

La inserción de lo nuevo en lo viejo

CESARE BRANDI

Publicación original: Cesare Brandi (1967) "L'inserzione del nuovo nel vecchio", in: *Struttura e architettura*, Giulio Einaude editore s.p.a., Torino, pp. 225-232.

Traducción de Valerie Magar

La inserción de lo nuevo en un contexto antiguo parece basarse en una práctica tan antigua e ininterrumpida, que no puede ser desafiada, excepto sobre la base de un principio que contenga implícitamente su condena. De hecho, considerando que desde las épocas más antiguas que conocemos se puede distinguir rigurosamente la estratificación e intersección de expresiones artísticas, incluso en un mismo monumento, una norma que lo prohíba para nuestro tiempo debe basarse en un postulado que no podrá dejar de sonar, al menos simbólicamente, como una condena retroactiva por la práctica difundida hasta nuestros días. La tesis que apoyamos explícitamente es, en cambio, la siguiente: no se pueden insertar nuevas expresiones artísticas en un contexto antiguo, incluso si el mismo contexto es el resultado de estratificaciones de diferentes épocas y, en consecuencia, de expresiones con diferente contenido formal, pero que esta prohibición no se refleja en el pasado, sino en el pasado bastante reciente de hace aproximadamente un siglo y medio.

En este punto es necesario especificar que por monumento nos referimos a cualquier expresión figurativa, ya sea arquitectónica, pictórica, escultórica, y también cualquier complejo ambiental que se caracterice en especial por monumentos individuales o simplemente por la calidad de su tejido constructivo, incluso si no pertenece a una sola época.

Aquí es necesario considerar una observación; es decir, que el criterio que enunciamos no es más que una extensión de las medidas filológicas para la restitución de un texto en su edición crítica; pero la referencia a la crítica textual es válida sólo hasta cierto punto, ya que en la crítica del texto la norma es eliminar cualquier adición o corrupción del texto mismo, en cualquier momento que esto haya sucedido, mientras que, en nuestra formulación, se advierte una tolerancia inexplicable por el pasado, y una intolerancia no menos inexplicable por lo que sucedió en un pasado más reciente y por nuestro presente. Por esto, es necesario hacer explícito lo que de hecho parece inexplicable en términos de filología correcta.

En primer lugar tendremos, entonces, que aclarar el punto de vista desde el cual pretendemos abordar el problema. En este sentido, resulta evidente que no nos moveremos desde los cánones de la crítica del texto, incluso si éstos se aplicarán para distinguir aquello que es auténtico o falso en las superposiciones que se han sucedido en el tiempo sobre el monumento.

Pero el punto de vista de aquellos que se mueven para descubrir el texto genuino de una obra es claramente el de quienes intentan retroceder en el tiempo para acercarse lo más posible a lo que era el texto genuino, y entonces, para hacer esto, no es necesario, de hecho está estrictamente prohibido, intervenir en el instrumento que transmite el monumento literario o científico que se desea regresar a la lección más pura. En las artes figurativas, en cambio, nos encontramos frente a la obra que es también el *medio* a través del cual se transmite a la percepción, por lo que cualquier intervención sobre la obra también es una intervención en la forma de transmitir la obra misma en el tiempo.

Nadie pensaría en modificar la lección que resultó falsa o que fue interpolada en un texto de Dante en el texto mismo: pero si eliminamos las orejitas¹ del Panteón, modificamos para siempre el texto histórico de una obra, incluso si es para regresarlo a la lección original.



UNA VISTA DEL PANTEÓN. Giovanni Battista Piranesi, 1756-1757. Museo Metropolitano de Nueva York. Imagen: Dominio público.

Ahora, esta diferencia es sustancial entre la crítica literaria y la crítica del texto monumental.

Desde este punto vemos que si estamos autorizados sobre la base de los cánones de la filología a no admitir nuevas inserciones, el paralelismo no puede empujarnos más que a eliminar aquellas anteriores, de donde surge un segundo problema, que a la vez es una pregunta: ¿con qué derecho hemos restringido las inserciones intocables hasta hace aproximadamente un siglo y medio? Es evidente que una restricción similar no podrá nunca basarse en un criterio de gusto, de apreciación personal o incluso común de una época.

¹ En el siglo XVII se añadieron a los lados del frontón dos campanarios, que por algún tiempo se consideraron como obra de Gian Lorenzo Bernini. A estos campanarios se les conoció popularmente como *orejas de asno*. Se eliminaron en 1893. Nota de la traductora.

Pero incluso la norma de conservar las adiciones o las inserciones de hace más de un siglo y medio no puede deducirse de premisas filológicas, y no se puede invocar únicamente por razones de salvaguarda histórica.

Se sabe que toda obra de arte es un monumento que se presenta de una doble manera, como monumento histórico y como monumento de arte. Si la instancia estética tiene prioridad, ya que es sobre la base de esto que la obra de arte es una obra de arte, resulta necesario conciliar con la instancia histórica, precisamente porque es imperativo no destruir el paso de la obra en el tiempo, que es el modo mismo de transmisión histórica que tuvo el monumento de arte. Esto lo expresamos debidamente en nuestra *Teoría de la restauración*, pero justo en esta teoría, precisamente porque se refiere a los principios y a la práctica relacionados con la conservación y transmisión al futuro de una obra de arte, la eventualidad de nuevas inserciones no podría incluirse más que al margen, y sólo en la medida en que eran necesarias para la estabilidad de la obra o para una continuidad de lectura del texto figurativo.

La cuestión, como la hemos planteado ahora, prescinde en cambio de estas inserciones, cuya legitimidad debe darse por sentada, y se centra justo en aquellos añadidos que quisieran representar una nueva expresión artística insertada en un contexto antiguo.

No es, por lo tanto, el punto de vista del filólogo al que estamos parcialmente conectados, sino el punto de vista opuesto, aquello que podríamos llamar, con una palabra injustamente desacreditada, del creador. Por un lado, el crítico insiste en no alterar la obra; por el otro, el artista pretende retomarla, interpolarla, continuarla.

Resulta entonces evidente que tal discrepancia no tiene lugar en el mismo nivel, ya que la forma de colocarse ante la obra de arte es completamente diferente en estos dos casos. En el primero recibimos a la obra de arte como obra de arte, como el tiempo la ha transmitido, y al cuestionarla en sus estructuras, intentamos deducir sus diversas fases; en el segundo, reducimos nuevamente la obra de arte al estado de objeto al que, en su totalidad o en parte, pretendemos dar una nueva formulación.

En el primer modo consideramos a la obra de arte históricamente, más allá de como una unidad o un conjunto artístico; en el segundo, la consideramos en su totalidad o en parte, como algo *en progreso*, que nosotros podemos continuar, aumentar, realizar. En este caso no consideramos la obra históricamente, sino como una cosa sobre la que pretendemos hacer historia, darle un nuevo curso histórico además de artístico.

La diversidad radical de estos dos puntos de vista es por tanto irreductible.

El problema no surge ni por un momento como una posibilidad para saber si con una intervención creativa actual la obra de arte puede resultar más “bella”, sino para saber si esta intervención es legítima y, en segundo lugar, si se opta por la negativa, por qué es ilegítima ahora y se reconoce legítima para el pasado y sólo para un pasado determinado.

Pero con esta pregunta, con toda evidencia hemos movido el plano del razonamiento. Resulta claro que el punto de vista filológico no era suficiente para resolver la cuestión, y que tampoco puede serlo un punto de vista, por así decirlo, creacionista, que confíe en la posibilidad de recrear o reintegrar a un artista actual en una obra del pasado. El plano de razonamiento al que hemos llegado es aquél en el que la obra de arte ya no se interroga sólo como monumento artístico o monumento histórico, sino porque afecta y se presenta en la conciencia histórica actual del monumento. En el caso de un poema o una novela, siempre se puede admitir la posibilidad de traducción e incluso de modificación, de adición, de interpolación, ya que esto

no representa la destrucción del instrumento único de transmisión del texto original. Pero cuando el instrumento es único, al mismo tiempo instrumento y obra de arte en sí mismo y por sí mismo, cualquier intervención que modifique o altere su aspecto histórico debe poder justificarse no sobre la base del gusto o de una alternativa personal. Toda modificación inserida en una obra del pasado debe poder justificarse ante la conciencia universal: tal es el acto o serie de actos que restituye el texto crítico de una obra; tal es el acto o serie de actos que intervienen para la conservación y transmisión de una obra de arte al futuro. De estos actos se da y debe darse justificación pública, y quien los realice asume la responsabilidad de frente a la historia y, en consecuencia, representa la conciencia crítica de la época. ¿Pero quién puede asumir que representa la conciencia artística de una época? ¿Y quién dará tal investidura?

¿Con qué derecho y sobre qué base inserirá algo nuevo en una obra de arte del pasado, ya no por razones estáticas o de conservación, sino para hacerlo más “bello”? Dado que la palabra es tan equívoca, debemos ponerla entre comillas. Pero si estas dudas se plantean para el momento presente, ¿cómo no extenderlas al pasado?

El motivo de esta exclusión no puede ser de ninguna manera una mayor confianza en los artistas del pasado respecto a los actuales, ni puede recaer en una simple, sin importar cuán digna, hermenéutica de conservación del patrimonio artístico. La razón debe estar implícita, no en la obra, sino en la manera en la cual se debe confrontar la obra en el pasado y en el tiempo presente. Llegados a este punto ya hemos resuelto el problema.

De hecho, la consideración histórica del monumento en sí y por sí es una conquista bastante reciente, y es una conquista que se debe al gran historicismo del siglo XIX. En el momento mismo en que el impulso vital del arte renacentista se extinguía en la morgue neoclásica, surgía la actitud de mirar el pasado, ya no como una fuente de inspiración sino como una ciencia. Ciertamente el movimiento ya tenía sus raíces en el siglo XVIII: la ciencia nació incluso antes, con Galileo. La historia y la historia elevada se tenían desde la Antigüedad. Pero la coincidencia del fin de una civilización figurativa tan elevada como la del Renacimiento por medio del Barroco y hasta el Neoclásico, con el surgimiento de una ciencia rigurosa del pasado que analizó las fuentes, radicaba en la forma de colocarse ante un monumento.

Bernini podía sin problema ponerle las orejas al Panteón, a ese mismo Panteón con el cual se inspiró como el más perfecto de los monumentos clásicos para la iglesia de la Ariccia y, al hacerlo, reinventó el Panteón en la espacialidad barroca; lo *desarrollaba* plásticamente en aquellas directrices espaciales que sólo su imaginación veía implícitas cuando no eran en absoluto implícitas. Al hacer esto alteró el Panteón: no la conciencia de la época de la que era el más alto intérprete. Bernini aún no aceptaba considerar al Panteón como un monumento, por así decir “a puerta cerrada”,² que sólo debía conservarse sin más. A partir del siglo VII, cuando se convirtió en *Santa María ad Martyres*, conservar el Panteón significó activarlo o reinsertarlo en la conciencia religiosa de la época, y sólo insertado de este modo podría conservarse, pero no como un ídolo inmutable, porque la conciencia histórica del monumento como testimonio intangible aún no había nacido.

² Este término tiene implicaciones jurídicas, como muchas de las referencias de Brandi. Un proceso jurídico se puede realizar a puerta cerrada, cuando por cuestiones de reservación de los hechos o de orden público se considere necesario. Llega también a la mente la obra teatral homónima de Sartre, de 1944. Nota de la traductora.



PANTEÓN. Roma. Imagen: Valerie Magar.

Por supuesto, no se le debía empobrecer, y se culpó al papa que removió las placas de bronce,³ pero continuar activándolo, más allá de la conciencia religiosa en aquella artística de la época, era más que legítimo. Y el ordenamiento que se hizo fue otro testimonio, con la fuente espléndida que ciertamente no prescinde de las proporciones y las formas del Panteón, sino que la considera de manera fundamental en una especie de gravitación espacial y luminosa.

Los monumentos se diseñaban y estudiaban al mismo tiempo que se destruían para hacer otros nuevos con sus piedras. Y si alguna voz aislada se alzaba en desaprobación, como Miguel Ángel para las columnas del antiguo San Pedro, y más tarde para las piedras tomadas del Coliseo para el Palacio Barberini, se trataba de voces aisladas, de respeto por el pasado, no por la conciencia histórica del pasado.

Pero cuando con el Neoclasicismo se rompió la tradición del Renacimiento y surgió la conciencia de la obra de arte como un hecho de historia y de estilo que ya había tenido su primera aparición en el siglo XVIII, con las chinerías y el revival Gótico y en ausencia de una tradición formal nueva, de manera contemporánea invadieron el campo todos los estilos del pasado. Pero esta invasión, y no en forma de renacimiento sino de muestra de formas ya históricamente concluidas, era la demostración de que la conciencia del monumento como

³ En el siglo XX se removió la cubierta de bronce que protegía la cúpula del Panteón. Nota de la traductora.

algo vivo con capacidad de insertarse y continuarse en otra lengua, había sido sustituida por la conciencia del monumento como una cosa en sí, históricamente definida y que podía seguirse en sus formas de modo que pudiera repetirse o trasplantarse indistintamente del tiempo y del lugar. Es decir, la conciencia histórica del monumento que, en el lugar más científico, correspondía a las grandes investigaciones documentales.

Esta conciencia histórica del monumento, una vez adquirida en nuestra civilización, ya no puede ser invalidada. Justo porque no es una apreciación transitoria, sino una forma de planteamiento científico de la conciencia hacia el monumento, ya no se puede retroceder, como tampoco se puede retroceder del sistema copernicano a uno ptolemaico o de la teoría de la relatividad y de la mecánica cuántica al determinismo del súper hombre de Laplace.

Por lo tanto, no es una confianza menor en los artistas de hoy, sino el reconocimiento necesario de un estado irreversible de la conciencia histórica actual lo que nos impide intervenir en los monumentos del pasado de cualquier modo que no sea con actos de consolidación y salvaguarda para la transmisión al futuro. Y entonces se comprenderá también la razón de esa exclusión de la inamovilidad que han hecho para las intervenciones realizadas desde hace más o menos un siglo y medio. Es el periodo aproximado cuando, ante el agotamiento de la gran tradición renacentista, coincidió, en las olas del romanticismo, la renovada toma de conciencia del pasado y de la historia, por lo que comenzamos a manipular los monumentos, a modernizarlos o embellecerlos: pero cualquiera de los dos hechos no era una nueva forma de revivirlos y moldearlos en una cultura figurativa autónoma, sino sincronizarlos con una edad elegida y prefigurada, o insertarlos en una cultura figurativa de segunda mano, como, a excepción de la pintura o la escultura, fue aceptada toda la arquitectura decimonónica. Así se dio el caso aberrante de que la restauración "científica" naciera como una repristinación con los abusos de Viollet-le-Duc. Pero aun los abusos de repristinación no son nada sino la demostración, aunque se llegue a conclusiones aberrantes, de que la conciencia del monumento como monumento histórico se había vuelto tan imperativa y prevalente, aun en la conciencia común, que el monumento se identificó sólo en su fase hipotética primigenia, y que les permitía sentirse autorizados a eliminar todo lo demás.

Conclusión aberrante, pero a la que hubiera sido imposible llegar sin la premisa de la prevalencia absoluta del monumento como un testimonio histórico que se debía conservar y transmitir en su autenticidad.

Que se hagan nuevos monumentos, pero que se conserven los antiguos como la tradición histórica genuina nos los transmitió: y éste ya no es el imperativo de los conservadores, sino el imperativo que es respetuoso tanto de la autonomía de nuestro tiempo como de la tradición histórica a la que le debemos ser quienes somos.

*