

Pompeya y los fantasmas fluviales de la sociedad líquida

Ernesto Castro

Es un hecho incontestable: en la era de la indiferencia mediática el patrimonio cultural es una víctima sin verdugo. Al igual que ante la muerte cotidiana que acontece capítulo tras capítulo en la serie de dibujos animados *South Park*, allí donde, impotentes, asistimos al derrumbe de la Casa de los Gladiadores en Pompeya, solo cabe elevar un insulto sin remitente, una objeción dirigida a aquellos que carecen de oído para apreciarla. «¡Hijos de puta, habéis matado a Kenny!». Que nadie lo niegue, ya lo veíamos venir. Muchos son los puntos de contacto entre este tímido personaje de naranja y la situación de la cultura en Italia. Ambos son sujetos encapuchados y mudos, y no obstante centrales, cuya fatal destrucción supone el único aliciente de una programación social ciertamente aburrida.

En medio de tanto programa del corazón y tanto *reality show*, el embrutecimiento hizo por una vez su aparición por la puerta de atrás, ofreciéndonos la ambivalente experiencia mediática de la falta total del espectáculo. En contraposición al magnífico derrumbe de las Torres Gemelas, en este caso las cámaras llegaron demasiado tarde. En el lugar del crimen, un simple y anónimo montón de cascotes no podía ya ofrecer la masturbatoria imagen de la (re)caída de la cultura en barbarie. El silencio mediático se apoderó de unas ruinas que, habiendo resistido a la lava, a los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y a los periódicos terremotos, no pudieron hacer frente a la desidia y al abandono. Un derrumbe sin espectáculo, que deja tan solo la tristeza de un tiempo que ya no aspira a escapar del accidente; como mucho, a sobrellevarla buenamente con ironía. La causa oficial del derrumbe: una filtración de aguas debido a las abundantes precipitaciones de las últimas semanas. «Llueve por no llorar», añadiremos con Paul Verlaine:

*Il pleure dans mon coeur
comme il pleut sur la ville.¹*

¹ «Llora en mi corazón / como llueve sobre la ciudad».

«Moriré en París con aguacero», que pronosticó Cesar Vallejo. Y tantos otros. En mayo de este mismo año pudimos contemplar en las pantallas de nuestros televisores la imagen de una Auschwitz completamente inundada por las lluvias torrenciales en Polonia. El agua alcanzó niveles desorbitados, por encima incluso de los barracones de exterminio. Así, la historia como ciénaga nos ofrece las imágenes decadentes de esta Venecia que es la época actual: la memoria de los tiempos pasados completamente anegada por las circunstancias climatológicas del presente. El (medio) ambiente político, de clara decadencia, apatía y corrupción, salta a la palestra con Silvio Berlusconi como bufón supremo de esta Italia que, podemos afirmar, definitivamente encontró a su particular Nerón. Ya Karl Marx, revisando a G. W. F Hegel, nos recordó que la historia se repite dos veces: primero como tragedia y después como farsa. No se preocupen, el derrumbe de la Casa de los Gladiadores es sólo un entreacto dentro de este circo supremo del *talk show* pospolítico de los gobiernos europeos. Por favor, no se corten. Siéntanse cómodos, como en su casa. En espectáculo no ha hecho más que comenzar.

En abril de 2010 pudimos contemplar como las favelas del cerro de Bumba en Rio de Janeiro, construidas hace veinticinco años sobre un viejo depósito de basura, fueron sepultadas por el lodo a raíz de —nuevamente— unas lluvias torrenciales. De forma menos dramática, y sin que en apariencia nadie salga damnificado, las ruinas arqueológicas de Pompeya, otrora suspendidas sobre el monte conceptual del neoclasicismo ilustrado, se tambalean ahora ante el vacío que deja el tibio interés de archivo hacia sus reliquias por parte de la corrupta museografía italiana. Pero las relaciones entre el chabolismo y la arqueología van más allá del ámbito puramente metafórico. Esas dos realidades escatológicas de la arquitectura contemporánea tienen su punto de interconexión a medio camino entre lo decadente y lo inconcluso. De hecho, las fotografías tomadas de los operarios trabajando sobre el edificio derruido establecen sintomáticas relaciones de parentesco con los barrios chabolistas de todo el mundo, que tan bien ha retratado el portugués Pedro Costa para el caso concreto de Lisboa. En una entrevista concedida en agosto de 2007, el director declaró que el impulso de gravar tamaña realidad «sólo puede venir de cosas como el cansancio y el asco»².

Al igual que en la decadente ciudad de la Habana, el motivo del derrumbe de los edificios de Pompeya y Herculano no parece ser otro que la espera, el aburrimiento y el

² Pedro Costa, *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*, Intermedio, Barcelona, 2008, pág. 10.

hastío. Allí donde los edificios cubanos, mitad ruinosos mitad inacabados, se preparaban para recibir el castigo de un combate, el de una desmaterializada Guerra Fría que no tuvo lugar, las ruinas romanas, después de tanto tiempo sepultadas, primero bajo la lava y después bajo la admiración fetichista de los historiadores, han hallado su *némesis* perfecta en un capitalismo financiero que las desprecia, en tanto que restos arqueológicos de un estado anterior de las fuerzas productivas. Ya lo profetizaba Hegel a comienzos del siglo XIX:

El espíritu ha roto con el mundo anterior de su existencia y representación [...] disuelve una partícula tras otra del edificio de su mundo anterior, su desmoronamiento se insinúa sólo mediante síntomas aislados, tanto la ligereza como el aburrimiento que se propagan por lo existente, el presentimiento indeterminado de algo desconocido, son indicios de algo diferente que está en marcha.³

Como nos recordó hace unos años el filósofo chileno Daneo Flores Arancibia, el siglo XX, lejos de ser la era del «ser-para-la-muerte», es el siglo de la suspensión y la interrupción de la muerte, el siglo de la imposibilidad de morir. Un siglo que concluye con la consagración objetos artísticos tales como los animales en formol de Damian Hirst, genuina reducción al absurdo de la lógica archivística puesta en práctica las instituciones arqueológicas-museísticas. En este sentido, el derrumbe de la Casa de los Gladiadores nos reinscribe en un siglo del cual no nos hemos desmarcado todavía. Esta ruina arqueológica que hasta el momento de la catástrofe encarnaba la suspensión necrofílica de lo muerto en el archivo de la institución arqueológica, vio poco a poco desplazada su centralidad por el *merchandising* que ella misma producía. Se trata de un fenómeno ampliamente extendido: el propio contexto publicitario termina por ahogar las instancias materiales sobre las que se apoya el sistema financiero del Museo.

Imaginemos la situación: el visitante aprieta el paso, atraviesa como una centella la exposición. Su objetivo: alcanzar la tienda que a la salida de «todo aquello» le pueda ofrecer, por un módico precio, el «recuerdo» (*souvenir*) de una experiencia, la del turismo planetario, que no puede ser adquirida por otros medios. El turismo es por definición deslocalizado, pero punge por asentarse en un espacio a golpe de postales magnéticas y

³ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982, pág. 12.

llaveritos con luces. Con motivo del derrumbe de la Casa de los Gladiadores, se agotó el *stock* de postales que recogían la imagen del ya desaparecido edificio. Es un hecho constatable.

Este análisis es extensible al conjunto de la experiencia estética en el contexto museístico actual; máxime si la distancia ideológica e histórica entre la obra y el espectador es de una magnitud tal como la existente entre Pompeya y un japonés armado con una cámara réflex. La respuesta del turista ante el enigma que entraña todo espacio arqueológico consiste en bloquear su dimensión trascendental, su posible sentido oculto, afrontando la obra desde la figura semiótica del índice. A la falta comprensión de la dimensión simbólica, el espectador masivo responde con la paralización figurativa del objeto mediante la fotografía. Hacerse una fotografía posando delante del espacio de lo simbólico afirma un límite de lo comprensible de una gran comodidad para el turista. «Yo también estuve aquí», afirma tamaño documento que, lejos de constatar la REALIDAD del viaje, más bien suscita sospechas acerca del posible retoque de la imagen mediante Photoshop. El fotógrafo japonés compulsivo, preocupado por registrar cada instante de su viaje, denota una falta de interés hacia el detalle que desea inmortalizar, al haber subordinado la experiencia estética a la lógica acumulativa del capital (aunque tal vez lo que tenga que ser puesto en cuestión es la existencia de una experiencia no posesiva de lo estético, una experiencia no mimética en definitiva). *Veni, vidi, photographi*, reza el emblema de su victorioso periplo monumental. Así, la (supuesta) autonomía de la contemplación estética queda subordinada a la heteronomía del reconocimiento y el asentimiento por parte de los Otros, quienes habrán de juzgar y comentar las imágenes colgadas en la red «una vez se ha vuelto a casa» (sic).

En una reciente visita al Museo Arqueológico de la Acrópolis en Atenas descubrí cual era la reacción que las instituciones comenzaban a esgrimir por aquel entonces contra esta deriva fotográfica de la contemplación. *Impedir la pose*, ese era el objetivo fundamental, «*Do not pose*». La clásica fotografía frontal del objeto estaba permitida, en tanto en cuanto mediante este gesto el espectador apuntalaba la naturaleza explícita del museo como instancia pornográfica. Aquello que estaba terminantemente prohibido era colocarse ante *la obra*, junto a ella, en el mismo plano visual. Así, aquello que estaba siendo prohibido por el interdicto era la naturaleza democrática, igualadora, apropiacionista, del acto fotográfico. Mediante esta decisión, se impedía el devenir-obra del espectador en el acto de fotografiarse en el contexto museográfico al mismo nivel que las obras reconocidas por el canon.

Sea como fuere, nuestra opulenta sociedad es incapaz de pensar la ruina y el desastre más allá del modelo cognitivo de la marca, del eslogan, de la fórmula. El consumo formalizado no solamente conduce a la imposibilidad de lidiar con la rebelión de los materiales proclamada por el arte contemporáneo, sino a la imposibilidad de comprender el arte clásico en sus necesidades materiales, en su especificidad encarnada. Consecuencias de ello son tanto el abandono de la ruina a la suerte de los gases corrosivos de la metrópoli, como la reconstrucción del original por medio del trampantojo a lo Disneylandia. En ambos casos se muestra la imposibilidad de comprender la ruina como ese límite archivístico que constituye el pasado que será porvenir.

Catástrofes como el derrumbe de la Casa de los Gladiadores o la erupción de un volcán islandés (que ahora percibimos tan lejana) son meros recordatorios del soporte material sobre el que se asienta (a su pesar) una sociedad completamente desmaterializada. Una cosmovisión, en definitiva, regida sobre el principio de la «antigravitación», de acuerdo con el análisis de Peter Slotedijk en *Espumas (Esferas III)*, que consume narcisistamente el lema marxiano de la disolución de todo lo establecido, de la profanación de todo lo sagrado. De acuerdo con la teoría del alemán, nuestra opulenta sociedad se halla tan liberada de los «los principios ontológicos de la realidad y la pobreza» que percibe estos desastres poco menos que como una quimera: con incredulidad, distancia y escepticismo. El capitalismo financiero no hace sino apuntalar esta conciencia fantasmática de la realidad.

Nadie ignora que, en definitiva, *todo puede ser siempre una broma pesada*. Ciertamente, el gobierno delirante de Silvio Berlusconi pide a gritos que se desvele el trampantojo, que se declare, de una vez por todas, dónde está la cámara y cuál era la broma. Tamañas cotas de autofagia alcanzan la forma más perversa de la pospolítica autoinmunitaria, hasta el punto de estar dispuesta a ofrecer su propia corrupción explícitamente con tal de sacar tajada. Pocos días después del trágico derrumbe, la cadena italiana RAI 3 batió récords de audiencia (7,3 millones de espectadores) con el programa *Vieni via con me* donde el director y actor Roberto Benigni caricaturizó durante media hora al presidente italiano.

A modo de colofón intervino en el programa Claudio Abbado, quien increpó la política cultural del gobierno mientras detrás suya, en una enorme pantalla, se proyectaban las imágenes del derrumbe en Pompeya. El aspecto siniestro de toda esta operación de «denuncia» consiste en que la productora del programa, Endemol, es propiedad de Silvio Berlusconi. ¡Tatatachán!

A modo de posfacio

Ante las preguntas e increpaciones de los periodistas al hilo del derrumbe pompeyano, el ministro de Economía, Giulio Tremonti, afirmó tajantemente: «De la cultura no se come. Y si no, haceos un bocadillo con la *Divina Comedia*». No le faltaba razón a este personaje dantesco cuando reivindica una traducción a dinero contante y sonante del respeto suscitado por la cultura en determinados círculos sociales. El capital, sostiene Hegel, «es la vida de lo que está muerto moviéndose en sí mismo». Flores Arancibía comenta a este respecto:

Quizá podamos dar la razón, entonces, a los que piensan que la muerte-apoteosis del arte contemporáneo es en realidad la aparición del dinero como «arte». La ambigüedad de esta sobrevivencia, de lo vivo-muerto, de la apoteosis en el momento en que se asiste a los funerales está muy ligado al perfil blanchotiano de lo filosófico.

En efecto, la institución arte se asienta desde sus orígenes sobre los principios financieros de la marca (el museo) y la firma (el artista). A falta de firma, el yacimiento arqueológico deviene una marca sin dueño; una instancia del «secreto» y lo «sagrado» — ambas palabras provenientes del latín «*sacer*», del que también proviene, según Freud, «excremento» — cuya profanación no es imputable a nadie.⁴

El gesto fundamental de nuestro tiempo se puede localizar en relación con aquél acto de vandalismo que realizara Aleksandr Brener sobre *Cruz blanca suprematista* de Kazimir Malévich en 1997. Este atípico artista grafiteó un símbolo del dólar color verde fosforito sobre el conocido cuadro de Malevich. Ahora bien, este gesto de profanación apenas sancionado con cinco meses de prisión. El abogado de Brener alegó en defensa de su cliente que la acción cometida no había dañado la obra de Malevich, que en todo caso habría incrementado su valor al incorporar sobre su lienzo otra intervención artística, que establecía un diálogo con la original. Brener alegó a este respecto:

⁴ Recordemos la conocida definición jurídica del *Homo sacer* elaborada por Festo y recogida por Giorgio Agamben en su libro homónimo: «Hombre sagrado es, empero, aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate no será condenado por homicidio» (Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Pre-Textos, Valencia, 2010, pág. 94).

La cruz es un símbolo de sufrimiento, el signo del dólar es un símbolo de comercio e intercambio. ¿Desde un punto de vista humanitario son las ideas de Jesucristo de mayor valor significancia que las del dinero? Lo que yo hice no fue contra la pintura. Veo mi acto como un diálogo con Malévich.

Por establecer una analogía con el caso actual del que nos ocupamos, hemos de decir que la Casa de los Gladiadores nunca fue tan interesante ni vigente para las problemáticas sociosimbólicas de nuestro tiempo que desde el momento en que se derrumbó. Este *performance* de desidia y barbarie nos enfrenta a una pregunta crucial. A partir de aquí cabe replantearse la relación existente entre el patrimonio cultural y las instituciones en las que este se halla «cobijado».