

El patrimonio histórico artístico ante el turismo cultural

FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO

*Doctor y profesor titular de Historia del Arte
Universitat de les Illes Balears*

Resumen

El presente texto pretende ser una serie de reflexiones en torno a las difíciles relaciones entre el patrimonio histórico artístico y el turismo. Primeramente haremos algunas consideraciones sobre la cuestión de la definición de un turismo cultural. Después pasaremos a tratar las problemáticas relacionadas con las antinomias que subyacen en el debate de esas relaciones como son la del ocio frente a cultura, historia y novedad, turista y residente en el entorno de ciudad histórica y el museo. Todo ello desde la perspectiva de una reconsideración de la noción de tutela del patrimonio monumental.

Palabras clave: Patrimonio, turismo cultural, monumento histórico, conservación y tutela, ciudad histórica, museo.

Abstract

The present text try to be a series of reflections concerning difficult relations between the historical artistic heritage and the tourism. First we will do some considerations on the question of the definition of a cultural tourism. Later we will happen to treat problematic related to the antinomies that sublie in the debate of these relations since are that of the leisure forehead culture, history and innovation, tourist and resident in the environment of historical city and the museum. All based on the perspective of a reconsideration of the notion of guardianship of the monumental heritage.

Keywords: Heritage, cultural tourism, historical monumento, conservation and guardianship, historical city, museum

Nos proponemos aquí plantear algunas reflexiones en torno al encuentro de dos realidades que se presentan muy problemáticas, cuando no antinómicas. En efecto dos perspectivas se enfrentan, a saber, por una parte se considera que poseer un patrimonio cultural (y natural) de calidad es una ventaja extraordinaria y una oportunidad desde el punto de vista de su explotación turística para el desarrollo económico de una región, zona o localidad; pero por otra parte, la transformación de los bienes culturales en bienes económicos por el turismo supone un fenómeno de explotación económica masivo que implica la degradación irremediable de esos bienes

y lugares monumentales o naturales, llegando a su verdadera expoliación. He aquí el problema central de la tutela hoy.

Históricamente, este hecho comienza en las décadas de 1950 y de 1960 cuando las clases medias en los países industrializados y desarrollados experimentan un crecimiento extraordinario, las cuales comenzarán a disponer de un excedente económico que hace posible pensar en disfrutar de viajes vacacionales. A su vez el desarrollo de los medios de transporte y su abaratamiento permite un turismo internacional sin precedentes. Se trata de un turismo que se clasifica mayoritariamente de ocio.

La primera observación que planteamos es la dicotomía ocio *versus* cultura. Porque crear una especificidad de un turismo cultural dentro del turismo considerado de manera global es todo un síntoma de esa situación. En realidad significa una manera de purificar el turismo, se trataría de darle un aspecto noble a una realidad que se manifiesta nefasta. Se trataría de oponer al denominado “turismo de masas”, un turismo amable, provechoso para los territorios. A partir de la década de 1970 la opinión internacional de los intelectuales y/o dependiente de las instituciones culturales con responsabilidades a nivel local, nacional o internacional denuncian los efectos nocivos e incluso devastadores y distorsionadores de las realidades sociales de los lugares de recepción en multitud de ocasiones. De este modo la expansión de la noción de turismo cultural viene a configurarse como una fórmula de turismo distinguido y respetuoso de los lugares y sus habitantes. Así aparece la que denomina Saskia Cousin, a quien seguimos en estas observaciones, la doctrina del turismo cultural por parte de la UNESCO.⁹⁸ Dicha doctrina se expresa través de la “Carta del turismo cultural” de noviembre de 1976 y “Carta internacional del turismo cultural. La gestación del turismo en los sitios de patrimonio significativo” octubre de 1999, adoptadas por el ICOMOS. Se trataba de una respuesta alternativa al turismo internacional tal como era concebido por las políticas desarrollistas propugnadas por el Banco Mundial en la década de 1960, considerado como el motor de progreso económico de los países en vías de desarrollo a semejanza de como lo fue la industria pesada para los países occidentales.

Entre una y otra carta se produce una transformación en la consideraciones conceptuales que cambian la noción misma de turismo cultural. Ante todo, el relativismo cultural que amplía la valorización de la memoria donde todo puede ser patrimonializado. Como consecuencia del proceso de globalización, se produce un desplazamiento de la concepción de la identidad que no pasa necesariamente por la asociación estado-nación-pueblo, tal como se elaboraron desde el siglo XIX por los estados liberales, sino que se reivindica las especificidades locales, de las minorías. La declaración del Québec con motivo de la 3ª Jornada sobre el turismo cultural de 1979⁹⁹ es harto significativa a este respecto. Se trataría de instrumentalizar el turismo como elemento de consolidación del surgimiento de las identidades post-nacionales en un mundo post-colonial. La puesta en valor del patrimonio cultural a escala local o regional, en su codificación de lectura, encuentra en el producto turístico su confirmación, legitimación y consolidación de un patrimonio local que afirmaría su conciencia de sí. El turismo asume así un valor no sólo económico sino además de fuerte carga ideológica. Se trata de hecho de un patrimonio como diversidad, no como universalidad de origen ilustrado. En este sentido, es interesante destacar la Declaración de la UNESCO DE 2001.¹⁰⁰ El turismo aparece como factor de interculturalidad en el marco de la multiculturalidad. El turismo promueve el encuentro entre culturas, el conocimiento entre

⁹⁸ Saskia Cousin, “L’Unesco et la doctrine du tourisme culturel. Généalogie d’une «bon» tourisme”, *Civilisations*, 57, Paris, 2008, pág. 41-56.

⁹⁹ Citado en *Ibíd.*, p.àg. 48-49.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 51.

culturas diverses, el diàleg i el respecte mutu, en suma, se asiste una concepció ètica del turisme cultural. Se parla así de una ètica del turisme com a ètica del viatge frente al viatge banal (que vuelve reintroduir la oposició entre el turista –inculto- el viajero –ilustrado-). De este modo, en segundo lugar, todo turismo se transforma en hecho cultural, el turismo cultural es la superación del turismo de masas, banal, ocioso, depredador y ensimismando. El turista –viajero- tipo sería aquél que con una conciencia de sí a través de sus valores patrimoniales se desplaza para conocer y tomar conciencia del otro y sus valores debidamente patrimonializados en visitas de experiencia de carácter estético –en sentido amplio del término- que fomenta su comprensión y respeto.

Esta visión, que se apunta a la sostenibilidad –del sistema-, hoy en boga en todos los aspectos del desarrollo económico-social, es desde mi punto de vista sumamente idealista y además contradictorio en sí mismo. Ante todo, ¿cómo se puede definir o intuir ese turista-tipo convertido en viajero estético si cada cual tiene su propia visión y estética? En otros términos, cómo controlar el comportamiento de ese turista cultural singular bajo una universalidad de uso que responde a una visión estética, esto es, ¿de dónde se deduce que todo individuo identitario de una cultura particular se comportará bajo un patrón estético universal? A mi modo de ver, se cumple sí pero transformando esa experiencia estética en experiencia de compra, dicho de otro modo, los turistas se universalizan como consumidores abstractos, en operaciones de intercambio monetario en el espacio público, lo que luego hagas con ese producto es cosa privada, disfrútelo, haga su propia experiencia estética o inestética y cuando no le sirva o no lo quiera deshágase de él en el puesto de reciclaje, obviamente. Tire los folletos, las guías, los *souvenirs*, etc.; y así mismo los recuerdos y vivencias del viaje que se queden obsoletos, recícelos y reemplácelos por otros. Es la ley del mercado. A mi modo de ver, la realidad es que hoy tenemos en el mejor de los casos un turismo cultural de masas, dónde la mayoría de los inconvenientes del turismo de ocio, de sol y playa en los lugares de veraneo como el Mediterráneo, se han transferido al turismo de cultura, que consume cultura. La visión idealizadora me parece que queda bastante clara en la solución a la antítesis entre patrimonio y turismo que se ofrece a través de la educación. Ya señalaba Sophie Élias en 1990, a tenor del Congreso del ICOMOS celebrado en Canterbury (Reino Unido) en ese año, que:

«Le patrimoine a besoin du tourisme, tout comme le tourisme ne peut se passer du patrimoine. Il s'agit donc de trouver des solutions qui puissent satisfaire les deux parties. La clé de la réussite est l'éducation: des jeunes, en premier lieu, qui agiront par la suite en adultes plus responsables que ne le furent leurs aînés; les adultes, en les sensibilisant quotidiennement à l'importance du respect de l'environnement et en veillant à ce que le patrimoine ne soit pas perçu comme une activité de loisirs parmi d'autres pendant les vacances; de l'industrie du tourisme pour qu'elle adapte ses initiatives en tenant compte des aspects particuliers du patrimoine et surtout de l'intérêt économique de veiller à sa sauvegarde; sans oublier la sensibilisation des autorités gouvernementales, regionales et locales qui ont un rôle fondamental à tenir en matière de contrôle et de législation.»¹⁰¹.

Es indudable que el programa propugnado es más que ecuanímicamente aceptable y loable, pero no deja entrever las dificultades reales, de fondo que implica. Serán precisamente los aspectos que trataremos en la segunda parte de estas reflexiones. Pero avancemos la cuestión de la educación. El problema planteado se retrotrae más atrás, y de manera más intensa aún en el contexto francés, entre cultura y educación planteado por André Malreaux allá por los años 50. Es decir, la cuestión del patrimonio depende de la educación, como espacio de instrucción

¹⁰¹ Sophie Élias, "Tourisme ou Patrimoine faut-il choisir?", *Espaces*, 104, Paris, 1990, pág. 5-9, pág. 9

pública, como se heredaba de los presupuestos ideológicos de la III República y aún defienden intelectuales como Marc Fumaroli¹⁰², o de la cultura, como experiencia estética, como defiende el autor del museo imaginario. Y lo mismo podría decirse, *mutatis mutandi*, de la sensibilización de los adultos. Pero cuál es el radio de alcance de la política educativa en un país dado, cabría preguntarse, en el supuesto caso de que lograra inculcar un respeto sobre el patrimonio; porque aún con todo se podría decidir sobre su propio país, homogenizar diferencias de competencias entre responsabilidades de administraciones autónomas internas, pero fuera del radio de acción del estado, cómo se podría actuar. Hasta en el seno de la Unión Europea, habría una cierta capacidad de armonización, pero fuera de ella qué sucede, cómo se actuaría. Si el turismo del futuro, como todo advierte, las fuertes flujos turísticos procederán de mercados como el ruso, ya un hecho en España, y de países como China e India u otros emergentes, cómo puede recaer en la educación la solución fundamental. En cualquier caso, y lo más grave aún es saber si la educación construye realmente el imaginario de los jóvenes a partir de la instrucción que reciben en los centros de enseñanza o incluso en los centros culturales o más bien a través de los potentes *mass media* y sobre todo del *marketing*. Lo que vemos es todo lo contrario. La política educativa trata de adaptarse o acomodarse a la realidad, esto es al mercado, no trata de propulsar un imaginario crítico de la realidad. En nuestro caso, un alumno ¿construye una imagen de un monumento como un dato del patrimonio histórico, instruido en la institución educativa, o la construye como resultado de un producto turístico ofrecido por el *merchandising* de la industria del sector? O al menos, ¿cuánto peso tiene cada una de ellas en la construcción de su imagen simbólica? Porque es esta construcción de lo imaginario la que determina la transformación de un lugar neutro en un destino turístico.¹⁰³

Y por otra parte, si verdaderamente todo es patrimonializable, ello implicaría la inespecificidad, o en última instancia su negación, nada es patrimonio. Se trata de la misma ecuación que sucede con el arte contemporáneo. Sin embargo, sabemos que aunque todo potencialmente pueda ser arte, no todo actúa como arte. Lo mismo ocurre con el patrimonio. El peligro real, por tanto, ciertamente no es ese hipotético o virtual grado cero, sino el abuso. A este respecto, me parecen dignas de destacar las reflexiones de Tzvetan Todorov sobre el abuso de la memoria. La memoria no está amenazada tanto por el olvido como por la inflación del recuerdo, porque como sostiene Todorov

«Il faut d'abord rappeler une évidence: c'est que la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'effacement (l'oubli) et la conservation; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux (...) la mémoire, elle, est forcément une sélection: certains traits de l'événement seront conservés, d'autres sont immédiatement ou progressivement écartés, et donc oubliés.»¹⁰⁴

El abuso de algo no sólo supone, una extralimitación, sino que indica también una acción contraria a su propia naturaleza o a su derecho (extralimitación jurídica). La proliferación de bienes patrimoniales *ad infinitum* legitimada en la memoria como conservación del recuerdo es un abuso de la memoria, porque ésta también implica el olvido, la selección entre lo que se debe olvidar y lo que se debe conservar. La cuestión que se plantea es, pues, como en el campo del arte contemporáneo, quién elige, quién establece el valor y, más importante aún, con qué fines. Los abusos políticos en este sentido son sobre los que reflexiona y llama la atención Todorov en la obra citada. Nosotros destacaremos aquí el círculo vicioso que supone producir

¹⁰² Marc Fumaroli, *El Estado cultural: ensayo sobre una religión moderna*, Madrid: Acantilado, 2007.

¹⁰³ Rachid Amirou, *Imaginaire du tourisme culturel*, PUF, Paris: 2000, pág. 1.

¹⁰⁴ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Arlea, Paris: 2004, pág. 16.

valores simbólicos, de uso (patrimonial), cuyo fin es el mercado (turístico) en el que rige la finalidad del valor de cambio. Es una contradicción interna en nuestro tiempo que no puede ser despachada o resuelta con la culturización del turismo, porque esta culturización condiciona la cultura misma¹⁰⁵. Y lo económico no es un campo objetivo, autónomo, como parece imponerse hoy bajo la doctrina neoliberal, sino que es una esfera de la política. Como no lo es la investigación científica. Es lo que sucede con aquellas orientaciones de la conservación histórica de corte positivista, que se desentiende, o pretende desentenderse, situado en una torre de marfil, de la esfera política. Es lo que señala más adelante justamente Todorov:

«Le travail de l'historien, comme tout travail sur le passé, ne consiste jamais seulement à établir des faits mais aussi à choisir certains d'entre eux comme étant plus saillants et plus significatifs que d'autres, à les mettre ensuite en relation entre eux; or ce travail de sélection et de combinaison est nécessairement orienté par la recherche, non de la vérité, mais du bien. L'opposition réelle ne sera donc pas entre l'absence ou la présence d'un but extérieur à la recherche même, mais entre buts différents; non entre science et politique, mais entre une bonne et une mauvaise politique.»¹⁰⁶

En suma, el turismo cultural no es bueno *per se*, ni implica consecuentemente por sí mismo la condiciones adecuadas para la correcta conservación y un buen uso del patrimonio.

La indeterminación patrimonial no está sólo referida a una ampliación de campo, material e inmaterial, sino que el giro antropológico y etnológico en el concepto de patrimonio ha conllevado la disolución del monumento histórico artístico en el seno genérico de patrimonio cultural. La efectividad de este giro viene puesta de manifiesto en la Carta de Venecia de 1964. Pero el inicio de este itinerario en el seno de la tutela histórico artística se retrotrae a la teoría de los valores de Aloïs Riegl¹⁰⁷ y la preeminencia por el historiador vienés del «valor de antigüedad» en el conflicto entre novedad e historia, en la medida en que aquél valor cultural define la universalidad del sujeto moderno. Pero esta universalidad se manifiesta demasiado estrecha, limitada, en el mundo poscolonial, etnocéntrico. Las relaciones entre novedad y tradición no se manifiestan con la misma conflictividad que en otras grandes áreas de grandes tradiciones de cultura, como la china, la india o la japonesa. Ante todo, porque la innovación como originalidad, propia de la modernidad europea, quintaesencia de las vanguardias históricas, les es ajeno.¹⁰⁸ La posmodernidad artística ha acabado con ese mito europeo y vuelve a la tradición pero deshistorizada, como pura experiencia lúdica, que no es ni memoria ni provenir, sino pura experiencia estética *hic et nunc*, que se disuelve en su consumo. Por ello, desde el punto de vista de la tutela del patrimonio histórico artístico, cabría poner de manifiesto la oportunidad de la reespecificación de su naturaleza propiamente artística. Es lo que ha revalorizado Sandro Scharrochia en la figura de Max Dvořák frente a Riegl respecto del parámetro de la conservación contemporánea, a pesar de que la reivindicación de la preeminencia del valor artístico pudiera interpretarse en una primera aproximación como un paso atrás. Afirma Scarrochia:

- «Ma anche come un passo avanti, in quanto lo sguardo di Dvořák è rivolto a interpretare l'altro polo del conflitto tra novità e storia nella contemporaneità, cioè a misurarsi con il ruolo dell'arte nella crisi della cultura e con le implicazioni di questo confronto per le sorti del patrimonio. Secondo questa interpretazione, la militanza di

¹⁰⁵ Para la cuestión de la reflexiones sobre la teoría de la cultura hoy, desde la perspectiva que suscribimos, véase Terry Eagleton, *La idea de cultura. Una mirada sobre los conflictos culturales*, Paidós, Barcelona: 2001.

¹⁰⁶ *Ibi.* pág. 50.

¹⁰⁷ Aloïs Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: Visor, 1987.

¹⁰⁸ Véase para el caso japonés a Nicolas Fievé, «Architecture et patrimoine au Japon: les mots du monument historique», Régis Debray ed., *L'abus monumental?*, Fayard, Paris: 1999, pág. 323-346.

Dvořák nella file della tutela ne registra il mutamento in un periodo cruciale e aiuta, altresì, a comprendere come l'arte vada caricandosi di un valore comunicativo superior e/o potenziato.»¹⁰⁹

Me parece clave esta redensificación y potenciación del valor artístico como valor autónomo dentro del conjunto del patrimonio cultural como proceso comunicativo en las sociedades contemporáneas. Esta recentralización del arte respecto del monumento es la vía para una adecuada conservación y tutela del patrimonio histórico artístico. Así me parece oportuna la observación que Scharrochia añade un poco más adelante y como conclusión:

«Riegl ha posto il monumento *oltre* l'arte, predisponendo la conservazione all'*Entsagung*, cioè alla rinuncia stilistica, aprendo la tutela a una antropologia della *Mischkultur*, della dissonanza temporale e culturale, nonché attrezzandola alla gestione dei conflitti tra gli interessi conflittuali che producono la crisi e dei valori inconciliabili che la crisi spirigiona. Dvořák ha riportato l'arte al centro della tutela ma in un'accezione, della prima, talmente dilata da comprendere il quadro urbano, territoriale e ambientale e, della seconda, come fattore propulsivo della *tendenza* dell'arte e dell'architettura contemporanea.»¹¹⁰

Pero la tutela del patrimonio histórico artístico hoy, cuyo epicentro lo constituye la ciudad histórica o, como la denominan los italianos, la ciudad de arte, está inextricablemente unida al turismo. El turismo no puede entenderse como una realidad exterior al patrimonio sino que le es consustancial. Ante todo, porque el monumento no es dato un positivo cuya esencia está ahí materializada a la espera de su descubrimiento, sino que es una construcción de sentido, en la cual el visitante es copartícipe de una realidad hermenéutica. Esto es, sin visitante no hay monumento posible, de la misma manera que sin espectador no hay obra de arte. Y el visitante hoy es abrumadoramente el turista. Pero además, porque la progresiva patrimonialización implica grandes inversiones y presupuestos que en su puesta a punto y conservación son inviables sin la fuente de los ingresos procedentes del turismo. De tal forma que en multitud de ocasiones es el turista, el turismo, la principal o única razón de la monumentalización o patrimonialización o condiciona de manera fundamental la existente previamente.

Las consecuencias de ello son realmente inquietantes como no dejan de alertar los profesionales de la tutela y los movimientos sociales de protección, radicalizando la oposición entre los conservacionistas y los defensores del turismo frente a la ordenación de la ciudad histórica. Llegando a una tensión máxima, infructuosa y paralizante entre una sensibilidad inmovilista y otra de innovación extrema, en lugar de conducir a un debate enriquecedor.

Un caso que nos sirve de ilustración de este fenómeno lo pone de manifiesto un historiador nada sospechoso de condescendencia con el turismo como Irving Lavin, quien comentando el caso de malogrado proyecto, ganador del concurso internacional en 1998, de nuevos accesos a los Uffizi en Florencia, diseñados por el gran arquitecto japonés Arata Isozaki precisamente para hacer factible la visita ante la avalancha turística, afirma:

«No pretendo discutir aquí acerca de las virtudes o defectos del proyecto de Isozaki, pero lamento profundamente la triste ironía que subyace en el exagerado historicismo y en la mentalidad conservadora que se ha apoderado en los últimos tiempos de Florencia -ipor

¹⁰⁹ Sandro Scharrochia, *Max Dvořák. Conservazione e Moderno in Austria (1905-1921)*, FrancoAngeli, Milano: 2009, pág. 201.

¹¹⁰ *Ibid.*, pág. 202.

todas partes!- ahogando el espíritu de aventura y de novedad que hizo de ella la ciudad que todos admiramos, justamente porque es el lugar donde la auténtica modernidad fue inventada. El Duomo y sobre todo la cúpula de Brunelleschi seguramente serían hoy vetados: ésta cubrió y, es más, provocó ruinas mucho mayores e importantes que los escasos restos medievales (ide los que Florencia está bien servida!) descubiertos en esta zona de los Uffizi; y en su tiempo el Duomo era, ciertamente, una moderna y colosal intervención en el centro de la ciudad vieja. La verdad es que durante el gran período de renovación que siguió a la destrucción de la Segunda Guerra Mundial, Florencia tuvo innumerables ocasiones de reencontrarse con esa fabulosa herencia de modernidad e innovación, y, en cambio, lo que se hizo fue recrear el aspecto de la ciudad medieval, forrando las calles con unas fachadas completamente falsas y artificialmente “adecuadas”, cuyo único significado radicaba en su pretensión de evocar el pasado. Florencia se ha convertido en una especie de Disneyland de piedra. Naturalmente, hay que decir que al mismo tiempo que Florencia inventó la Modernidad, inventó la Historia, y me temo, por tanto, que los historiadores tenemos una gran responsabilidad en este lamentable estado de cosas: los historiadores (especialmente los historiadores del arte) hemos acabado haciendo demasiado bien nuestro trabajo. En nuestro amor y admiración por los grandes logros del pasado, hemos creado una especie de monstruo –un rabo que menea al perro, como decimos en inglés.»¹¹¹

En estas consideraciones el turismo masivo, pero cultural en el sentido de que se clasifica por su objeto de visita, no es demonizado sino que viene dado como un hecho de nuestra contemporaneidad al que hay que darle una respuesta desde el ámbito del diseño y la intervención arquitectónica. Es interesante que, desde esta perspectiva, el abuso no es planteado a partir del turismo (lo cual no quiere decir que también sea abusivo) sino del trabajo mismo del historiador e historiador del arte. El turismo es pues un factor más que hay que considerar desde el punto de vista de la gestión y la gestión debe ser el resultado de un concepto global de la tutela. La conservación y restauración no puede ser entendida como un fin en sí mismo, sino como parte de una estrategia de la memoria con una finalidad política según las exigencias y desafíos de nuestro tiempo. El historiador no es el responsable único del pasado ni puede arrogarse el papel de su guardián orientado hacia un historicismo conservador congelado enfrentado a toda innovación. Del otro lado, el arquitecto y diseñador tampoco puede arrogarse la exclusiva competencia en la intervención restauradora ajena a todo compromiso histórico. Como sostiene Salvatore Settis,

«Sono, infatti, le urgenze del presente che ci spingono a rileggere le vicende del passato non come mero accumulo di dati eruditi, non come polveroso archivio, ma come memoria vivente e critica delle comunità umane. Solo così la consapevolezza del passato può farsi lievito per il presente, serbatoio di energie e di idee per costruire il futuro. L'architetto non “fa storia” per mestiere, ma il suo mestiere è vuoto e miserevole senza la storia: perché la storia, cioè, la consapevolezza della memoria culturale collettiva, è fondamento della responsabilità. Per converso, chi pone l'estetica delle forme in luogo della storia propugna un'architettura irresponsabile (verso la società) e servile (verso la committenza).»¹¹²

La lección de Irvin es que no puede haber una seria conservación, que implica todos sus factores contemporáneos, el turismo incluido, sin una gran arquitectura, y una gran arquitectura no puede surgir del puro olvido, sin memoria. Florencia es el símbolo de que modernidad e historia

¹¹¹ Irving Lavin, *Tenemos que dejar a nuestros hijos la ciudad tal como la hemos encontrado. We must leave the city to our children exactly as we found it*, Maudito & Co., Barcelona: 2006, pág. 13-14.

¹¹² Salvatore Settis, *Se Venezia muore*, Einaudi: Milano. 2014, pág. 141.

no son más que dos caras de una misma moneda. Hacer prevalecer una u otra en un claro caso de abuso en el sentido de Todorov. Por ello, la praxis de la restauración no puede contemplarse independientemente de este principio básico como ha venido haciendo una tendencia continua de deshistorización de la tutela contemporánea, desde el cientifismo estructuralista, que irradia una apología de la técnica como utopía de nuestro tiempo, hasta el ahistoricismo posmoderno, que liquida cualquier pensamiento utópico en un régimen de historicidad del presentismo.¹¹³

El turismo cultural, entienda como se entienda este concepto, supone un verdadero desafío, antes que una panacea, para la tutela. Porque si bien es cierto que supone un estímulo de innovación, no sólo hay oportunidades perdidas como la que señalaba Irving Lavin, sino que las intervenciones irresponsables y serviles son hoy moneda corriente. La petrificación de las ciudades históricas no es la única forma de *disneylandización*, la ciudad histórica que padecen transformaciones acrílicas o mercantilizan su uso a través de montajes para competiciones deportivas o espectáculos otra índole, que nacen con vocación exclusiva de obtención de réditos, lo es quizá aún más. Colocan a la ciudad histórica ante una dialéctica endiablada entre museificación y modernización destructiva. El libro de Settis que hemos citado es un contundente alegato frente a esa tendencia respecto de otra ciudad símbolo como lo es Venecia.

Al igual que Lavin, señalaré un caso polémico y muy llamativo cercano sin pretender alabar las virtudes o defectos, sino sólo como ejemplo de los planteamientos y los términos del debate ante un problema de tutela ante el valor histórico y el valor de novedad. Me refiero a la intervención del pintor Miquel Barceló en la Capilla del Santísimo de la Catedral de Mallorca. La controvertida intervención fue inaugurada en febrero de 2007, pocos meses antes de que comenzara con los trabajos del no menos polémico proyecto para decorar la cúpula de la Sala de los XX, que tras su inauguración adoptó el nombre de Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de las Civilizaciones, del Palacio de las Naciones de Ginebra, inaugurada en noviembre de 2008. En este caso, al contrario que en el de Florencia las obras se han llevado a cabo. Lo que me interesa destacar del asunto es la argumentación que las autoridades gubernamentales responsables del proyecto en Ginebra han dado para legitimarlo: éstas la calificaron de la «Capilla Sixtina del siglo XXI». Igualmente, ante las críticas de que era objeto la obra en la Catedral de Mallorca, los responsables académicos del proyecto no dudaron en trasladar a la opinión pública a través de los medios de comunicación el mismo ditirambo. Evidentemente se trataba con ello de otorgar por metonimia la calificación de obra maestra. No deja de ser curioso que se designe así a las obras del arte contemporáneo, cuando precisamente la cultura radical democrática (vanguardista) se asentaba en la ruptura con una categoría del arte tradicional.¹¹⁴ Y además es una contradicción *in terminis* porque sólo el paso del tiempo es que el que otorga esa categoría a determinadas obras; presentismo deshistorizante que da por adelantado un resultado que sólo puede ser histórico. Es entonces cuando conviene recordar *mutatis mutandis* las siguientes palabras del arquitecto Rem Koolhaas sobre los «espacios basura» de la metrópoli contemporánea:

«Dios ha muerto, el autor ha muerto, la historia ha muerto, tan sólo el arquitecto sigue en pie... una insultante broma evolutiva... La escasez de maestros no ha devenido la proliferación de obras maestras. “Obra maestra” se ha convertido en una sanción definitiva, un espacio semántico que protege el objeto frente a la crítica, quedando sus cualidades

¹¹³ Término que usa la historiografía francesa; véase François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Seuil, París: 2002.

¹¹⁴ Hans Belting, “El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra” en AA.VV. *Qué es una obra Maestra*, Editorial Crítica, Barcelona: 2002, pág. 47-63.

sin demostrar, su comportamiento sin comprobar y sus motivos sin ser cuestionados. Una obra maestra ya no es una casualidad inexplicable, una partida de dados, sino una tipología congruente: su misión es intimidar (...)¹¹⁵

En el caso de la Capilla del Santísimo (proliferación de obras maestras: idos creándose casi paralelamente!) se trataba de una intervención contemporánea en el corazón mismo de un edificio del patrimonio histórico artístico. Los responsables académicos han defendido el proyecto como una apuesta clara de la congruencia del arte contemporáneo frente al historicismo conservadurista afirmando que

«...a su vez constituye una intervención en el patrimonio, porque renueva y enriquece un espacio histórico, le aporta el lenguaje de nuestro tiempo y le asegura una nueva temporalidad.»¹¹⁶

Pero ¿cuál fue el motivo que dio lugar al proyecto, aprobación e intervención? Según explica el mismo texto corresponde a la exigencia de elaborar una obra artística en Mallorca como contrapartida del propio artista para aceptar ser investido doctor honoris causa por la Universitat de les Illes Balears¹¹⁷. Los pormenores de cómo se concretó en una actuación de semejante envergadura no se explicitan. Lo cierto es que la propia institución eclesiástica facilitó los datos del considerable incremento de turistas, en torno al 23%, que visitaron el templo en el período interanual, tras su inauguración, como recogió la prensa¹¹⁸.

Entre el proyecto de Isosaki en los Uffizi, lamentado por Lavin, y la realización de Barceló en la Catedral de Mallorca hay una gran diferencia. En el primer caso la propuesta era la respuesta a una situación de hecho, la masificación turística; en el segundo, la iniciativa correspondió a la concreción de una exigencia del artista, que ha dado como resultado un incremento notable de visitas turísticas.

El análisis y valoración aquí, según dijimos, de esta intervención no es nuestro objeto aquí. Lo que nos interesa señalar más bien es la oportunidad que nos brinda para reflexionar sobre el desafío que supone el turismo sobre la tutela del patrimonio histórico artístico. La pregunta que se nos plantea así es: ¿está justificado intervenir en edificios históricos de gran densidad histórica y cultural con el objeto de incrementar el turismo?; o también, ¿el incremento del turismo justifica una intervención en edificios de esa naturaleza?. Si la calificación de obra maestra se constituye en una coartada *a priori* imperativa para zanjar el tema, el incremento turístico lo es igualmente como prueba *a posteriori* del éxito de la intervención, la aceptación democrática del público que con su visita otorga la validación.

El problema, creo yo, es que planteamientos de esta índole suscitan el agravamiento en la confrontación entre conservacionistas y innovadores, en última instancia la alternativa entre turismo y patrimonio, dialéctica fatídica para la tutela. Ambas opciones de la alternativa no hace más que, en su simplificación, museificar la ciudad histórica o convertirla en ciudad es-

¹¹⁵ Rem Koolhaas, "Espacio basura", *Acerca de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona: 2014, pág. 71-109, pág. 95.

¹¹⁶ Mercè Gambús, "Miquel Barceló y la reforma de la capilla del Santísimo. Una intervención contemporánea en la Catedral de Mallorca", *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto, Actas del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 1, Sevilla: 2007. (Web: núm. 1 (2007): *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto), pág. 218-231, pág. 229.

¹¹⁷ *Ibíd.*, pág. 219.

¹¹⁸ Véase por ejemplo: <http://www.larioja.com/20080316/cultura/catedral-palma-recibe-ciento-20080316.html>

pectáculo, ciudad genérica como la ha definido Rem Koolhaas,¹¹⁹ incluso en ciudades de fuerte personalidad y singularidad histórica, como lo es sin duda Palma de Mallorca.

Cuando el turismo se convierte en un medio cuyo fin exclusivo o fundamental es económico, deja de ser un factor estimulante para convertirse en una verdadera lacra. Hablar de turismo cultural, así, no puede convertirse una trampa para ocultar la realidad, una trampa mortal cuando se tiende al monocultivo turístico. Da lo mismo que sea cultural o no, es igual de destructivo. Los economistas del patrimonio cultural y sociólogos y geógrafos urbanos¹²⁰ han puesto de manifiesto las consecuencias de esta visión exclusiva: la *gentrificación*, ciudades cuyas infraestructuras y planificación están pensadas para el turismo antes que para el habitante o residente. Éste, desplazado a la periferia, es forzado a convertirse en turista de su propia ciudad histórica. Un claro abuso del patrimonio como señala Régis Débray en su inventarización de los abusos monumentales:

«Ce genre de hiatus peut s'inscrire à l'inventaire supplémentaire de l'*abus monumental*. On en aperçoit un autre effet induit, au coeur des centres-villes, lorsqu'on voit des visiteurs de musées absorbés dans la contemplation du bâtiment ultramoderne regarder les oeuvres exposées d'un oeil distrait. L'*abus* s'exprime ici dans le primat accordé à l'écran sur le joyeux, au réceptacle sur sa raison d'être. Le temple prenant la place du dieu: le paradoxe du monument rejoint celui du conservateur (...) Mais l'*abus* ce peut être aussi le monument public sans public, dont on a perdu, par ignorance ou saturation, l'usage et le sens –quand le signifié, en quelque sorte, a déserté le signe...»¹²¹

Así pues, la cautela a la hora de intervenir, de elaborar y aprobar proyectos de intervención, debe ser máxima, porque la degradación y destrucción del patrimonio histórico artístico no viene sólo y primeramente por el sobreuso de la masificación turística y el mal uso del vandalismo asociado a él, sino del abuso monumental que supone la destrucción de su sentido. La desnaturalización del monumento a través de su inscripción en discursos que lo sitúan en la mercadotecnia, lo igualan semióticamente al espectáculo de un parque de atracciones. Son los poderes públicos los primeros que con sus políticas de asignación de discurso ponen en peligro máximo el patrimonio histórico artístico, no el turismo en sí mismo como realidad, sino la finalidad que se le asigna al turismo en la política económica. Cuando prevalece la cuantificación estadística de visitantes sobre el consenso social del uso de la memoria, el objeto material del pasado no alcanza su valor, en cuanto continuidad de la memoria colectiva, de monumento, sino que se queda en mero vestigio. Es éste el monumento mudo, enigma, ante el que sólo cabe dos actitudes, la sumisión o veneración sacral como ídolo y la estética como pura experiencia de goce. En nuestras sociedades desacralizadas (cuyo sacralidad la constituye el mercado, en el sentido de la religión del capitalismo de Walter Benjamin) obviamente adopta el sentido de una curiosidad más o menos atractiva, divertida o interesante.¹²² Da igual que se ponga mucho cuidado histórico y filológico por parte de concienzudos investigadores en la elaboración de un trabajo de investigación previo y la rigurosa intervención posterior, porque al final la divulgación lo disuelve todo ante una misma categoría de espectadores que lo consumen como diversión. Como afirma Débray, en

¹¹⁹ Rem Koolhaas, "La ciudad genérica", *Ibíd.*, pág. 35-68.

¹²⁰ Véase, por ejemplo, Françoise Benhamou, *Économie du patrimoine culturel*, La Découverte, Paris: 2012. Asimismo Garry Marvin, Robert Davis, "Turismo e città d'arte. Quali i costi sociali a Venezia?", Gherardo Ortalli ed., *Turismo e città d'arte*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia: 2007, pág. 14-20-

¹²¹ Régis Débray, "Le monument ou la transmission comme tragédie", *L'abus monumental?*, Fayard, Paris: 1999, pág. 11-32, pág. 19.

¹²² Para la categoría de lo interesante como índice del valor estético en el mundo del arte contemporáneo me remito a Marc Furumoli, *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, Acanalado, Barcelona: 2010.

un mundo en el que el turismo (consumo de viajes) se ha convertido en la mayor industria del mundo, la signaléctica deviene del mayor interés económico¹²³. Como en el arte contemporáneo resulta difícil, y a veces imposible, distinguir entre la publicidad y lo publicitado. Las propuestas expositivas de los monumentos cada vez se cargan más de señalizaciones, paneles, pantallas, y otras terminales de interacción digital que más que explicar el monumento lo que hacen es crear una realidad virtual alternativa que sumerge al visitante absorto, dónde el monumento se convierte en mero receptáculo de esa aquélla realidad, verdadero bricolage ciber-arqueológico. Si las piedras permanecen mudas porque se ha perdido la continuidad de los códigos de su mensaje y no se está en condiciones de adoptar una actitud de reverencia idolátrica, las piedras resultan tremendamente aburridas, de ahí todo ese aparato mediológico que las hagan atractivas.

El museo, como emblema del turismo cultural, es a este respecto muy ilustrativo. Hasta no hace mucho tiempo la fotografía en el interior estaba prohibida, posteriormente, según los casos, se fue más laxo y se permite sin flash. La fotografía que el visitante trataba de obtener era la del cuadro u objeto de su interés para así tener la reproducción a su disposición. El gesto fotográfico compulsivo obedece a un intento de apropiarse de algo que se escapa, porque no lo puedes poseer materialmente mediante la adquisición, ni aprehender espiritualmente mediante la experiencia estético-simbólica. Sin embargo, la proyección de la imagen digital y su difusión en red hace de este hecho algo totalmente superfluo porque se encuentran en internet más imágenes de las que alguien se pueda siquiera imaginar. Aparece así la modalidad del *selfie*. Los museos internacionales están animando a dicha práctica a los visitantes.¹²⁴ Una forma más de marketing. Muy recientemente llamó la atención en la red un selfie de una de las parejas de moda, la cantante Shakira y el futbolista Piqué, en el Museo de Louvre con la *Mona Lisa* al fondo, más que de fondo. El magazin suplemento *S Moda* de *El País*¹²⁵ se hacía eco y preguntaba a dos expertos sobre la conveniencia o no de esta moda en los museos. Sus respuestas son un buen índice de dos visiones encontradas; para Francisco Calvo Serralller, exdirector de El Prado, aparte de esgrimir razones económicas, señala el deber moral de no consentir manipulaciones espirituales de la obra y sostiene:

«...alguien que se autorretrata delante de una obra, evidentemente, no la respeta. Se pone al mismo nivel que ésta, la cual utiliza para mejorar su imagen, por ejemplo. Un estudioso o amante del arte siempre tendrá acceso a ella a través de libros y reproducciones. El museo es, por consenso social, un ámbito de acceso controlado (igual que una iglesia), por lo que no debe quedar vulnerable al capricho de cualquiera. Hacer en él lo que a uno le da la gana es ofensivo. Los deseos individuales deben graduarse. Los límites los pone el sentido común. Vivimos en una mutación constante. Con el tiempo se sedimentarán los criterios a este respecto. Pero no es aceptable que el último capricho, la última moda, se instaure sin más».

El concepto que subyace es sencillamente aquel de la religión del arte del idealismo romántico. Por contra, Bartomeu Marí, exdirector del MACBA, favorable, aseveraba:

«En la medida en que podamos estimularlo, le vamos a dar al visitante un protagonismo que muchas veces no siente. El arte ha dejado de ser territorio exclusivo de unos pocos y se ha convertido, por buenas o malas razones, en algo que encontramos con mucha facilidad.

¹²³ Op. Cit., pág. 21.

¹²⁴ http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/03/actualidad/1425389002_935562.html

¹²⁵ Clara Laguna, “‘Selfies’ en los museos, ¿sí o no?”, [http:// smoda.elpais.com/articulos/selfies-en-los-museos-si-o-no/5522](http://smoda.elpais.com/articulos/selfies-en-los-museos-si-o-no/5522)

Así que, si la gente quiere tomarse fotos delante de las obras, quiere decir que les importan, lo cual no solo es positivo, sino muy necesario. Todo lo que sea perder miedo y convertir la experiencia en gratificante me parece bien».

En esta argumentación se aprecia el fundamentos modernista, o incluso posmodernista, que pretende conceder todo el protagonismo para el espectador por banal que fuere; hacerse un *selfie*, por ejemplo, ya es un interés legítimo. No podemos obviar la propia fractura conceptual que subyace entre arte clásico y arte contemporáneo correspondiente a la respectiva tradición conceptual y orientación operativa de las dos instituciones que representaron dichos expertos. Frente a elitismo, populismo democrático. Desde mi punto de vista, me parece que son dos opciones conceptuales igualmente inoperantes para una gestión adecuada de la tuela. Si la primera es propia de historicismo conservacionista, la segunda lo es del presentismo esteticista. Y el problema radica, creo, en que ambas carecen de un verdadero concepto de espectador: la primera en realidad requiere un fiel, un devoto, la segunda un mero visitante que deja su rastro en registro de entrada, porque ¿cómo se puede denominar espectador al alguien cuyo objetivo prioritario es autofotografiarse con una obra de fondo, de espaldas, que probablemente dedique más tiempo a calcular el encuadre y la pose divertida que en mirar la obra?. El primer gestor es un sacerdote que custodia un ajuar de un culto para iniciados, el segundo gestor es un administrador ejecutivo que vende pasajes a un evento, en su pleno sentido de efímero. No nos equivoquemos, los *selfies* más cotizados obviamente son aquéllos que se corresponden con las obras maestras, aquéllas cuya infinita reproducción y divulgación eleva el capital del imaginario turístico exponencialmente. El problema del turismo cultural es precisamente que masifica esos pocos museos mundialmente conocidos por sus obras maestras, apenas el 2% del conjunto museístico global, según nos cuentan los profesionales del sector. El resto están casi vacíos. Y lo mismo ocurre con los monumentos y las ciudades históricas. La cuestión sigue siendo que, como advirtiera hace muchos años Edgard Wind, el problema de

«...la distribución en masa del arte no consiste en que éste se sirva a demasiada gente, sino que la sirva mal (...) Si juzgamos la situación con imparcialidad, lo alarmante no es el número de personas que contemplan el arte, sino el número de obras de arte que contemplan, y la reducción del arte a un fugaz espectáculo.»¹²⁶

La antítesis es sofística en realidad. Si el primero es democráticamente inaceptable, el segundo es inviable, por autodestructivo, ambas operan sobre una misma realidad conceptual: la obra maestra. Por tanto, la cuestión radica en tratar de definir y construir un concepto de espectador contemporáneo real, desterrando concepciones del liberalismo humanista, basado en aristocracias del espíritu, y las del posmodernismo antihumista que reduce toda experiencia a la pura individualidad subjetiva, que se objetiva socialmente en un abstracto valor de cambio. Un abuso, un abuso en su dimensión ética. Hablar de espectador en estética significa lo mismo que hablar de paciente en medicina; transformar el espectador en visitante de hecho es como transformar el paciente en cliente. El cuerpo técnico del patrimonio debe tratar al turista como el cuerpo sanitario trata al paciente; pero la sanidad no es un asunto reservado del cuerpo sanitario sino que es responsabilidad de las políticas públicas de salud, de la misma manera, la tutela del patrimonio no es un asunto reservado del historiador conservador o al arquitecto restaurador, sino que lo es de las políticas públicas culturales. Por ello no debe confundirse tutela con gestión, cuyo extremo peligro en las políticas neoliberales actuales ha denunciado muy justamente Salvatore Settis¹²⁷. La tutela es asunto de estado, y en un estado democrático es el

¹²⁶ Edgar Wind, *Arte y anarquía*, Taurus, Madrid: 1967, pág. 115.

¹²⁷ Salvatore Settis, Italia S.p.A.. *L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Milano: 2007.

conjunto de la sociedad el responsable último, es un sujeto activo no pasivo, como propietario inalienable último del patrimonio.

La destrucción del sentido, empero, de la que hablábamos a propósito de la cita de Débray, también es resultado de la hipertrofia cuantitativa del inventario monumental, ya que la significación histórico artística es un sistema de ordenación de signos. Cada monumento que ingrese en ese sistema altera el orden relativo de los valores de significación. No es cuestión de un proceso acumulativo que aumente la riqueza patrimonial, sino que implica una reevaluación del conjunto. La inyección de monumentos en el sistema que no esté asentada en un verdadero proceso de creación de valores simbólicos, no reevalúa, sino que devalúa todo el sistema. De ahí, como decíamos más arriba, la importancia de la tutela histórico artística entendida en la línea de Max Dvořák, porque significa no olvidarse del mensaje. En la tutela son imprescindibles los continuos procesos históricos de resemantización.

Por ello, los desafíos del turismo cultural al patrimonio histórico artístico no pueden quedar resueltos planteando dicotomías o antinomias irresolubles, como ocio/cultura, preservación/innovación¹²⁸, e incluso esa división dicotómica entre residente y turista es engañosa porque los fenómenos de inmigración y de residencia parcial o estacional plantean una dimensión mucho más compleja. Y todos son coproductores de sentido. Por supuesto que mucho menos obviando lo que es un problemas de enormes dificultades y las paradojas que con lleva con simples huidas hacia delante. Sólo la responsabilización y participación democrática del conjunto de la sociedad y la responsabilidad ética de los profesionales en su ámbito competencial podrá al menos señalar correctamente los parámetros de las paradojas. Y recordar, que como Rousseau en *El Emilio*, es preferible ser hombre de paradojas que hombre de prejuicios.

Bibliografía

AA.VV. *Qué es una obra Maestra*, Editorial Crítica, Barcelona: 2002

AMIROU, Rachid, *Imaginaire du tourisme culturel*, PUF, Paris: 2000

BENHAMOU, Françoise, *Économie du patrimoine culturel*, La Découverte, Paris: 2012

COUSIN, Saskia, "L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel. Généalogie d'une «bon» tourisme", *Civilisations*, 57, Paris, 2008, pág. 41-56

DEBRAY, Régis ed., *Labus monumental?*, Fayard, Paris: 1999

EAGLETON, Terry *La idea de cultura. Una mirada sobre los conflictos culturales*, Paidós, Barcelona: 2001

ÉLIAS, Sophie, "Tourisme ou Patrimoine faut-il choisir?", *Espaces*, 104, Paris, 1990, pág. 5-9

FUMAROLI, Marc, *El Estado cultural: ensayo sobre una religión moderna*, Madrid: Acantilado, 2007.

¹²⁸ Como afirma Régis Débray, «Un régime d'authentique liberté, par bonheur, ne saurait se laisser enfermer Dans le triste alternative qui obligerait à choisir entr l'oubli pur et simple de l'histoire et retour névrotique au passé, entre l'obsession d'ordre et le laisser-aller.», op- cit., pág. 30.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Seuil, Paris: 2002

KOOLHAAS, Rem, "Espacio basura", *Acerca de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona: 2014

LAVIN, Irving, *Tenemos que dejar a nuestros hijos la ciudad tal como la hemos encontrado. We must leave the city to our children exactly as we found it*, Maudito & Co., Barcelona: 2006

ORTALLI, Gherardo ed., *Turismo e città d'arte*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia: 2007

RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: Visor, 1987

SETTIS, Salvatore, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Milano: 2007

SETTIS, Salvatore Se *Venezia muore*, Einaudi: Milano. 2014

SCHARROCCHIA, Sandro, *Max Dvořák. Conservazione e Moderno in Austria (1905-1921)*, FrancoAngeli, Milano: 2009

TODOROV, Tzvetan *Les abus de la mémoire*, Arlea, Paris: 2004

WIND, Edgar, *Arte y anarquía*, Taurus, Madrid: 1967