

Constructions, like all matter ordered in space, in the end are no different than the organism or the book in relation to time. In all cases they require information to obtain their form, in all cases they inhabit time and in all cases they suffer a process of decay that ruins what was built, decomposes what was alive, and disperses thought. Yet this expiration in time is the ultimate foundation of the value that we attribute to our ephemeral transience

El tiempo de la vida y el tiempo de la arquitectura. Un dibujo y cuatro acuarelas

The time of life and the time of architecture. A drawing and four watercolours

Luis Fernández-Galiano

Santa Teresa pensaba que «la vida es una mala noche en una mala posada», y para quien escribiera «que tan alta vida espero que muero porque no muero», parece lógico asimilar la existencia en el tiempo a una noche insomne y agitada, porque la eternidad aguarda al otro lado; pero los que escribimos libros y engendramos hijos mostramos tal confianza en la vida perecedera, y en nuestra capacidad para prolongarla en el tiempo con palabras y prole, que quizá conviene iniciar esta reflexión temporal con una memorable declaración de otro santo escritor, San Agustín de Hipona: «¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé». La perplejidad del obispo y filósofo no le impide concluir que la naturaleza del tiempo exige la existencia del pasado, porque de otra manera el presente coincidiría con la eternidad, y es posible que esta fórmula no sea irreconciliable con la de la física, que asocia el tiempo a la irreversibilidad de los procesos y a la imposibilidad de viajar al pasado. Arthur Eddington describía la entropía como «la flecha del tiempo», porque es el segundo principio de la termodinámica el que establece la asimetría del tiempo que es fundamento del devenir y la vida. Así que Teresa y Agustín coinciden con los físicos al oponer eternidad y tiempo, y aquí no cabe sino señalar la paradoja de que, si la entropía marca la dirección del tiempo, un libro o un hijo son reductos de neguentropía que revierten el proceso de degradación térmica y por ende informativa, consumiendo energía para hacerlo y dando lugar al milagro de la conciencia y la vida. El tiempo nos arrastra en su flujo, y no sabemos si somos dueños de su transcurso o víctimas de esa corriente que nos

Saint Teresa believed that “life is like a bad night in a bad inn”, and for someone who wrote that “such a lofty life I expect that I am dying because I do not die”, it seems logical to liken temporal existence to a sleepless and agitated night, since eternity awaits on the other side; yet those of us who write books and father children show such confidence in perishable life, and in our ability to extend it in time through words and progeny, that perhaps it is appropriate to begin this temporal reflection with a memorable utterance by another writer-saint, Augustine of Hippo: “What then is time? If no one asks me, I know what it is. If I wish to explain it to him who asks, I do not know”. The perplexity of the bishop and philosopher does not prevent him from concluding that the nature of time requires the existence of the past, since otherwise the present would coincide with eternity, and it is possible that this approach may be compatible with that of physics, which associates time to the irreversibility of processes and the impossibility of travelling into the past. Arthur Eddington described entropy as “the arrow of time”, because it is the second principle of thermodynamics that establishes the asymmetry of time, which in turn is the foundation of life and of becoming. It is thus that Teresa and Augustine coincide with physicists in opposing eternity and time, and here we can only remark the paradox that, if entropy marks the direction of time, a book or a child are pockets of negentropy that reverse the process of thermal, and therefore also informative, decay, consuming energy in order to do so and giving rise to the miracles of consciousness and life. Time carries us along in its flow, and we do not know if we are masters of its course or victims of the current that sweeps us,



Venice: Sunset, c. 1839
Joseph Mallord William Turner, Tate
Accepted by the nation as part of the Turner Bequest 1856
Photo: Tate

lleva, deteriorando tejidos y desdibujando mensajes. Escribiendo a su discípulo Lucilio, que buscaba cambiar de vida desplazándose a otras geografías, Séneca le advierte – *animum debes mutare non caelum* – sobre lo infructuoso de la mudanza, y le hace ver la condición ajena de posesiones y bienes: *omnia aliena sunt, tempus tantum nostrum est*. Solo el tiempo nos pertenece, asegura el filósofo, vinculando el despojamiento material con el dominio temporal, una riqueza estoica que únicamente se compadece con la serenidad ante el devenir. Ese tiempo del que somos dueños es el tiempo detenido, porque el tiempo en movimiento nos conduce con violencia hasta el desenlace inevitable. Vivimos en el espacio pero morimos en el tiempo, ha escrito el epicúreo Emilio Lledó, y Borges quiso conjurar ese transcurso ominoso deteniendo el tiempo en su *Historia de la eternidad*, porque el tiempo cíclico equivale a la negación de su flujo, y en la *Nueva refutación del tiempo*, que se cierra con unas líneas innumerables citadas: «El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego». Señores del tiempo como quiere Séneca o arrastrados por él como razona Borges, al cabo nuestros trabajos y nuestros días se dibujan en su curso y se disuelven en su condición. Las construcciones, como materia ordenada en el espacio, no son al cabo diferentes del organismo o el libro en la relación con el tiempo. En todos los casos requieren información para obtener su forma, en todos los casos habitan en el tiempo y en todos los casos sufren un proceso de degradación que arruina lo edificado, descompone lo vivo y dispersa el pensamiento. Pero esa caducidad en el tiempo es el fundamento último del valor que atribuimos a nuestro efímero transcurso: animales conscientes de su inevitable muerte, levantamos obras que se deterioran sin remedio y producimos contenidos simbólicos que se deshilachan sin pausa. Pese a ello, otorgamos respeto a la experiencia acumulada en el cuerpo ajado, buscamos la belleza de la pátina en la construcción agrietada, y perseguimos la sabiduría oculta en el palimpsesto amarillento. El tiempo craquelado, pero – como sabía Goya – también pinta: agrieta la piel del rostro, el revestimiento del muro y la pintura del lienzo, otorgando a organismos vivos y artificios simbólicos la distinción y la marca de la caducidad. Si contradecimos a la mística de Ávila resistiéndonos a juzgar la vida «una mala noche en una mala posada», seguiremos escribiendo libros, engendrando hijos y levantando arquitecturas perecederas: arquitecturas que muestran las huellas del tiempo porque pertenecen a la historia natural antes que a la historia sagrada; que conservan la memoria colectiva porque al intervenir en lo existente protegen nuestro patrimonio materno; que insertan lo heredado en el flujo de la vida porque la mutación funcional rejuvenece y hace nuevo al monumento; y que construye mientras altera y violenta, expresando la continuidad del tiempo en la fusión del pasado con el presente.

1. Historia sagrada

Pocas ilusiones tan persistentes como la recuperación del pasado. La memoria personal y colectiva, sin embargo, lejos de funcionar como un registro notarial, filtra selectivamente aquellos episodios de lo vivido que deseamos inscribir en nuestra historia social e individual. No recordamos el pasado: lo reconstruimos de acuerdo con los intereses del presente. No descubrimos la historia: la elegimos. Cuando el arquitecto se enfrenta a la restauración de los edificios antiguos, su actitud no es muy distinta a la del

deteriorating tissues and distorting messages. Writing to his disciple Lucilius, who was seeking to change his life by moving to other geographical areas, Seneca warns him – *animum debes mutare non caelum* – about the futility of moving, and makes him see the alien condition of both possessions and goods: *omnia aliena sunt, tempus tantum nostrum est*. Only time belongs to us, the philosopher assures us, linking material dispossession to temporal dominion, a stoic richness that only commiserates with serenity in the face of becoming. That time which we possess is the time that has stopped, because time in movement leads us with violence toward the inevitable end. We live in space but we die in time, wrote the epicurean Emilio Lledó, and Borges wished to conjure that ominous course by stopping time in his *History of Eternity*, because cyclical time is tantamount to the negation of its flow, and in the *New Refutation of Time*, which concludes with some lines that have been quoted innumerable times: “Time is the substance of which I am made. Time is a river that sweeps me along, but I am the river; it is a tiger that mangles me, but I am the tiger; it is a fire that consumes me, but I am the fire”. Masters of time, as Seneca wishes, or swept by it, as Borges believes, in the end our work and our days are drawn in its course and dissolve in it. Constructions, like all matter ordered in space, in the end are no different than the organism or the book in relation to time. In all cases they require information to obtain their form, in all cases they inhabit time and in all cases they suffer a process of decay that ruins what was built, decomposes what was alive, and disperses thought. Yet this expiration in time is the ultimate foundation of the value that we attribute to our ephemeral transience: as animals who are aware of their inevitable death, we build works that deteriorate without remedy and produce symbolic contents that constantly crumble away. In spite of this, we respect the experience accumulated in the battered body, we look for the beauty of the patina in the weathered construction, and we pursue the wisdom hidden in the old yellowing manuscript. Time forms craquelures, but – as Goya well knew – it also paints: it wrinkles the skin of the face, the coating of the wall and the picture on the canvas, conferring on both living organisms and symbolic artifices the distinction and the mark of perishability. If we oppose the mystic from Ávila and refuse to consider life as “a bad night at a bad inn”, we will continue to write books, father children and build perishable architectures: architectures which show the traces of time because they belong to natural history before being part of sacred history; which preserve the collective memory because by intervening on the existing they protect our maternal heritage; which insert what has been inherited into the flow of life because functional mutation rejuvenates and renews the monument; and which construct as they alter and disrupt, expressing the continuity of time through the fusion of the past with the present.

1. Sacred History

Few illusions are as persistent as the recovery of the past. Personal and collective memory, however, far from working as a notarial record, selectively filter those episodes from our lived experience which we wish to register in our social and individual history. We do not recall the past: we rebuild it in accordance with our present interests. We do not discover history: we select it. When the architect faces the restoration of ancient buildings, his stance is not much different from that of the historian before the documentary remains from the past: both must fashion, using some fragments from the past, an interpretation that serves contemporary interests. Restoration is a branch of architecture in the same way that history is a branch of literature. During the 19th century, the French architect Eugène Viollet-le-

historiador ante los restos documentales del pasado: ambos deben conformar, utilizando algunos fragmentos del pretérito, una interpretación que sirva a los intereses contemporáneos. La restauración es una rama de la arquitectura en el mismo sentido en que la historia es una rama de la literatura.

Durante el siglo XIX, el arquitecto francés Eugène Viollet-le-Duc y el crítico de arte británico John Ruskin personificaron los polos del debate restaurador. Para Viollet, el arquitecto tenía derecho a reconstruir el monumento mejorando el original, como él mismo haría en Notre Dame de París y tantas otras catedrales góticas; para Ruskin, tales reconstrucciones ficticias equivalían a falsificaciones intolerables, juzgando preferible la ruina emocionante a la impostura.

Aunque desde la perspectiva actual Viollet y Ruskin aparecen como facetas diversas de un mismo talante romántico, que celebra un pasado heroico o melancólico, sus escritos alimentaron la polémica de las primeras décadas del siglo entre conservadores y restauradores, y subyacen también a la ambigüedad de su segunda mitad, que vio coexistir una legislación meticulosamente conservacionista con una práctica restauradora a menudo laxa en su rigor.

En España, la democracia trajo las restauraciones como lenguaje moderno y el crecimiento exponencial del número de arquitectos dedicados a la reparación de la historia construida. Como sucede con los clásicos representados en traje de calle, que sorprenden e interesan la primera vez y hastían la enésima, las restauraciones a la moderna han pasado de vigorosos manifiestos vanguardistas a una reiteración fatigosa de *autos sacramentales* en jeans, y acaso la erosión que ocasiona esta desgana no sea ajena a la perplejidad metodológica contemporánea. Apagados ya los ecos del debate entre conservadores y restauradores, y aceptado también por casi todos el carácter arbitrario de la historia, el plano de la polémica se ha desplazado de lugar. Nuestro escepticismo contemporáneo, en efecto, nos describe al arquitecto restaurador como un fabulador, un narrador de historias tranquilizadoras o inquietantes, un constructor de relatos que desdibujan las fronteras entre el recuerdo y la invención, entre lo nuevo y lo existente. Pero esas fábulas arquitectónicas, en las que habrán de anclarse los mitos esenciales de la historia colectiva, padecen una vacilación interior, una fractura oculta que señala los términos del debate de hoy. Esa grieta es la que separa la caducidad material de la arquitectura de su tenaz permanencia simbólica.

Las virtudes nutricias de la restauración favorecen por igual a las fábricas perecederas y a las imágenes exhaustas, sometidas ambas a la usura del tiempo y la costumbre: pero resta obstinadamente por decidirse – y ese es nuestro principal dilema crítico – si las historias que la arquitectura construye subrayarán la mortalidad necesaria de la cultura o la intemporalidad cristalina de los símbolos; si los edificios restaurados exhibirán las cicatrices del tiempo o procurarán hurtarse a él como cuerpos embalsamados; si los monumentos se inscribirán en la historia natural o en la historia sagrada.

II. Patrimonio materno

La restauración de edificios se realiza con arreglo a diferentes géneros: géneros literarios, pero géneros también gramaticales. De esta forma, se hacen restauraciones masculinas, que corresponden al ámbito de la poesía épica; restauraciones femeninas, inevitablemente asociadas a la poesía lírica; y restauraciones del género neutro, que resulta conveniente entender como poesía dramática. Más allá de los géneros, aunque quizá bien descritas por el género epiceno,

Duc and the British art critic John Ruskin epitomised the two extremes of the restoration debate. For Viollet, the architect had the right to rebuild the monument as long as he improved on the original, as he himself would do in the case of Notre Dame de Paris and so many other Gothic cathedrals; for Ruskin, instead, such fictional reconstructions amounted to intolerable forgeries, and considered the thrill of the ruin as preferable to imposture.

Although from the present perspective Viollet-le-Duc and Ruskin appear as different sides of the same romantic disposition, which celebrates a heroic or melancholy past, their writings fuelled the controversy of the first decades of the century between conservators and restorers, and also underlie the ambiguity of the debate during the second half of the century, which saw the coexistence of a meticulously conservationist legislation with an often lax restorationist practice.

In Spain, democracy introduced restorations as a modern language and saw an exponential growth in the number of architects devoted to the repairing of built history. As is often the case when classics are represented in street clothes, something which generates surprise and interest the first time around, yet tire the audience after endless repetitions, modern restorations have gone from being vigorous avant-garde manifestos to become a tiresome reiteration of *autos sacramentales* in jeans, and perhaps the erosion caused by this reluctance is to some extent related to contemporary methodological perplexity.

Now that the echoes of the debate between conservators and restorers has been muted, and the arbitrary nature of history accepted by almost everyone, the plane of the controversy has shifted. Our contemporary scepticism, in fact, describes the restorer architect as a story-teller, a narrator of appeasing or disturbing stories, a weaver of tales that blur the boundaries between remembrance and invention, between the new and the already existing. These architectural fables, however, in which the fundamental myths of collective history are anchored, suffer of an inner hesitancy, a hidden fracture that sets the terms of the present debate. That fault is what separates the material transience of architecture from its relentless symbolic persistence.

The nurturing virtues of restoration favour both transient buildings and exhausted images, both of which are subject to the wear and tear of time and custom: yet it remains stubbornly to be seen – and this is our main critical dilemma – whether the stories that architecture constructs will underline the necessary mortality of culture or the pristine timelessness of symbols; whether the restored buildings will show the scars of time, or else attempt to evade it like embalmed corpses; whether the monuments will be part of natural history or of sacred history instead.

II. Maternal heritage

The restoration of buildings is carried out in accordance to different genres: literary genres, for example, but also grammatical genders. In this way, there are masculine restorations, which correspond to the realm of epic poetry; feminine restorations, inevitably associated to lyric poetry; and neuter restorations, which it is convenient to consider as dramatic poetry. Beyond genres, however, though perhaps well described by the epicene gender instead, are restorations that shift their emphasis from poetry to prose, generally of a didactic nature.

For each of these gender-related architectures (masculine, feminine, neuter and epicene) an example and a brief commentary will be presented. The relationship of the generic to the specific aims to shed some light on the obscure preliminary references, but does not set out to untangle the confusing terminological tangle of the field of restoration, which oscillates wearily between conservation

se encuentran las restauraciones que desplazan su énfasis de la poesía a la prosa, generalmente didáctica.

De cada una de estas arquitecturas de género (masculino, femenino, neutro y epiceno) se ofrecerá un ejemplo y un breve comentario. La relación de lo genérico con lo específico espera arrojar alguna luz sobre las oscuras menciones preliminares, pero no se propone desenredar el confuso barullo terminológico del mundo de la restauración, fatigosamente oscilante entre la conservación y la rehabilitación, la reparación o la intervención, el mantenimiento y la reconstrucción. Esta ambigua familia de términos descriptivos puede quizá con ventaja reducirse a la taxonomía genérica que aquí se propone.

Para enumerar los géneros de la restauración resulta paradójicamente imprescindible desembarazar el concepto de patrimonio de su naturaleza genérica, marcadamente masculina o patriarcal, por su asociación con la herencia de los bienes materiales por vía patrilínea. La expresión 'patrimonio materno' feminiza la herencia, al asociarla con la transmisión de los bienes culturales, el principal de los cuales es sin duda la lengua, que recibe significativamente el adjetivo de 'materna'. Si nos referimos a la herencia monumental como 'patrimonio materno', la vinculamos simultáneamente a los bienes materiales masculinos y a los bienes culturales femeninos, neutralizando su carga semántica y permitiendo el comentario analógico de su restauración en términos de género.

Así, la restauración masculina será la que opere en la dimensión épica de la gran cirugía de reconstrucción y trasplante, implantando órganos o añadiendo prótesis hasta los extremos artificiosos y blindados de Robocop, la fantasía cinematográfica en la que la cirugía transforma un cuerpo destrozado en un poderoso hombre mecánico. El contraste vigoroso entre lo existente y lo nuevo, e incluso la exageración de la diferente naturaleza de lo insertado a través de materiales inesperados o formas reducidas a su abstracción geométrica, es característica de este género.

Similarmente, la restauración femenina se podría asociar a la dimensión lírica y reparadora de la cirugía estética, que alivia los estragos del tiempo a través del *lifting* y de la silicona, en operaciones de conservación y mantenimiento que extienden la vida útil de los edificios, mejorando su aspecto sin alterarlo de forma significativa. En estos casos, el mantenimiento del carácter y los rasgos distintivos conduce a elecciones arquitectónicas de índole analógica, donde se procura que tanto los materiales empleados como los elementos nuevos pasen desapercibidos para todos excepto el observador atento.

Completando la tríada genérica, llamaríamos restauraciones neutras a las que intervengan en clave dramática sobre arquitecturas fenecidas, que se rehabilitan para su uso ulterior a través del embalsamamiento o la taxidermia, y que exigen el vaciado de las cavidades y la extracción de los órganos, manteniendo siempre el aspecto exterior. El diálogo dramático se establece entonces entre el revestimiento epitelial, que se conserva y maquilla, y la nueva conformación interna, funcional y resistente al deterioro.

Por último, en un ámbito más lejano, que a falta de mejor denominación he llamado restauraciones del género epiceno – para hacer referencia a su carácter indiferenciado, ya que el mismo término designa géneros distintos – se encuentra la prosa didáctica de las reinstauraciones que fabrican *ex novo* arquitecturas monumentales, enteramente nuevas en los materiales o incluso en los emplazamientos, pero puntillosamente fieles a las formas documentadas. Un poco a la manera de los museos de cera, donde la misma sustancia representa personajes

and renovation, repair or intervention, and maintenance and reconstruction. It may be advantageous to reduce this ambiguous set of descriptive terms to the generic taxonomy proposed here. In order to list the genders of restoration, it is paradoxically essential to free the concept of heritage from its gender-related nature, which is markedly masculine or patriarchal due to its association with the inheritance of material goods through patrilineal channels. The expression 'maternal heritage' feminises heritage by associating it with the transmission of cultural assets, the most important of which is undoubtedly language, which significantly is given the epithet of 'mother'. If we refer to the built heritage as 'maternal heritage', we are linking it simultaneously to masculine material assets and to feminine cultural assets, thus neutralising its semantic load and allowing the analogical commentary of its restoration in terms of gender.

Thus, the masculine restoration will operate in the epic dimension of the great reconstruction and transplantation surgery, implanting organs or adding prostheses as in the artificial and armoured extremes of a Robocop, the cinematic fantasy in which surgery transforms a broken body into a powerful mechanical man. The stark contrast between the already existing and the new, including the magnification of the different nature of the added insertion through unexpected materials or forms reduced to their geometrical abstractions, is typical of this genre.

Likewise, female restoration could be associated with the lyrical and restorative dimension of plastic surgery, which mitigates the ravages of time through face lifting procedures and the use of silicone, in conservation and maintenance operations that extend the useful life of buildings, improving their appearance without significantly altering it. In those cases, maintaining the character and distinctive traits leads to architectural decisions of an analogical nature, in which an effort is made so that both the materials used and the new elements go unnoticed by all except for the expert observer.

To complete the gender-related triad, we would deem neuter restoration those that intervene in a dramatic key on dead architectures, which are rehabilitated for further use through processes of embalming or taxidermy, and which require the emptying of the cavities and the removal of the organs, while always maintaining the external appearance. A dramatic dialogue is then established between the epithelial layer, which is preserved and made up, and the new interior layout, functional and resistant to decay.

Finally, in a more distant field, which for lack of a better denomination I have called restorations of the epicene gender – to refer to its undifferentiated character, since the same term designates different genders – we find the didactic prose of the 'reinstatements' which build monumental architectures *ex novo*, that is entirely new in terms of materials or even in new sites, yet scrupulously faithful to the documented original forms. In a way somewhat similar to wax museums, where the same substance represents different historical characters, or perhaps to surimi, the minced meat of lesser fish which is used to produce plausible imitations of elvers or crab legs, epicene restorations cultivate the monumental simulacrum demanded by the tourist industry through a process of replication.

Our built maternal heritage, which is as useful and fertile as our material and natural resources, and as essential for our emotional survival as language and customs, is currently undergoing a process of deterioration in which the aspect of physical degradation is not as worrying as that of intellectual denaturation: the culture of the facsimile is more harmful to the monument than the aggressions of time and the neglect of men. When this maternal heritage has extended beyond private devotion to become a public cult



CCCXVII - 15

The Salute, c.1839
Joseph Mallord William Turner, Tate
Accepted by the nation as part of the Turner Bequest 1856
Photo: Tate

históricos diversos, y quizá como sucede en el popular surimi, que comercializa verosímiles imitaciones de angulas o patas de cangrejo elaboradas con la carne triturada de pescados menos apreciados, las restauraciones epicenas cultivan el simulacro monumental que demanda la industria turística a través de la réplica.

El patrimonio materno formado por nuestra herencia construida, tan útil y fecundo como nuestros recursos materiales y naturales, y tan imprescindible para la supervivencia emotiva como el lenguaje y los hábitos, se encuentra hoy sometido a un proceso de deterioro en el que no resulta tan preocupante la degradación física como la desnaturalización intelectual: la cultura del facsímil daña más el monumento que las agresiones del tiempo y la incuria de los hombres. Cuando ese patrimonio materno ha desbordado la devoción privada para convertirse en un culto público – acaso la única religión de Estado en nuestro tiempo –, la construcción artificial de la memoria, que cada generación aborda a través de la historia cristalizada en la edificación monumental, deviene un debate inevitable y urgente.

III. Monumento nuevo

Todos los monumentos son monumentos nuevos. Nuevos en sus fábricas, interminablemente recompuestas a medida que el tiempo o el azar las desbaratan; nuevos en sus usos, continuamente cambiantes con las transformaciones de la economía y la sociedad; nuevos, al fin, en sus significados, permanentemente alterados por las retinas que los contemplan y las culturas que los interpretan. En esa triple mudanza – material, funcional y simbólica – reside la eterna juventud del monumento.

Cada generación recibe el patrimonio monumental como una rica herencia que dilapida o acrecienta. Sometidas al pertinaz desafecto del tiempo, las construcciones del pasado no pueden aspirar a congelarlo, sobreviviendo inanimadas en una atmósfera de gases inertes: la arquitectura detenida es una arquitectura muerta. Como en la evangélica parábola de los talentos, el monumento enterrado no da fruto, y es mal administrador quien se propone conservarlo – más intangible que intacto – en una gota de ámbar.

En tanto que arte útil, la arquitectura participa de la condición mudable de los flujos económicos y las organizaciones sociales. Colocada, como ellos, en el telar de Penélope que rige un movimiento histórico uniformemente acelerado, la construcción monumental se teje y se desteje para formar el dibujo material de las relaciones inmateriales. El autorretrato social que ofrecen la urdimbre de las necesidades y la trama de los usos es cambiante como un rostro de humo: los monumentos inmóviles se mueven.

Los edificios y conjuntos monumentales poseen un valor simbólico y emotivo tan elevado que su naturaleza de testimonio y documento se colorea siempre por el interés o la pasión. En el palimpsesto caleidoscópico que son las construcciones históricas, nadie renuncia a añadir su propia línea interpretativa o su peculiar matiz cromático. Así, el significado cultural del monumento se renueva y rejuvenece de continuo, escrito como está en palabras de tiza sobre una pizarra que reiteradamente se borra y se reescribe.

Nuevos en la construcción, en los usos o en los significados, los monumentos poseen una actualidad permanente, provocadora y fresca, que contrasta con la imagen vetusta que tantos poseen de ellos. Sea un teatro romano o un castillo medieval, una casa gótica o un convento renacentista, un palacio barroco o una ópera neoclásica, el viejo monumento aparece siempre como arquitectura joven.

– perhaps the only State religion of our time –, the artificial construction of memory, which each generation approaches through history crystallised by the building of monuments, becomes an urgent and necessary debate.

III. New monument

All monuments are new monuments. New in their structure, endlessly recomposed as time or fate takes them apart; new in their uses, continually changing as a result of the transformations of the economy and society; new, finally, in their meanings, permanently altered by the eyes that contemplate them and the cultures that interpret them. In this triple change – material, functional and symbolic – resides the eternal youth of the monument.

Each generation receives its monumental heritage as a rich inheritance that it either squanders or increases. In the face of the stubborn indifference of time, the constructions of the past cannot aspire to stop it, surviving inanimate in an atmosphere of inert gases: architecture that stands still is dead architecture. As in the evangelical Parable of the Talents, the buried monument bears no fruit, and he who wishes to preserve it in a drop of amber – more intangible than intact – is a poor administrator.

Being a useful art, architecture participates in the changing condition of economic flows and social organisations. Positioned, like the latter, on Penelope's loom, which governs a uniformly accelerated historical process, the construction of monuments weaves and unweaves itself to form the material fabric of immaterial relations. The social self-portrait offered by the weft of needs and the warp of uses is as changeable as a face of smoke: stationary monuments move.

Monumental buildings and complexes have such a high emotional and symbolic value that their nature as testimony and document is always tinged by interest or passion. In the kaleidoscopic palimpsest of historical constructions, no one forgoes adding their own interpretative stance or peculiar chromatic nuance. The cultural meaning of the monument is thus continually renewed and rejuvenated, since it is written in chalk on a slate like words that are repeatedly erased and rewritten.

New in terms of construction, usage or meaning, monuments possess a permanent state of actuality, provocative and fresh, which contrasts with the hoary image that so many have of them. Be it a Roman theatre of a mediaeval castle, a Gothic house or a Renaissance convent, a Baroque palace or a Neoclassic building, the old monument always appears like a youthful architecture.

The modern avant-garde movements condemned the monument and the museum to be antiquarian pursuits, only to later rescue their infancy and claim the monumental condition for themselves. Yet it is not only a question of remembering – as Le Corbusier exhorted us to do – that cathedrals were once white, but rather of understanding that they still are, endlessly regenerated through physical, functional and interpretative changes. Under the misleading patina of time, all monuments are white monuments.

IV. Present past

The history of architecture is a history of violence. It builds against the past in order to project itself into the future, and between these two opposite pulsions the present precipitates over a landscape of rubble. Swept away by what Walter Benjamin called the wind of history, and drawn in the direction of the thermodynamic 'arrow of time', we build with violence on the natural environment, the existing city and life itself: we defile the territory with the scars of quarries and deforestation, not to mention the impact of large public works or the effect on the planet of the bulimic consumption of materials, water and energy; we violate our inherited cityscapes

Las vanguardias modernas condenaron el monumento y el museo como intereses de anticuario, para rescatar después su infancia y reclamar para sí la condición monumental. Pero no se trata solo de recordar – como nos instara Le Corbusier – que las catedrales fueron un día blancas, sino de comprender que lo son todavía, inagotablemente regeneradas por cambios físicos, funcionales e interpretativos. Bajo la pátina equívoca del tiempo, todos los monumentos son monumentos blancos.

IV. Pasado presente

La arquitectura es una historia de violencia. Construye contra el pasado para proyectarse hacia el futuro, y entre esas dos pulsiones el presente se precipita sobre un panorama de escombros. Arrebatados por lo que Walter Benjamin llamaba el viento de la historia, y arrastrados en la dirección que señala la termodinámica ‘flecha del tiempo’, edificamos ejerciendo violencia sobre el entorno natural, la ciudad existente y la vida misma: violentamos el territorio con las cicatrices de las canteras y las talas, por no hablar del impacto de las grandes obras públicas o del efecto en el planeta del consumo bulímico de materiales, agua y energía; violentamos la urbanidad heredada con los medios técnicos que cada generación o cada época tiene de ventaja sobre la anterior, imponiendo las nuevas trazas sobre las antiguas en un áspero palimpsesto; y violentamos el propio curso pausado de los trayectos individuales y sociales con el estado de excepción de la obra, que trastoca los hábitos cotidianos con el confuso desorden de sus procesos.

Para construir debemos demoler: herir la tierra, fracturar los restos, aventar la memoria. Ese empeño indómito suscita una angustia que intentamos paliar con sostenibilidad compensatoria, anestilosis analgésicas e historicismos narcóticos. Pero no hay arquitectura sin destrucción, como no hay carpintero sin leñador ni cocinero sin matarife, y en esa condición violenta reside su grandeza culpable. Al cabo, el organismo construido requiere la mutación para acomodarse al cambio de forma no demasiado distinta al invertebrado que muda el exoesqueleto cuando este dificulta el crecimiento, y sus cáscaras vacías no tienen otro destino que la descomposición y el reciclaje, roídas como ruinas vejadas por el tiempo y dócilmente entregadas a la cadena del flujo de información y de materia al que llamamos vida. Y acaso también, al igual que la conciencia exige el olvido para lograr sobrevivir en el presente, la arquitectura practica la gimnasia de la amnesia para evitar perecer bajo el peso grave de la memoria minuciosa.

Con todo, el ejercicio de la invención no anula el tiempo testarudo que Alberti describía como trastornador de las obras, ni la no menos tenaz inercia de la materia que guía la construcción por el camino de la persistencia. La ansiedad que nos mueve a congelar el curso de las cosas para detener la vida en su torrente resulta al cabo tan inerme como el impulso taumatúrgico que se propone domesticar esa corriente, separándola de sus querencias naturales: ni la historia convertida consoladoramente en un parque temático de sí misma ni la tabula rasa de la ambición demiúrgica pueden dar cuenta cabal de ese conflicto entre construcción y destrucción donde se coreografía el diálogo entre la memoria y el olvido. El pasado reside en el presente como el presente es un molde del futuro, y esa continuidad del devenir en el tiempo reúne la violencia traumática del cambio con la resistencia perezosa a la mudanza. «Soy un fue, y un será, y un es cansado»: el endecasílabo de Quevedo conviene al proyecto de arquitectura, y a su autor.

with the superior technical means that each generation or each era has over the previous one, roughly imposing new traces on the old ones; and we disturb the leisurely course of individual and social itineraries by the state of exception of the worksite, which disrupts daily habits through the confusing disorder caused by its processes.

In order to build we must demolish: wound the earth, fracture the remains, blow away the memory. This indomitable endeavour generates an anguish that we try to alleviate through compensatory sustainability, analgesic anastylosis and narcotic historicisms. Yet there is no architecture without destruction, just like there is no carpenter without a woodsman, no cook without a butcher, and it is in that condition of violence that its guilty greatness resides. After all, the constructed organism requires mutation in order to accommodate to changes in form in a manner similar to that of the invertebrate who sheds its exoskeleton when it becomes an obstacle to growth, and its empty shells have no other end than that of decay and recycling, eaten away like ruins weathered by time and tamely surrendered to the flow of information and matter we call life. And perhaps also, just as consciousness requires oblivion to survive in the present, architecture practices the gymnastics of amnesia to avoid perishing under the heavy weight of meticulous memory.

All things considered, the practise of invention does not erase the obstinate time that Alberti described as disruptive of construction works, nor the no less tenacious inertia of the matter that guides the construction along the path of persistence. The anxiety that leads us to freeze the flow of things in order to stop the stream of life is ultimately as vulnerable as the thaumaturgical impulse that intends to tame the said stream, separating it from its natural inclinations: neither history, comfortingly turned into a theme park, nor the tabula rasa of demiurgic ambition can provide a full account of this conflict between construction and destruction, in which the dialogue between memory and forgetfulness is choreographed. The past resides in the present in the same way that the present is a mould for the future, and this continuity of becoming in time gathers together the traumatic violence of change with the lazy resistance to modification. “I am a was, and a will be, and an is tired”: Quevedo’s hendecasyllable suits the architectural project and its author.

Translation by Luis Gatt