

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

Miguel Guzmán Pastor

Universidad Antonio de Nebrija de Madrid / mguzmanpastor@gmail.com

El Partenón fragmentado como dispositivo de relectura del paisaje cultural europeo / *The fragmented Parthenon as an apparatus for a new understanding of the European cultural landscape*

Este artículo plantea la pertinencia de una relectura del paisaje cultural europeo a través del Partenón fragmentado, trazada desde tres angulaciones: una primera, que advierte la posibilidad maquinaica de construir los símbolos y los relatos; una segunda, que atiende a su naturaleza laminar, desplazada y deslocalizada; y una tercera, que pone en cuestión la posibilidad de un constructo que vincule su materia dispersa con los nuevos lugares que habita y con las personas que se aproximan a ella, para generar una nueva forma de leerla. Este análisis, propuesto a modo de tríptico y no como concatenación de causas y efectos, constituye una manera fértil de abrir una conversación, y permite intuir la relevancia de la restitución cultural para redefinir y transcribir el Partenón desde el presente.

This article raises the relevance of a transcription of the European cultural landscape through the fragmented Parthenon, drawn from three angles: a first one, to describe its machine-like possibility to build symbols and stories; a second one, that attends to its laminar, displaced and delocalized nature; and a third one, that questions the possibility of a construct that connects its scattered matter with the new places it inhabits and with the people who approach it, enabling a new way of reading it. This analysis is proposed as a triptych and not as a concatenation of causes and effects. It constitutes a fertile way towards a conversation, allowing to intuit the importance of the cultural restitution in order to redefine and transcribe the Parthenon from the present.

máquina simbólica; fragmentación; restitución; Partenón; Paisaje Cultural Europeo /// symbolic machine; fragmentation; restitution; Parthenon; European Cultural Landscape

Fecha de envío: 16/11/2021 | Fecha de aceptación: 14/12/2021



Introducción

El Partenón fragmentado demanda ser restituido de forma colectiva, abierta y transversal, a través de una mirada que interaccione con todas las cosas que forman su entorno, para ponerlas en relación: su volumen vibrante y vaciado, su contexto geopolítico y sociocultural, y la Acrópolis y los demás elementos espaciotemporales que la componen, cuya dimensión hoy se despliega a partir de nuevas evidencias encontradas in situ. Este conjunto de elementos vivos es, en sí mismo, el nuevo paisaje restituido. Desde esta perspectiva, la restitución y el patrimonio no son reducidos a una medición física comparativa, sino que, al ponerse en cuestión y en convivencia con el trauma de las destrucciones y de las tensiones sociopolíticas aún activas que definen el motivo investigado, construyen un territorio de afectos que conforma su paisaje cultural.

Partenón: máquina simbólica de la cultura occidental

Construido entre el 447 y el 432 a.C. en Atenas, el Partenón fue concebido como exvoto, destinado a «conmemorar la grandeza de Atenea, de su ciudad, de su historia, y de su pueblo» (Jenkins 2004, p. 12) y, también, como «caja fuerte» de los tesoros de la Liga de Delos (Beard 2010, p. 126). La pieza nuclear, ubicada en el centro geométrico del conjunto, la constituía la estatua criselefantina llamada Atenea Partenos –Παρθένος Αθήνα, «Virgen Atenea»¹– (fig. 1).

El documental *Olympia, parte I: el festival de las naciones*, realizado por Leni Riefenstahl en 1936 y protagonizado, entre otros, por Adolf Hitler, se sirve de una descripción fragmentaria de la Acrópolis en su obertura, utilizando recursos propios del expresionismo alemán para subrayar la pureza de un *arte ario*, y su superioridad en relación a un *arte degenera-*

1. Esta estructura de unos doce metros de altura, revestida principalmente en oro y marfil, fue desmontada y desplazada en torno al 295 a.C. (Pausanias 2017, p. 132). Según Jenkins (2004, p. 11-12), los estudiosos modernos afirman que la escultura servía para el culto a Atenea *la virgen*, aunque en el siglo V a.C. únicamente existía el dedicado a la Atenea Poliada –de *polis*, ciudad–, personificada en una talla primitiva en madera de olivo, tan antigua que su presencia se explicaba afirmando que había caído del cielo en la antigüedad remota.

Fig. 01. Grúa en la ubicación de la Atenea Partenos en la cella del Partenón, fotografía de Miguel Guzmán, 2020.



do². En este largometraje, la cineasta muestra una imagen idealizada de la Grecia clásica y, en su rechazo de la modernidad, muestra el *cuerpo* como metáfora del Estado, construyendo un alegato del mito del *cuerpo ario* (fig. 2).

La utilización de Atenea como símbolo de deseo se potenció mediante su encerramiento entre los muros y las columnas de mármol blanco del Pentélico, y su carga erótica ha sido reutilizada en las fotografías de Maria-Theresa Kruger –que se apodó Theresa Duncan en honor a Isadora Duncan– realizadas por Steichen en 1921, y en las de Elizaveta Lila Nikolska por Nelly's en 1929, que muestran la piel semidesnuda de las bailarinas bañada por la luz del Ática, en contraste con la superficie del monumento, brutalmente herida³ (figs. 3 y 4). La significación de esta pieza escultórica continua de 160 m de largo, la más debatida por la historia clásica por su buen estado de conservación (Beard 2010, p. 129), se asocia con: 1, la *notación musical*, empleada por Carl Robert para describir las relaciones entre las figuras representadas en el friso según combinacio-

2. Los recursos utilizados por la cineasta son: el claroscuro, el dramatismo del contraste y del movimiento de cámara en relación al de las estatuas y a los atletas desnudos. Aunque la película fue premiada en el Festival Internacional de Cine de Venecia en 1938, supuso serios problemas a Riefenstahl en su carrera como cineasta: algunos críticos la elogiaron por su eficacia técnica; otros optaron por reducir su figura nombrándola «la directora nazi», aludiendo a su responsabilidad en el ensalzamiento de Hitler como líder del Tercer Reich aunque, según Richard Corliss (2002), «sus difamadores tienden a reducir el argumento a la complicidad de un director en la atrocidad o su ignorancia criminal.»

3. La noción de *máquina deseante* aportada por Deleuze puede ayudar a advertir dos líneas de fuga: una copa conservada en el Museo Británico muestra la creación de Pandora, mientras Atenea la viste con un *peplo* junto a Hefesto –dios herrero y pretendiente de Atenea–; y una pintura sobre vasija, conservada en Berlín, muestra a la diosa Gea alzando un niño para entregarlo a Atenea –Erictonio, creado, como Pandora, a partir de una mezcla de lana y tierra– (Jenkins 2004, p. 42). Si la presencia de Pandora en el pedestal de la Atenea Partenos habla de la naturaleza impredecible de la voluntad divina y de la fragilidad humana –que remite a lo laminar–, la presencia del sustituto mortal de Erictonio en la escena central del friso explica la importancia de lo cotidiano, que ocurre sobre la superficie visible de la realidad, en relación con el inframundo (Connelly 2015).



Fig. 02. Olympia (obertura), Leni Riefenstahl, 1936. Capturas extraídas de <http://mogambo1924.blogspot.com>

Fig. 03. Theresa Duncan bailando en la Acrópolis, Atenas, Grecia. Edward Steichen, 1921. Extraída de: <https://www.etsy.com/mx>

Fig 04. Nikolska, bailarina húngara, en el Partenón, Acrópolis, Atenas, Grecia. Nelly's (Elli Souyioultzoglou-Seraidari), 1929. Extraída de: <https://lapitemelancolie.net>

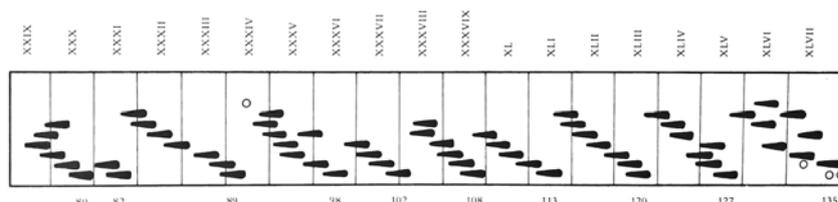


nes armónicas, propias de la forma sinfónica (figs. 5 y 6); 2, la *tragedia*, la forma de poesía más característica en la Atenas de Pericles, según la cual la estructura episódica y la temática humana del friso permiten visualizar el Partenón como *monumento trágico*; 3, la *imagen homérica*, porque, según Jenkins, Fidias pudo partir de las descripciones del poeta para dar cuerpo a los dioses; y 4, *un microcosmos de la sociedad ateniense*, ya que el friso salva la distancia entre las afueras de la ciudad y su corazón sagrado –el habitáculo de Atenea– (Jenkins 2004, pp. 31-42).

Hoy, la fractura y la dispersión de gran parte de las piezas de esta máquina refuerzan su potencia simbólica, y cuestionan los principios técnicos inherentes a cualquier artefacto creado a partir de elementos naturales en un territorio específico. Sus partes disgregadas concentran una fuerza mediática de una intensidad comparable a los bronce de Benin, principalmente ubicados en Londres, o a la escultura de la cabeza de Nefertiti conservada en Berlín. Su vibración las sitúa en el centro del debate internacional en torno a los expolios culturales, pendiente de resolución por parte de la Unión Europea, a instancia de la UNESCO –la vigesimosegunda sesión del Comité Intergubernamental para la promoción de la restitución de bienes culturales, o CIPRCP, tuvo lugar en septiembre de 2021– y de numerosas instituciones que defienden la reunificación de los mármoles en Atenas.

El poder simbólico de esta máquina se extiende más allá de su superficie visible, en su relación inquebrantable con las formas y las fuerzas naturales de su contexto. Como afirma Spinoza en relación a la capacidad

Fig 05. Transcripción del friso en partitura, Ian Jenkins, 2004. The Parthenon frieze. 1ª Ed. Barcelona: Electa, p. 99.



vibratoria de la materia, «cualquier cosa, sea más o menos perfecta, será siempre capaz de persistir, existiendo con la misma fuerza que tuvo en el origen de su existencia; de tal modo que, a este respecto, todas las cosas son iguales» (Bennett 2010, p. 2) ¿Cómo puede describirse entonces un constructo equilibrado a partir de los elementos que han configurado el Partenón a lo largo de sus veinticinco siglos de existencia, y que trascienden la noción de obra arquitectónica o artística?

Partenón: fragmentación y desplazamientos

Múltiples factores humanos y naturales han afectado al Partenón: los expolios de la Atenea Partenos y de otras esculturas y elementos en el 295 a.C.; los daños provocados por las invasiones Herúleas entre 267 y 269, y las reparaciones del año 300; las fracturas y el borrado de las imágenes y la transformación en basílica cristiana en el siglo VI; la construcción de una mezquita en la nave en 1458, usada como polvorín y bombardeada en 1687; el expolio y el desplazamiento de *los mármoles de Elgin* –entre 1801 y 1806– y otros sucedidos antes y después de la declaración de la Acrópolis como *sitio arqueológico* en 1834⁴; el efecto del agua –*biodeterioro*–; la lluvia ácida producida por los bombardeos en las Guerras Mundiales, en muchas de las ciudades donde se conservan fragmentos; el fuego en los incendios sucesivos; y los terremotos (fig. 7). Todos estos acontecimientos, las tensiones geopolíticas aún activas, y las tentativas de restitución física y simbólica del conjunto, construyen un nuevo Partenón disperso⁵.

4. En 1688, miembros del ejército danés decapitan las figuras las metopas 3 y 4 del lado sur, que hoy pueden verse en el Museo Nacional de Copenhague. En 1780, el Conde de Choiseul-Gouffier escribe a su agente Fauvel: «Llévese todo lo que pueda (...) no desaproveche ninguna ocasión de robar en Atenas y en su territorio todo lo que se pueda robar (...) a pesar de los muertos y de los vivos.» Según Williams (2001), la primera extracción autorizada oficialmente corresponde a un fragmento de la cornisa del Erecteio, retirada por un equipo de arqueólogos enviados por Napoleón Bonaparte. El 31 de julio de 1801, el equipo de Lord Elgin –embajador de Gran Bretaña para el Sultán del Imperio Otomano–, dirigido por G. B Lusieri –pintor del Rey de Nápoles–, gracias al apoyo del reverendo Philip Hunt y del secretario William R. Hamilton, comienza a extraer otras metopas del lado sur del Partenón. El *firman* –permiso– supuestamente conseguido por Elgin no contemplaba la retirada de fragmentos, sino únicamente su documentación gráfica, la realización de réplicas y de excavaciones que no pusieran en peligro la estabilidad de los edificios (Williams 2009).
5. Aunque la Acrópolis fue declarada sitio arqueológico en 1834, turistas y militares continuaron robando fragmentos de sus edificios y dispersándolos por el mundo, aunque algunos han sido devueltos a Atenas en las últimas décadas: una parte del friso interior –un pie que formaba parte de una pieza de unos de 8 x 11 cm– fue robado por un turista en el siglo XIX, desplazado a Heidelberg y devuelto en 2006, y una sección de cornisa –de unos 7 x 30 cm– del Erecteion, fue retirada durante la Segunda Guerra Mundial por un soldado del ejército austriaco y entregada como regalo a su hija –Marta Dahlgren–, quien la entregó en 2008 al Museo de la Acrópolis (Reuters 2008). La polución ha generado daños importantes en la obra, y ha sido uno de los principales argumentos utilizados por el Museo Británico para rechazar la devolución de los mármoles. Aunque, según Payne (2019), la limpieza de los fragmentos, cuando fueron instalados en el museo londinense, dañó el mármol en mayor medida que los agentes atmosféricos durante dos siglos.

Fig. 06. Vista del friso interior del Partenón desde el patio de la Calcoteca, fotografía de Miguel Guzmán, 2021.



Sus fragmentos visibles se ubican, al menos, en Atenas, en Palermo, en la Ciudad del Vaticano, en Viena, en Múnich, en Würzburg, en Copenhague, en París, y en Londres. La dispersión de este paisaje cultural define una Europa polarizada, de la que el Reino Unido ha decidido escindirse⁶ (figs. 8 y 9). Tras el Brexit, esta diáspora trasciende los ámbitos de la propia Unión Europea, por lo que la devolución de cualquiera de estos mármoles supondría un avance en la restitución de bienes culturales expoliados.

En *The Origins of Totalitarianism*, Hannah Arendt afirma que no es posible conformarse con lo considerado bueno –justo– en el pasado como base de una herencia cultural, para descartar lo malo –injusto– y reducirlo a «una carga muerta que el tiempo se encargará de enterrar en el olvido» (Hicks 2020, p. 18). Entre 1801 y 1805, el equipo de Elgin fracturó diecisiete metopas, cincuenta bloques del friso, siete fragmentos de figuras del frontón Occidental y once del frontón Oriental, y un tambor y un capitel de una columna de la fachada norte, y desplazó estas piezas a Londres para su venta al Estado Británico en 1816. Algunos años más tarde, Grecia consiguió su independencia, pero los mármoles permanecieron en Gran Bretaña, a pesar de que el Rey Otón de Grecia tratara de comprarlos en 1834 y 1842.

Como se ha demostrado en las encuestas realizados por el organismo YouGov –la última en 2021– y en los debates como el organizado por

6. Según el Parlamento de Reino Unido (2021), en el referéndum llevado a cabo el 23 de junio de 2016, la mayoría de los votantes británicos decidieron a favor de la salida de Reino Unido de la U.E. El 31 de diciembre de 2020, finalizó el período de transición y el Reino Unido abandonó el Mercado único de la U.E. <https://commonslibrary.parliament.uk/research-briefings/cbp-7960/>

Fig. 07. Efectos de terremotos y bombardeos. Reparaciones y "leftovers", fotografías de Miguel Guzmán, Atenas, 2019.



Intelligence Squared (2012), la mayoría del pueblo británico defiende la reunificación de los fragmentos en Atenas. En 2014, la UNESCO impulsó la campaña *Return, Restore, Restart* y, en 2020, Italia y Grecia redactaron una cláusula incluida en el borrador del Brexit que obligaba al Reino Unido a restituir los bienes expatriados, aunque la dudosa legalidad de la acción de Elgin sigue constituyendo el principal argumento utilizado por el Museo Británico para eludir la demanda de devolución (figs. 10 y 11).⁷

Dentro del conjunto desplazado, el bloque V del friso jónico, que se ubicaba sobre el umbral de acceso a la *cella* –habitáculo de Atenea– y que hoy puede verse frente al acceso de la Galería Duveen, constituye un caso ejemplar de esta dispersión, pues un fragmento triangular de su esquina superior izquierda –la cabeza y el ala derecha de la supuesta Iris, diosa mensajera–, olvidado por el equipo de Elgin en Atenas, se conserva en el Museo de la Acrópolis. Los dos mil kilómetros que separan esta cabeza de su cuerpo representan una fractura aparentemente irreparable, si bien las tensiones derivadas de este desplazamiento forzado mantienen activa

7. El equipo de Elgin en Atenas necesitó un permiso oficial –*firman*– del gobierno otomano para fracturar y desplazar los mármoles. Según Williams (2009), solo ha quedado constancia en una traducción al italiano redactada por Giovanni Battista Lusieri –director de las operaciones–, y publicada por William St Clair –biógrafo de Elgin–. Este documento fue utilizado en el juicio celebrado en Londres para justificar la operación antes de la compra de los mármoles por parte del Estado Británico.

Fig. 08. Captura de la web atlasoftheparthenon.com diseñada por Miguel Guzmán en 2020.

Fig. 09. Manifestación frente al Parlamento de Atenas, Grecia. REUTERS / Alkis Konstantinidis, 2015, Extraída de: <https://www.reuters.com>

Fig. 10. ¡Los mármoles de Elgin! o ¡John Bull comprando piedras mientras su familia numerosa pide pan!, George Cruikshank (grabador) y Yedis (dibujante), 1816. En BM Satires 12787; Extraída de: <https://www.ngv.vic.gov.au>



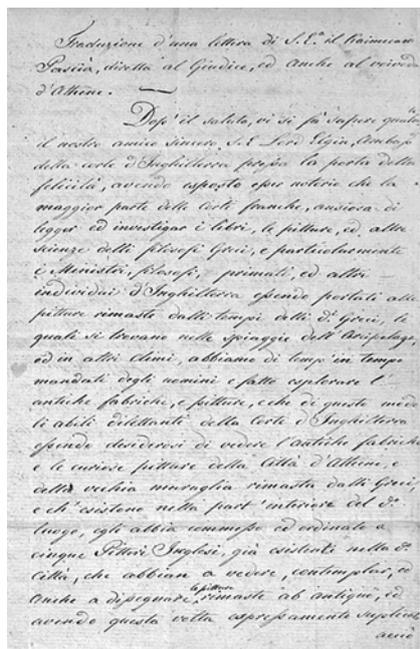
su potencia como unidad. Además, mientras el museo ateniense muestra las réplicas en yeso de los fragmentos conservados fuera de Grecia, el Museo Británico ha optado por omitirlas. Tanto el apabullante tamaño del conjunto expuesto, como el efecto hipnótico que provoca la piedra de Rosetta –ubicada en la antesala de la Galería Duveen–, dificultan la apreciación de las tensiones curatoriales antedichas. Así mismo, la calidad de la talla escultórica, la potencia magnética del mármol, y la ausencia de la réplica de la cabeza, contribuyen a la distracción de la mirada ante este vacío, dificultando una restitución que sea justa con los acontecimientos históricos.

Después de cinco décadas de desplazamientos de las piezas en Londres, los acuerdos a los que llegaron los expertos para disponer los fragmentos en la Galería Duveen –según Ruíz (2021) cerrada desde diciembre de 2020 debido a la pandemia global y posteriormente por motivos desconocidos (fig. 12), aunque reabierta el 13 de diciembre de 2021– responden a criterios prácticos y estéticos. Las secuencias de imágenes se muestran en tramos inconexos que deben unirse en zigzag, y que rodean al visitante en una disposición contraria a la original.

Los fragmentos conservados en Palermo, en el Vaticano, en Viena, en Würzburg, en Múnich, y en Copenhague, se presentan disueltos en colecciones de piezas antiguas o clásicas, mientras que el Museo del Louvre de París dedica una sala independiente –la sala 348 o «Diana»– a los már-

Fig. 11. Traducción al italiano del permiso a Lord Elgin, Atenas, 1801. En WILLIAMS, Difry, 2009. Lord Elgin's firman. Journal of the History of Collections. p. 2. En la misma página, la palabra síntesis aparece en negrita.

Fig. 12. Charco detrás de la escultura de Iris, Sala Duveen del Museo Británico, 2018. En Who will rescue the Parthenon sculptures from its British 'saviours'? George Vardas, 2021. Extraída de: <https://greekcitytimes.com>



moles de Atenas.⁸ Según Hicks (2020, p. 20), «en el museo, cada evidencia contiene lazos constantes que atan, una obligación o una promesa, una suerte de lamento incluso, que debe ser comprendido, emergiendo como una mezcla de cosas, valores, contactos, personas (...) el conocimiento inherente es una especie de memoria, una re-colección.»⁹

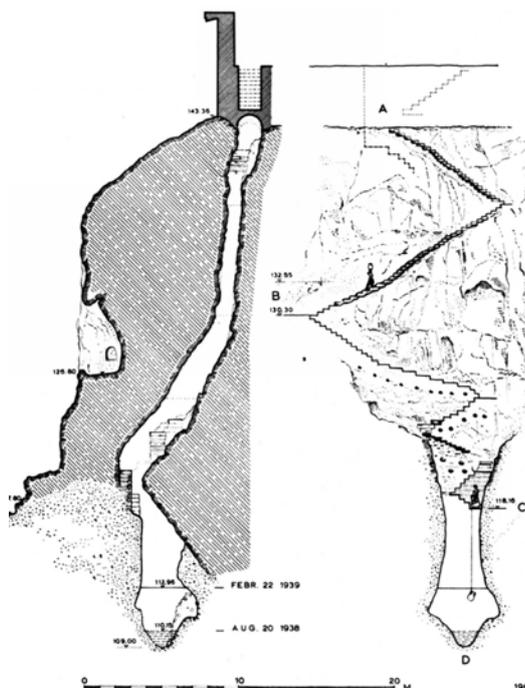
Partenón: un paisaje de materia dispersa

El Partenón es el epicentro de una zona que, más allá de la reducción a la categoría de «sitio arqueológico» o de responder a un *kronos* o tiempo lineal –y artificial–, constituye un *kairós*, **síntesis** holística de pasado, presente y futuro. En esta suerte de Aleph paisajístico, el tiempo es todos los tiempos y el espacio es todos los espacios. Aproximarse a este conjunto implica aceptar tanto el caos de su forma re-estructurada, como el movimiento incesante de miles de piedras extraídas del monte Pentélico y desplazadas para ser transformadas en una arquitectura que, según Scully (2013, pp. 175-176), no puede ser percibida «en una perspectiva

8. La mayor parte de las piezas que se conservan en Atenas están mutiladas, fracturadas o erosionadas, mientras que las más completas y mejor conservadas continúan en Londres y en París. En el Museo del Louvre pueden verse: la cabeza Laborde, el bloque 7 –de las *Ergastinas*– del friso oriental, la metopa sur 10 –de la que se conserva un pequeño fragmento en el Museo de la Acrópolis– y otro fragmento de la metopa sur 4. La plataforma www.atlasoftheparthenon.com creada por el autor en 2020 a modo de Atlas de esta máquina simbólica, permite visualizar la ubicación dispersa de todos los fragmentos.

9. Para Benjamin es vano hacer tabula rasa, y es más importante inventar nuevas artes para acumular los restos y extraer de ellos mil cosas inesperadas, nuevas, impuras. En su conferencia *Los ojos de la historia*, Didi-Huberman (2019, min. 40'00") pregunta: «¿Acaso caminamos en un paisaje de cenizas y, por ahora, nos sentimos incapaces de reconstruir algo a partir de este no haber nada desesperante?»; y propone comenzar a cavar aquí mismo, donde estamos, cavar en la ceniza, en el terreno fértil de los tiempos, para traer algo vivo o, más bien, «sobrevivientes». Hannah Arendt comparaba a Benjamin con un pescador de coral y de perlas que se sumerge en el fondo del mar e introduce la imagen del pasaje de Shakespeare en *La tempestad*: «yace tu padre en el fondo del mar y de sus huesos se hace coral.»

Fig. 13. Pozo profundo bajo la Acrópolis de Atenas (Grecia), Kienast, 1981. En FAHLBUSCH, Henning, *Municipal water supply in antiquity. A historical introduction*. Extraída de: <http://www.romanaqueducts.info>



decreciente, ni como una caja cerrada en el espacio (...) [se trata de] una presencia escultórica que se abstrae y culmina las fuerzas ascendentes de la colina sobre la que se asienta la Acrópolis (...) que estimula y mueve a quien la observa.» Por tanto, su estudio requiere una combinación de movimiento físico, de atención multi-sensorial y de cuidado, y hace necesaria una toma de posición frente a su materia física y documental, que es indivisible de cada contexto en el que se inscribe.

Según Herbert (2013, pp. 83-97), el paisaje griego escapa a cualquier descripción debido a su naturaleza telúrica y cargada de contrastes, y no existe un lugar concreto que encarne las múltiples sensaciones que genera. Esto hace imposible recortar «de aquella maraña de azules, de montañas, de agua, de aire y de luz, una vista única que nos permita decir: así es Grecia (fig. 13)».¹⁰

Korres (2001) define la naturaleza laminar de la materia del Partenón, formada por esquistos cristalinos, y describe la trayectoria de una piedra que fue tallada y transportada 18 km para ser transformada en capitel, y que finalmente no fue utilizada debido al posible riesgo estructural provocado por una vena de vidrio en su interior (fig. 14). Además, cada capa del conjunto fue dotada de curvatura, como afirma Robertson (1988, pp.

10. Según Herbert (2013 pp. 83-97), «el plateado de las copas de los olivos; la densidad húmeda del aire; los abismos que se abren a planicies o a horizontes amplísimos; el centelleo de la arquitectura que se cubría con pintura para no cegar a quien la observe; el olor a tomillo, menta y orégano; y el aroma de los calores» son solo algunos detonantes que este paisaje ofrece, para «emprender el peregrinaje por las grutas, los laberintos y los barrancos». En Grecia «los árboles son diminutos, no superan la estatura de un ser humano alto, y en las tinieblas se vuelven tan antropomorfos que nos apetecería detenernos para saludarlos y charlar con ellos.» Esta suerte de metamorfosis de los árboles en dríadas representa el diálogo fluido mantenido por la arquitectura con su entorno, como puede observarse en la Acrópolis, en cuya ladera sur brota un manantial, como si esta *ciudad en la cima* hubiera sido erigida en honor al agua. «En este país, un manantial equivale a una revelación».

Fig. 14. Capitel no utilizado en la construcción del Partenón II, ubicado en la zona norte de la Acrópolis, fotografía de Miguel Guzmán, 2021.



124-125): «los refinamientos comienzan en su base e incluso en sus cimientos.»

Eludiendo estos valores, los viajeros enviados por Gran Bretaña, Francia o Alemania antes de las excavaciones llevadas a cabo en la Acrópolis entre 1885 y 1889, dibujaron esta obra desde una visión romántica basada en el gusto por lo *orientalizante*, y por el deseo de poseerla.¹¹ En 1927 en Londres, tras décadas de intenso debate cultural, los *mármoles de Elgin* fueron categorizados como *obras de arte*, en lo que, según Mary Beard (2010, pp- 161-167), supuso «una victoria del Partenón como escultura sobre el Partenón como edificio». Hoy, el debate en torno a los mármoles suele reducirse a la tensión entre Londres y Atenas. Los fideicomisarios del Museo Británico argumentan, entre otros motivos muy cuestionables, lo que Lord Elgin declaró ante el *Select Committee* para defender su acción (Williams 2001, p. 117): «la sucesiva destrucción de templos en Ilisos, Olimpia y Corinto; la destrucción de los rostros de las cabezas de esculturas; y la transformación de los mármoles en mortero de guerra por parte de los turcos.»¹²

Las declaraciones de Elgin ante el Parlamento Británico en 1816, y las constantes negativas del gobierno británico y de los fideicomisarios del Museo Británico desde la primera solicitud de devolución por parte de Melina Mercouri en 1983, a las continuas peticiones de su gestión para la devolución de los mármoles, ponen en evidencia un caso ejemplar de falta de protección del paisaje cultural (figs. 15 y 16). Ante la negativa re-

11. Herbert (2013 p. 81): «Viajé hasta Grecia al encuentro con el paisaje, ya que para ver arte griego bastan los museos europeos.» (Íbid. 2013, p. 152): «Las columnas del Partenón son el coro de Antígona petrificado.» En *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, Pratt (1997, pp. 26-27) define el espacio de los encuentros coloniales como la «zona de contacto», que implicó «condiciones de coerción, radical desigualdad e insuperable conflicto».

12. Según Williams, Elgin declaró: «Fue a partir de aquellas sugerencias, y con aquellas sensaciones, como procedí a retirar todas las esculturas en la medida de mis posibilidades; no era parte de mi plan inicial extraer nada a parte de mis replicas (...) No he actuado por motivos de interés privado; no me he privado de hacer lo que pudiera producir un bien sustancial, por consideraciones de riesgo personal o por temer falsas o malas interpretaciones.»



Fig. 15. Cartel de Melina Mercouri en estación de metro Akropolis, Miguel Guzmán, Atenas, 2021.



Fig. 16. fig. 16, Partenón en Centennial Park, Nashville. Wikiofsandy, 2016. Extraída de: <https://commons.wikimedia.org>

ciente del Primer Ministro Británico a la repatriación¹³, y olvidando parcialmente la posibilidad de devolución de los mármoles no retenidos en Londres, el gobierno griego, el Museo de la Acrópolis, la UNESCO y los comités que defienden la reunificación, continúan afirmando que el nuevo museo ateniense, desde su inauguración en 2009, está preparado para su exposición y su conservación, subrayando que no se trata de obras de arte, sino de partes esenciales de este paisaje cultural.¹⁴

Partenón hoy: la pertinencia de la restitución cultural.

El Partenón ejerce su influencia como paradigma de la perfección estética, admirada e imitada repetidamente por la arquitectura occidental¹⁵, y hoy parece necesario su cuidado y su protección, no solo por estar catalogado como patrimonio cultural sino por su afección directa al contexto físico y social contemporáneo.

En 1973, Michel Foucault formula la noción de *sociedad disciplinaria*, mientras Bruno Latour, en línea con las teorías enunciadas por Bennett

13. DE MIGUEL, R. *La interminable historia de las estatuas del Partenón: Boris Johnson tampoco las devolverá a Grecia*. 2021. En: <https://elpais.com/cultura/2021-12-08/la-interminable-historia-de-las-estatuas-del-partenon-boris-johnson-tampoco-las-devolvera-a-grecia.html>

14. Recomendación CM/Rec(2008)3 del Comité de Ministros a los Estados miembro sobre las orientaciones para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje, p. 17.: «El paisaje está caracterizado por las interrelaciones entre diferentes campos (físicos, funcionales, simbólicos, culturales e históricos, formales, etc.) que constituyen sistemas paisajísticos antiguos y actuales. Estos pueden imbricarse y superponerse en una misma parte del territorio. El paisaje no es la simple suma de los elementos que lo componen.» Mientras, el Museo Británico, a pesar del Brexit, defiende que actúa en el respeto de los valores de un mundo cultural globalizado, y el Consejo de Europa de febrero de 2008 indica que «la aplicación concreta de decisiones de protección, de gestión y de ordenación debería abarcar el paisaje en su totalidad y evitar fraccionarlo según los elementos que lo componen».

15. Según las plataformas virtuales de turismo internacional del área Schengen y la UNESCO, en 2021, Grecia ocupa el octavo lugar de la lista de países europeos más visitados, con más de 27 millones de turistas, y sus ingresos por turismo son del 25% del P.I.B. El Partenón ocupa el séptimo lugar en la lista de edificios más visitados del mundo, con 7,2 millones de visitas al año, tras monumentos como el Coliseo (7,65), el Lincoln Memorial (7,8), el Palacio de Versalles (8,1) y la Ciudad Prohibida de Pekín (17). El British Museum, que posee las piezas escultóricas más valoradas del Partenón, es el segundo museo más visitado del mundo, con 7 millones de visitantes. La Acrópolis ocupa el quinto lugar en la lista de lugares más visitados del mundo, recibió más de 2,8 millones de visitas en 2016 y forma parte de la lista de *World Heritage Sites* de la UNESCO, ocupando la primera posición en su lista de *Best practices*.

Fig. 17. Vista de la Acrópolis desde la antigua Vía Panatenaica, fotografía de Miguel Guzmán, 2021.



(2010) en *Vibrant matter*, propone hoy un salto a *la política de las cosas*, según la cual la materia, las personas, y las interacciones que ayudan a escribir un nuevo horizonte de diálogos, pueden considerarse *cosas*. Las preguntas lanzadas desde la arquitectura, el arte, la filosofía, la arqueología, la antropología y la etnografía, convocan una conversación transversal entre los fósiles fragmentados que permita una restitución afectiva y efectiva de este paisaje complejo.

Más allá de la restauración y la rehabilitación propuesta por Korres (1989), en proceso de debate y consulta¹⁶, se propone la pertinencia de una restitución cultural de este paisaje conformado por el Partenón estallado fundamentada en la noción de cultura como cultivo, como acción que implica la noción de naturaleza, de crecimiento y de vida. A día de hoy, Vasileia Manidaki investiga la existencia de un friso interior en la *cella* del Partenón. A través del trabajo de campo –desarrollado en Atenas y Londres– y del estudio de los anclajes entre los bloques del muro, descubre evidencias de una extensión interior de este paisaje por habitar: un friso interior decorado, prolongación del que se consideraba el único friso interior. Este descubrimiento demuestra el carácter inacabado de un paisaje cultural que constituye un patrimonio vivo, y permite observarlo y restituirlo como constructo vital, latente y abierto.

16. Korres, como director del Servicio de Restauración de la Acrópolis (YSMA), propone la réplica en mármol del Pentélico de los tramos principales del friso jónico, de algunas metopas y esculturas de los frontones, para su colocación en su posición original en el monumento. Esto permitiría observar la arquitectura y la escultura, aunque supondría alteraciones importantes en los trabajos de rehabilitación y en el plazo previsto para la conclusión de las obras.

Los fragmentos del Partenón han sido deslocalizados de su origen y, todavía en su dispersión, están impregnados de una memoria definida por fricciones identitarias aún no resueltas. Ante la ineffectividad confirmada por la UNESCO y las instituciones implicadas en este conflicto, se hace imprescindible un diálogo con los elementos que conforman este paisaje, que respete su potencia generadora de relaciones y no como objetos de discordia entre las diversas culturas a las que pertenece (fig. 17). Según el Convenio Europeo del Paisaje, esta memoria debe ser protegida por los países que retienen sus partes¹⁷, un manifiesto que está en sintonía con lo que Beard (2010 p. 201) postula al respecto: «Para el Partenón siempre hay un *otro lugar*: si no está enteramente ausente, nunca está totalmente presente. Como Byron y sus discípulos, podemos lamentarnos de ello, pero es en parte esta sensación –sentido– de pérdida, ausencia, deseo, lo que hoy le aporta su poder y su urgencia cultural. Paradójicamente, su estatus como icono internacional difícilmente puede disgregarse de su diáspora, que tantos de nosotros lamentamos.»¹⁸

Siendo, como parece, imposible un equilibrio perfecto que libere las tensiones analizadas, ¿cómo plantear la restitución más responsable que posibilite la construcción de *un Partenón* desde el presente?

BIBLIOGRAFÍA

- AZCONA, Camino, 2017. Traducción y notas en: PAUSANIAS, 2017. *Descripción de Grecia. Ática y Élide (Libros I, V y VI)*. 2ª Ed. Madrid: Alianza Editorial.
- BEARD, Mary, 2010, *The Parthenon*. 3ª Ed. Londres: Profile Books. [Traducción del autor].
- BENNETT, Jane. 2010. *Vibrant Matter, a political ecology of things*. 1ª Ed. Durham: Duke University Press.
- CONNELLY, Joan B., 2015. *The Parthenon enigma*. 4ª ed. Nueva York: Vintage Books.
- CORLISS, Richard, 2002. *That Old Feeling: Leni's Triumph*. [En línea]. Recuperado el 7 de junio 2015 de: https://es.hrvwiki.net/wiki/Leni_Riefenstahl
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2019. *Los ojos de la historia*. MUAC, 16 de enero de 2019. Min 40'00". [En línea]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=jq5nGJfS9DE&ab_channel=EstudioUNAMDigitalCDC
- HERBERT, Zbigniew, 2013. *El laberinto junto al mar*. 2ª Ed. Barcelona: Acantilado.
- HICKS, Dan, 2020. *The Brutish Museums*. 1ª Ed. Londres: Pluto Press.
- JENKINS, Ian, 2004. *The Parthenon frieze*. 1ª Ed. Barcelona: Electa. Traducción del autor.
- KORRES, Manolis. 1989. *Study for the restoration of the Parthenon*. Volumes 2A & 2B. Ministry of Culture of Greece and Committee for the Preservation of the Acropolis Monuments. Atenas.
- PAYNE, Emma, 2019. *3D imaging of the Parthenon sculptures: an assessment of the archaeological value of nineteenth-century plaster casts*. Department of

17. En el artículo 1-d, el Convenio indica que «por protección de los paisajes se entenderán las acciones encaminadas a conservar y mantener sus aspectos significativos o característicos, justificados por su valor patrimonial derivado de su configuración natural y/o la acción del hombre».

18. Beard (2010 p. 201): «Inevitablemente, entonces, el Partenón y su escultura se ha mantenido en pie frente a su desarraigo, desmembramiento, deseo, pérdida. Freud fue más astuto de lo que imaginamos cuando se cuestionó si el Partenón realmente existía o no. (...) No solo de Atenas a Londres, también de Uppsala a Roma, de Nashville a París, el Partenón es, literalmente, una maravilla del mundo.»

Classics, King's College London, Strand, London. Antiquity Publications Ltd, 2019. [Traducción del autor].

RIEFENSTAHL, Leni, 1936. Productora y directora. Largometraje: *Olympia, parte I: el festival de las naciones (Olympia, 1. Teil – Fest der Völker)*.

ROBERTSON, D. S. 1988. *Arquitectura Griega y Romana*. 4ª Ed. Cátedra.

RUIZ, Cristina, 2021. *Is it raining again in the British Museum's Parthenon gallery?* The Art Newspaper. 11 agosto 2021. [En línea]. Recuperado de: <https://www.theartnewspaper.com/2021/08/11/is-it-raining-again-in-the-british-museums-parthenon-gallery>

SCULLY, Vincent, 2013. *The Earth, the Temple, and the Gods. Greek sacred architecture*. 2ª Ed. Texas: Trinity University Press.

WILLIAMS, Dyfri, 2001. «Of public utility and public property»: *Lord Elgin and the Parthenon Sculptures*. En *Appropriating Antiquity: Saisir l'Antique*. Bruselas, pp. 103-164. [En línea]. Recuperado de: https://www.academia.edu/10620964/_Of_public_utility_and_public_property_Lord_Elgin_and_the_Parthenon_Sculptures_in_A_Tsingarida_and_D_Kurtz_eds_Appropriating_Antiquity_Saisir_lAntiquite_Brussels_2001_103_164 [Traducción del autor].

Referéndum llevado a cabo el 23 de junio de 2016, Parlamento de Reino Unido (2021). [En línea]. Recuperado de: <https://commonslibrary.parliament.uk/research-briefings/cbp-7960/>

Convenio Europeo del Paisaje, 2000. [En línea]. Recuperado de: https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf

Recomendación CM/Rec(2008)3 del Comité de Ministros a los Estados miembro sobre las orientaciones para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje. [En línea]. Recuperado de: https://territori.gencat.cat/web/content/home/06_territori_i_urbanisme/04_sol_no_urbanitzable_i_paisatge/politica_de_paisatge/documents/cm_rec_2008_3.pdf

Send them back: The Parthenon Marbles should be returned to Athens? Intelligence Squared debates. 11 de junio de 2012. [En línea]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=YE7DpRjDd-U>

UNESCO: <https://whc.unesco.org/en/list/404/>

Plataforma Atlas of the Parthenon. Creada por el autor en 2020. [En línea]. www.atlasoftheparthenon.com