

UNIDAD DE INVESTIGACION
CONCLUSIONES GENERALES

RESTAURACION DE LOS ELEMENTOS PATRIMONIALES

RESTAURACION DE LOS ELEMENTOS PATRIMONIALES

Teatro Solís de Montevideo: los "elementos patrimoniales"

En relación con el planteo y la redacción del proyecto de recuperación del Teatro Solís, el suscrito ha puesto en evidencia cómo ello se funda —a nuestro parecer correctamente— sobre el concepto "crítico" de la recuperación de un monumento: concepto que tiene en cuenta hoy la convergencia de las orientaciones teóricas y operativas más creíbles y practicadas en un vasto radio internacional.

Se remite por tanto a aquel documento y aquellas anotaciones, para desarrollar ahora algún punto en relación con el momento fundamental de los "elementos patrimoniales" del Teatro.

Entonces, y ante todo, se requiere precisar cómo una auténtica intervención "crítica" sobre una obra arquitectónica de importancia histórica y artística presupone una concepción clara y segura de la noción de *patrimonio*.

Françoise Choay, en un provocador pero iluminador volumen reciente (*L'allegorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, París, 1992), ha efectuado una reconstrucción cuidadosa de la génesis de nuestra relación —hoy día— con las herencias monumentales del pasado, desarrollando un razonamiento sugestivo y convincente en torno a la "arqueología" de las nociones corrientes de monumento y patrimonio

histórico. A través de sus investigaciones meticulosas, en las cuales concede un amplio espacio al análisis de las proposiciones de John Ruskin, de Camillo Boito, de Alois Riegl, la estudiosa francesa pone en guardia sobre los excesos de un culto del monumento, culto exclusivo y totalizante que está destinado a traducirse en aquello que llama verdadera y propiamente "síndrome patrimonial", en el que *"tout se tien"*. Subraya que respecto a él es necesario no llamarse a engaño, desde el momento en que, una vez devuelta a su importancia semiológica e interpretada como reproche, podría ponernos en el camino de fundaciones sólidas e indicarnos si —y de qué manera— la conservación del patrimonio histórico construido puede contribuir a nuestra propia conservación.

En efecto, el reconocimiento de los "verdaderos" valores de "patrimonio" en un monumento, que nos fueron entregados por la historia, comporta una acción conservacionista obligatoria y distinta de aquella propiamente restauradora. Sobre esta distinción, no comprendida en términos de oposición de acciones inconciliables sino de referencia dialéctica e interactiva, ha sido intentado en Génova, hace algunos años, un muy animado convenio de estudio, cuyas actas fueron publicadas después (*Materia signata-haecceitas. Tra restauro e conservazione*, a cargo de R. Masiero y R. Codello, Franco Angeli ed., Milán, 1990) y constituyen un punto de referencia metodológico imprescindible, también por la autoridad y el prestigio de los expertos intervinientes. El debate se desarrolló alrededor del "problema

dramático" del reconocimiento "de aquello que es conservado" (E. Benvenuto) y de la amplitud y de los modos permitidos, aceptables y legítimos del "resarcimiento" restaurador, y llega —me parece— a las siguientes conclusiones:

a) individualizar la "formatividad" del monumento, es decir, todos los elementos que han conducido a su formación, y fijar y seleccionar su "identidad" para proveer a su conservación;

b) establecido eso, es lícito "proteger la restauración", evitando introducir una "nueva obra" sobre los restos de aquella "histórica", pero tendiendo, a través de lo "nuevo", a permitir el reconocimiento de que la "obra antigua" aún nos pertenece y "funciona".

La indagación conducida por el equipo formado y dirigido por los arquitectos Álvaro Farina y Carlos Pascual ha trabajado en perfecta obediencia a tales principios, permitiendo, a mi juicio, alcanzar un efectivo y seguro conocimiento de los episodios "formativos" del Teatro Solís, o sea, de los "elementos patrimoniales" que constituyen sus señas personales de identidad, cuya conservación viene a constituir la *conditio sine qua non* de una restauración correcta, más aún, impecable; es decir, el agregado de lo "nuevo", sea a nivel de la instalación necesaria al funcionamiento de la "máquina" teatral, sea al de articulaciones espaciales capaces de permitir la "lectura" y el disfrute de la identidad del Teatro.

Se ha tratado de una investigación desarrollada sobre los planos especula-

res y conectados del hallazgo de las referencias basilares gráficas y archivísticas (del hallazgo de los diseños de Carlo Zucchi en el Archivo de Estado de Reggio Emilia —indiscutible matriz proyectora del Teatro— y, en varias sedes, de aquellos de la reducción efectuada por Francisco Xavier Garmendia, por Clemente César y por Víctor Rabu, etc., a la recolección sistemática de cada documento de la actividad "de taller" de 1842 a 1946 y más) y de la "exploración" muy cuidadosa del "cuerpo" físico del monumento.

A la luz de un similar trabajo, conducido con indiscutible rigor, ha sido posible realizar el "plano" de los aspectos temáticos caracterizantes del Teatro y catalogarlos. Y es posible y lícito, dentro de dicho plano, tomar y extrapolar los efectivos "elementos patrimoniales" a conservar, contextualmente, a la "expulsión" de todo cuanto se considere carente de cualquier relevancia histórica y formal (instalaciones de iluminación a gas y eléctrica; instalaciones hidráulicas e higiénicas; acondicionamientos térmicos; escrituras pictóricas parietales; mobiliario; pavimentos; revestimientos y enlucidos internos; instalaciones de seguridad; tapicería; escaleras; cielorrasos).

Lionello Puppi

Venecia, agosto de 1999