La ruina anticipada

Por Jorge Luis Marzo (1997, revisado en 2003)

1945. Dos vistas del barrio judío de Varsovia tras su completa destrucción. La silueta que se destaca en solitario es la iglesia de San Agustín.

1.- Disciplina y memoria

Durante la ocupación alemana de Polonia –de septiembre de 1939 hasta enero de 1945– Varsovia sufrió una de las destrucciones más devastadoras de la guerra. Con una tenacidad y dedicación sin precedentes, los alemanes dinamitaron en su totalidad el barrio viejo de la capital polaca, casa por casa. Asímismo, su guetto judío, tras el exterminio de sus 300.000 habitantes, fue demolido hasta los cimientos, quedando convertido en una simple llanura espectral formada por cascotes y piedras.

A menudo hemos visto imágenes de ciudades en ruinas tras bombardeos devastadores. Pero pocas veces es posible encontrarse ante la estricta desaparición de un poblado centro urbano como tal, en donde no es posible percibir ni un solo detalle de una antigua calle, de una fachada, de una esquina. El barrio judío de Varsovia "dejó de existir en su forma y fondo", tal y cómo le fue comunicado a Hitler por el General Stroop, al mando de las unidades que realizaron la operación de "limpieza" en 1944.

En el *antiguo* barrio viejo de Varsovia, en el área que en su momento había albergado el barrio y el guetto judíos, surge hoy una imagen chocante. Entre los edificios socialistas que ahora pueblan esa zona, se alza la negra iglesia de San Agustín. Los alemanes dejaron intacta la iglesia de San Agustín, justo en el centro del guetto, porque consideraron que su estructura tenía un "carácter ario". El mismo esmero que se tomaron por arrasar el guetto, indudablemente lo debieron aplicar en no dañar la iglesia y dejarla para la posteridad como testigo mudo de la masacre y como modelo de una raza y cultura superiores. No debió ser fácil conseguir que las voladuras de los edificios colindantes no afectasen la iglesia. Hubo mucha disciplina. Tuvieron que poner verdadero cuidado. La imagen resultante de esa iglesia debía ser una *obra de arte*. No se trataba simplemente de un cruel chiste –el hecho de amnistiar un edificio cristiano en el centro de la comunidad judía– sino que debía injertar una bomba de relojería programada al futuro, que con su tic-tac acabara creando una cicatriz, un monumento dirigido desde el horror, generado desde la disciplina moral que otorga el horror apuntando hacia el futuro.

Uno se pregunta: Y los católicos de Varsovia, ¿seguirían acudiendo a esa iglesia? ¿cómo proyectar los valores morales que se encarnan en una iglesia, cuando la negación de esos mismos valores ha sido la razón para la supervivencia de ese monumento? Cuando se diseñó la reconstrucción del barrio antiguo de Varsovia en 1949, los urbanistas decidieron respetar la iglesia de San Agustín. Desconozco los debates que se produjeron entre los partidarios de su demolición y los detractores, si los hubo. En todo caso, ahí está hoy, rodeada de un grupo de bloques amarillentos de la era comunista, erigidos sobre el antiguo guetto en la

década de los 50. Incluso hoy en día, algunos de esos edificios se siguen moviendo en sus cimientos debido al inestable lecho de ruinas y piedras del guetto que les sirven como fundamento.

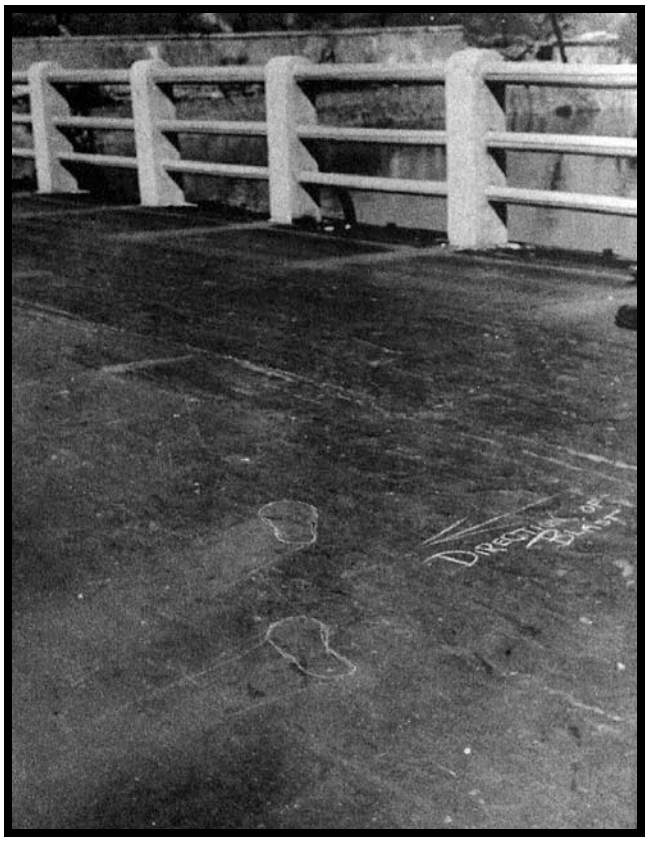
El valor de un símbolo reside en que se trata de un signo sometido a la dictadura de un significado: dificilmente se lo podemos cambiar. Los defensores del monumento como símbolo han argumentado la necesidad que las formas públicas de representación de la memoria colectiva sean un modelo de espejo, en el que la interpretación es común a todos los miembros de la comunidad. La fuerza de los símbolos es el acceso a un acuerdo generalizado sobre lo que significan las cosas.

Por el contrario, y siempre en términos generales, una alegoría consiste en la posibilidad de transferir significados distintos a una misma forma, en función de contextos diferentes y mediante la influencia de relaciones móviles. La obra pública, según esta opinión, es un cúmulo de interpretaciones en constante movimiento y actualidad, cuya suma genera el trasfondo colectivo que todo monumento pide para sí mismo.

Volvamos ahora a la iglesia de San Agustín de Varsovia. Los nazis transformaron de un plumazo, a sangre y hierro, el significado de una forma pública -especialmente bien asentada al ser religiosa- introduciendo en ella una ruptura del consenso por el que los ciudadanos se relacionan con las formas artísticas que les rodean cuando caminan por la calle. Toda una alegoría moderna. Que nadie quiera ver comparaciones cínicamente simplonas -a estas alturas- entre la modernidad y la barbarie (lo que ya comentara Adorno; "Todo documento de cultura es también un documento de barbarie", y que, recordemos, está grabado en la tumba de Walter Benjamin en Port-Bou). Sin embargo, los nazis amplian el significado de un símbolo urbano al cambiar el contexto en el que la existencia del mismo debe cobrar sentido. ¿Modernidad, ready-made? ¿No debería este aparente sinsentido provocar también un debate entre los atentos a la alegoría, entre los que me incluyo? Si la alegoría puede definirse como un pasaporte hacia el complejo estudio y desenmascaramiento de "la política de las formas" y de "las formas de la política", una paradoja como la de la iglesia de San Agustín se

convierte en un referente potencialmente rico a la hora de reflexionar sobre el espacio público y su características políticas. ¿Negamos ciertas circunstancias sólo porque están lejos, porque se han producido en contextos extremos? Ciertamente la iglesia sigue allí.

Otro ejemplo que el siglo XX nos ha dado sobre alegorías que acaban creando símbolos, es Hiroshima: "El cegador flash térmico fotografió literalmente la sombra dejada por seres y cosas, convirtiéndose de inmediato en registro fotográfico de guerra, en su *película*".[1] Recordemos las siluetas dejadas en muros y paredes por la deflagración de la bomba. Se suprimen partes del mundo pero el supresor deja un signo para que se convierta en "lugar mismo"; para que ese lugar legitime la *falta* del original. La realidad desaparecida se sustituye con una *foto* de la realidad substitutoria; su trazo.



Trazos dejados por cuerpos humanos atomizados en Hiroshima, 1945.

[1] Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, London, 1989, 68

Así, muchas de las imágenes-efecto que nos han llegado del pasado se han convertido a la postre en el pasado mismo; en iconos tejidos organicamente al hecho propio que recogen en la imagen. Pensemos en muchas imágenes de guerra o en fotos de personajes[2]. De muchos personajes históricos, recordamos fundamentalmente su semblante. Esto no es nada nuevo, podemos encontrar las mismas prácticas en todos los rincones del globo y en todas las épocas. No obstante, la tecnología fotográfica, de archivo y registro, genera una nueva dinámica: el semblante fotográfico puede ser aplicado en donde a uno le plazca. La mayoría de representaciones históricas pre-fotográficas, existen en función del lugar físico en el que se ubican: plazas, cruces de caminos, museos, hogares, etc. Sin embargo, la foto se desplaza en todas direcciones. Es como un viajante comercial que enseña su catálogo de sitio en sitio, de plaza en plaza. Todas son iguales, los hoteles son los mismos y los espacios se hacen vagos. ¿Se podría colocar un símbolo en esos sitios? ¿seguiría teniendo la cualidad de monumento? Cuando ya no hay espacios, sino lugares ubicuos, idénticos, vácuos… ¿cómo interpretamos los signos del mundo que han llegado hasta nosotros? ¿Son aún esos signos representativos de lo que un día fueron como realidad?

Prisioneros de guerra ingleses en las Filipinas, 1943. Los japoneses les dieron la comida y la bebida solo para hacer esta foto propagandística. La mayoría de ellos murieron en condiciones atroces.

[2] Durante la guerra de Afganistán, pudimos ver cómo la única foto del Mullah Omar, que tanto se prodigó en los medios de comunicación, parecía estar conquistando este estatus.

Es curiosa la forma en que los símbolos de la historia y de la memoria deshacen constantemente la seguridad con la que esos mismos símbolos fueron creados. Benjamin decía que una fotografía sin comentario al pie era fascista. El siglo XX nos ha enseñado la inmensa razón que tenía, pero al mismo tiempo el pie de foto ha creado a la larga el engaño y la propaganda (recordemos la imagen del cormorán cubierto de petróleo durante la Guerra del Golfo).

El término latino *disciplina* se define como la "instrucción sobre el discípulo"; esto es, el cúmulo de métodos y contenidos que se transfiere a un alumno o estudiante. En realidad, esa transferencia de valores ha acabado siendo proyectada como un sustrato sobre el que el estudiante pueda progresar en el futuro, pero no para que lo destruya. La disciplina, tal y cómo nos ha llegado a nosotros, tiene una condición teleológica: está destinada a conformar una cierta imagen de lo que seremos y de lo que haremos. En el fondo, quiere construir una tradición. La Iglesia de San Agustín es, en este sentido, plenamente disciplinaria. Proyecta un porvenir abismal, una teleología catastrófica, puesto que sitúa los símbolos en un relación histórica sin referentes posibles. Así, esa iglesia y la percepción que de ella se tiene, quedan del todo sometidas al dictado de la falsedad y del emborronamiento de las pistas que la historia podría proporcionar para deshacer esos mismos símbolos fatídicos. La historia, de esta manera, pasa a ser disciplinaria y dificilmente corregible.

2.- Bombas de relojería histórica

Recientemente tuve la ocasión de revisitar el Valle de los Caídos junto a unos amigos extranjeros. Cual no sería nuestra decepción cuando nos dimos cuenta de que se estaba celebrando misa en la basílica y que se nos impedía acceder a la nave central y ver la cúpula y las tumbas. Uno de mis amigos (historiador alemán, por cierto), que ya estaba lo suficientemente alucinado de ver abierto el principal símbolo del Franquismo y aún más de que hubiera que pagar entrada, dijo: "¡Qué operación tan perfecta! Se convierte en una iglesia, con la apariencia de tantas otras, y aquí no ha pasado nada. Este lugar, que quiere borrar el pasado, se ha asegurado un lugar en un futuro que no le corresponde".

Una verdad como una catedral. Juan de Ávalos, principal diseñador de todo el tinglado, dejó escrito algo así (cito de memoria): “Esta gruta es imperecedera. Cientos de años pasarán y cuando la gente se pregunte qué era esto, puede que incluso ante la visión de sus ruinas, adivinarán la grandeza de una época”.

Misa en la Basílica del Valle de los Caídos, cerca de El Escorial, Madrid. 2005

¿Cuál es el valor y el sentido de la ruina o del símbolo “anticipado”? ¿Hasta qué punto la historia se escribe mediante la colocación de artefactos de acción retardada? La ruina anticipada hace tomar distancia del propio tiempo, pero además emplaza la mentalidad en un cómodo tiempo contínuo del proceso histórico. Esa función legitimadora parece central en el uso tradicional de la ruina en la cultura moderna. Muchas obras parecen haberse realizado con la explícita intención de su apariencia futura: para ello, a menudo es necesario “construir la verdad” en función de premisas que aún no existen, forzando la presencia del monumento (ficticio en el presente, puesto que representa solamente la manipulación de unos pocos) para que alcance su último sentido en el futuro, cuando esos pocos se hayan diluido en el ansiado proceso general de la historia. La Alemania nazi se anticipó a muchos de los actuales registros sobre la construcción de la verdad, esto es, de la verosimilitud.

El arquitecto favorito de Hitler, Albert Speer, escribió en 1938 la "teoría del valor de la ruina", según la cual, todo nuevo edificio debía ser construido con determinados materiales y mediante ciertos principios de estática, de manera que, al cabo de cientos de años, se convirtiera en una "estupenda" ruina. Siempre según Speer (hay estudios que indican que él mismo pudo haberse inventado este episodio en 1969), Hitler, para sorpresa de todos (ya que la teoría presuponía que el Tercer Reich no iba a durar los famosos mil años), la apoyó con entusiasmo. Tales ruinas serían el testamento de la grandeza del Reich, de la misma forma que las ruinas griegas o romanas hablan de sus civilizaciones. Según el arquitecto nazi, Hitler dio orden en 1939 de que algunos de los edificios más importantes se levantaran siguiendo esos principios.

En 1944, el gobierno alemán "encargó" una película titulada "Theresienstadt. El Führer da una ciudad a los judíos". Aquel año, la Cruz Roja Internacional presionó a las autoridades alemanas acerca de noticias que hacían referencia a las matanzas de judíos en instalaciones de Europa oriental. La dirección de las SS creyó poder pergeñar una coartada perfecta: la realización de un reportaje, enteramente filmado, editado e interpretado por prisioneros judíos, lo que daría la necesaria pátina de verosimilitud. Se escogieron judíos internados en diversos campos de concentración con experiencia en la realización cinematográfica. El lugar elegido fue el campo de concentración checo de Theresienstadt, que albergaba ancianos, mujeres y niños judíos. Se dispuso una considerable cantidad de dinero para su realización y producción. Algunas partes del campo fueron embellecidas y ligeramente acondicionadas. Los prisioneros recibieron algunos vestidos, utensilios y se escenografiaron talleres de trabajo.

Las imágenes muestran una comunidad autoabastecida, sin otras restricciones que el mero confinamiento; un lugar siempre blanco, limpio, lleno de flores y de jardines de infancia; una ciudad en la que hay actividades culturales, donde niños sonrientes meriendan por la tarde y la gente juega al fútbol. La película se convierte en la escalofriante tragedia visual de un destino arrebatado a la historia, y también usurpado a la memoria y a las imágenes que la iluminan. Así, a los personajes que por allí aparecen, insertos en un fragmento de espacio y de

tiempo falsos, vagando en la sombra de la nada, también se les roba la imagen antes de quitarles la vida. El asesinato también se aplicó sobre la representación.

Fotograma de la película nazi "Theresienstadt. El Führer da una ciudad a los judíos", 1944.

Al otorgar las cámaras expectativas de vida a *sus actores*, uno intuye en muchos de los rostros la fractura insondable que existe entre el ánsia de dignidad y la quimérica posibilidad de un futuro: pero también el enorme boquete que dejan sus caras en el celuloide. La película fue enviada a la Cruz Roja y consiguió alargar un poco más el *suspense* occidental sobre la magnitud real del genocidio judío. Posteriormente, los 87.000 internos de Theresienstadt, incluyendo todo el equipo de realización, fueron asesinados en Auschwitz.

Pero los nazis ubicaron el film más allá de una simple y terrorífica estrategia en el paisaje de la “solución final”, porque precísamente es esta película la que ha servido a los grupos que niegan el holocausto como la prueba fehaciente de sus tesis. Cuando alguien observe este film dentro de cientos de años, ¿sabrá adivinar lo que realmente representa?

A la izquierda, el pequeño pueblo checo de Lidice en 1942. A la derecha, el mismo lugar tras su destrucción por los alemanes como represalia por el asesinato de un alto dirigente de la SS.

Addenda

El 9 de abril de 2003, todos los canales de televisión retransmitieron lo que parecía el símbolo definitivo de la caida de Saddam tras la entrada en Bagdad de las tropas de los EEUU. En la plaza Fardus de la capital iraquí, un grupo de ciudadanos aparentemente espontáneos derribaban la estátua del dictador, con la ayuda de blindados estadounidenses. A las pocas semanas, algunos medios de comunicación independientes denunciaban el espectáculo como una operación diseñada por los servicios norteamericanos de guerra psicológica y comisariada por Ahmad Chalabi, un hombre de la CIA, con la intención de crear una "postal para el futuro de los iraquíes". Poco después, el Pentágono admitía que todo había sido un montaje.

Abril de 2003. Anuncio de la cadena estadounidense FOX celebrando la caída de Bagdad.