



**Doctorat en Comunicació i Interculturalitat**

**Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Informació**

# **La dimensió discursiva del patrimoni cultural: el relat i la institució**

**TESI DOCTORAL**

Álvaro Rubio López

València, febrer 2021

**Dirigida per: Professor Dr. Antonio Méndez Rubio**

D/ ANTONIO MÉNDEZ RUBIO, Profesor Titular del Dpto. de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València,

**CERTIFICA**

Que la presente memoria, titulada “La dimensió discursiva del patrimoni cultural”, corresponde al trabajo realizado bajo su dirección por D. ÁLVARO RUBIO LÓPEZ para su presentación como Tesis Doctoral en el Programa de Doctorado en Comunicación e Interculturalidad de la Universitat de València.

Y para que conste firma/n el presente certificado en Valencia, a 15 de diciembre de 2020.

Fdo.



# Prefaci i agraïments

Una de les coses que he après com a professor d'Història és que l'objectiu últim de la meua tasca com a docent no és l'assimilació dels continguts de la matèria per part de l'alumnat. Contràriament, l'estudi de les societats pretèrites ha d'aspirar, sobretot, a despertar en ells la capacitat per a pensar el món actual, des d'una perspectiva crítica, podent així actuar de manera autònoma al llarg de les seues vides. Aquest últim hauria de ser, al meu parer, l'objectiu principal de la Història com a disciplina acadèmica.

Aconseguir-ho, però, no és una tasca fàcil, perquè els continguts mínims que es contemplen als currículums oficials centren la seua atenció en determinats períodes, esdeveniments o personatges, el coneixement dels quals s'entén com a prioritari. L'aproximació a tots ells, a més a més, es realitza a partir d'una sèrie de relats teleològics, definits en funció de relacions de causalitat, els quals acaben per definir el present com a punt culminant d'una evolució que apareix com lògica i incontestable. El relat en si mateix acaba doncs per acaparar en la majoria de les ocasions gran part del temps d'estudi, més enllà d'allò que es puga aprendre o reflexionar sobre les situacions que es narren en el relat esmentat. Aquesta "malaltia de la narració" (Freire 2006: 61), aspira a produir alumnes que es limiten a rebre i arxivar porcions de realitat en forma de continguts curriculars, privant-los de tota consciència crítica i capacitat per a transformar el món.

Els relats, però, poden variar enormement segons quins personatges o esdeveniments es prioritzen sobre la resta i la projecció històrica que d'aquests es puga fer. Tanmateix, rarament reparem en el fet que amb aquesta operació, en narrar el passat, acaben parlant sobretot de l'actualitat, de nosaltres mateixos, però emprant habitants i esdeveniments del passat per a dir allò que volem sentir en el present. No anem al passat a escoltar, sinó a parlar, a llevar-los la veu a altres per a contar la nostra veritat.

Igual que passa amb els currículums educatius, darrere de qualsevol relat històric hi ha una institució que el defineix amb una clara intencionalitat i alhora, aquest mateix relat, de la manera en què parla, legitima eixa institució a la qual s'ha creat. L'obsessió de la institució per la transmissió del relat, garantia aquesta d'una disminució de l'espai per a la reflexió, és allò que ha despertat el meu interès i m'ha dut a afrontar la realització d'aquest treball. Això és, conèixer com i amb quina finalitat opera aquesta relació entre el relat i la institució.

El patrimoni cultural evidencia perfectament dita relació entre relat i institució. Allò que a priori pot semblar només un acte de conservació desinteressada de determinats objectes o tradicions, actua més aviat com un discurs legitimador, no només d'una versió del passat a partir dels relats que hi desplega, sinó també de tots els mecanismes de producció, difusió i consum dels testimonis del passat com a béns culturals. Aquest treball que presentem aprofundeix en la manera en què es relacionen el relat i la institució al patrimoni cultural, fent palès la seua naturalesa discursiva per tal d'entendre millor de què ens parlen en realitat els relats, més enllà d'allò que ens conten.

La realització d'aquest estudi s'ha allargat al temps com si d'un retorn a Ítaca es tractara. Des que iniciarem el nostre viatge hem assistit a l'evolució d'alguns dels processos de patrimonialització objecte de la nostra atenció, com ara el cas del pla urbanístic al barri del Cabanyal o la recuperació de refugis antiaeris a València. També les dinàmiques que defineixen la difusió massiva del patrimoni cultural o la museïtzació de la quotidianitat s'han vist accelerades enormement en aquests anys per fenòmens com el d'Airbnb i aturades en sec en el moment en què escrivim aquestes línies per la irrupció de la COVID-19 i la incertesa que aquesta ens depara per al futur. El port a què arribem és molt distint al que esperàvem atracar i, de fet, no tenim la certesa de com farem per amarrar-hi la nostra nau. I ací, no només ens referim al patrimoni cultural, malauradament.

Encara que exagerada, no és gratuïta la utilització de la imatge d'Ulisses per expressar com s'ha allargat el procés i la dificultat que hem experimentat en moltes ocasions per albirar la seua conclusió, donat que el mite, com a forma discursiva, ens va acompanyar al llarg de les pàgines del nostre treball. És en el camí on els mites prenen vertaderament sentit i, afortunadament, al llarg d'aquesta xicoteta Odissea he tingut Sara i Ana al meu costat. No puc imaginar altres companyes de viatge i, per això, aquest treball i tota la meua vida estan dedicats a elles.

El camí no hauria estat possible sense el Dr. Antonio Méndez. El seu recolzament constant i la seua comprensió han fet viable la realització d'aquesta investigació. D'altra banda, el compromís amb què entén la docència com a pràctica de llibertat i la paraula com a pensament i praxi són sempre una inspiració per a mi. M'agradaria fer constar també el més profund agraïment al Dr. Esteban Bérchez, amic i referent en la meua relació amb el coneixement en general i amb el món clàssic en particular, pels seus suggeriments, crítiques, ànims i per tot el temps que m'ha dedicat; a Mario Díaz, per compartir amb mi tot el seu coneixement sobre el mite; a Vicent Gil, Iolanda Marco i, especialment, a Juli Avinent, sempre en la memòria, per l'afecte demostrat aconsellant-me en l'ús correcte de la llengua per a redactar aquest treball; a tot el personal tècnic i d'administració del Departament de Teoria dels Llenguatges de la Universitat de València, en especial a Luís Cano per la seua professionalitat, comprensió i enorme paciència; a mon pare i a ma mare, per haver-me donat el temps, l'afecte i les ferramentes necessàries per a afrontar i gaudir la vida i, per últim, als meus i les meues alumnes, que amb el seu envejable esperit crític m'ensenyen, dia rere dia, a qüestionar-me totes les aparences de realitat que m'envolten, les quals he interioritzat amb el temps com *la* realitat. Una realitat naturalitzada i que espere anar desnaturalitzant amb la seua ajuda.



# Índex

|                            |    |
|----------------------------|----|
| PREFACI I AGRAÏMENTS ..... | 3  |
| RELACIÓ DE FIGURES.....    | 11 |
| ASPECTES FORMALS.....      | 13 |

## PART I. PATRIMONI CULTURAL I DISCURS

|   |    |
|---|----|
| 1 INTRODUCCIÓ.....                                    | 17 |
| 1.1 El relat i la institució .....                    | 22 |
| 1.2 El patrimoni com a discurs de caràcter mític..... | 28 |
| 1.3 Metodologia .....                                 | 41 |
| 2 ESTAT DE LA QÜESTIÓ .....                           | 45 |
| 2.1 Al voltant dels relats identitaris .....          | 48 |
| 2.2 El passat com a legitimació en el present .....   | 49 |
| 2.3 El patrimoni cultural, discurs de present .....   | 51 |
| 3 APROXIMACIÓ AL CONCEPTE DE PATRIMONI CULTURAL.....  | 55 |
| 3.1 Propietat i cultura .....                         | 66 |
| 3.2 La cultura convertida en producte.....            | 70 |
| 3.3 Els límits del patrimoni cultural .....           | 74 |

## PART II. L'ESCRITURA DEL DISCURS PATRIMONIAL: EL RELAT I LA INSTITUCIÓ

|  |     |
|--|-----|
| 4 EL MITE I L'ESCRITURA DEL DISCURS PATRIMONIAL.....                     | 91  |
| 4.1 El mite en l'actualitat .....  | 94  |
| 4.2 El procés d'elaboració del discurs mític al patrimoni cultural ..... | 100 |

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 5     | LA SELECCIÓ DELS BÉNS CULTURALS .....  | 105 |
| 5.1   | El relat com a criteri per a la selecció de béns patrimonials; el discurs històric.....  | 107 |
| 5.2   | La institució com a condicionant en la selecció dels béns culturals; l'aura (insuflada) del bé cultural.....   | 112 |
| 5.2.1 | — Els criteris qualitatiu; l'Acadèmia i l'aura d'allò únic .....   | 113 |
| 5.2.2 | — Els criteris quantitatiu: la proliferació d'aures.....   | 120 |
| 6     | RECONTEXTUALITZACIÓ .....  | 131 |
| 6.1   | La deformació del sentit original de l'objecte en el relat; La pèrdua de memòria dels béns culturals .....   | 133 |
| 6.2   | La institució com a espai de recontextualització; museïtzació i consum del bé cultural.....  | 137 |
| 6.2.1 | — Els espais per a l'exhibició dels béns patrimonials; l'original i les formes de museïtzació de la cultura. El museu. El turisme cultural. La museïtzació de la quotidianitat .....   | 138 |
| 6.2.2 | —Els espais per a la difusió dels béns patrimonials com a objectes de consum: la reproducció de l'original. La indústria cultural de l'alta cultura. L'aura jerarquitzadora. Cultura popular com a alta cultural en la indústria cultural..... | 157 |
| 7     | COMBINACIÓ.....  | 181 |
| 7.1   | L'escriptura del relat: el discurs identitari .....  | 184 |
| 7.1.1 | — La identitat inqüestionable.....   | 187 |
| 7.1.2 | — La negació de l'altre. La negació de l'altre en conflictes armats. La negació de l'altre en períodes de convivència pacífica; la Muixeranga i les Falles; l'estàtua de Colom .....   | 194 |
| 7.1.3 | — El reconeixement de la identitat per part de la comunitat a la qual va dirigida .....  | 223 |
| 7.1.4 | — La identitat local en un sistema globalitzat.....  | 230 |
| 7.2   | La propietat com a discurs institucional .....   | 245 |
| 7.2.1 | La propietat "virtual" de l'original; la responsabilitat del grup en la preservació del patrimoni.....   | 248 |
| 7.2.2 | La possessió de la reproducció; el consum individual del patrimoni .....   | 255 |



### **PART III; EL DISCURS COM A CREADOR DE REALITAT**

|     |  |     |
|-----|--|-----|
| 8   | LA LEGITIMACIÓ AMAGADA DE LA INSTITUCIÓ: EL DISCURS COM A CREADOR DE REALITATS.....                            | 273 |
| 8.1 | Exigir la imposició; "Salvem el Cabanyal" i el perill de patrimonialització de la praxi cultural.....          | 277 |
| 8.2 | La capacitat del discurs patrimonial per a definir la realitat. La realitat-relat. La realitat-institució..... | 285 |
| 9   | MÉS ENLLÀ DEL DISCURS HISTÒRIC.....  | 301 |
| 9.1 | Canvis i permanències, canvis per a permanències.....  | 303 |
| 9.2 | Resistència com a forma de cultura.....  | 308 |
| 9.3 | La necessària preservació d'objectes i tradicions .....  | 314 |
| 10  | CONCLUSIONS.....   | 325 |
| 11  | BIBLIOGRAFIA.....  | 331 |
| 12  | ANNEX. ÍNDEX DE BÉNS CULTURALS.....  | 343 |



# Relació de Figures

Fig. 1– Edifici situat al número 53 del carrer Gran Via Germanies de València (2011). Foto de l'autor.

Fig. 2– Els límits del patrimoni cultural al relat i a la institució.

Fig. 3– Fotograma de *Good bye Lenin* (2003).

Fig. 4– Fotograma de *La dolce vita* (1960).

Fig. 5– *Retaule dels set Sagraments* (cap a 1396 o 1398), Museu de Belles Arts de València.

[http://museobellasartesvalencia.gva.es/va/pintura/asset\\_publisher/KFeOnCE1wa8i/content/retablo-de-los-siete-sacramentos](http://museobellasartesvalencia.gva.es/va/pintura/asset_publisher/KFeOnCE1wa8i/content/retablo-de-los-siete-sacramentos)

Fig. 6– Museu d'Història de Copenhaguen. Foto de l'autor.

Fig. 7– Xemeneies industrials situades a València. Foto de l'autor.

Fig. 8– Refugis del Carrer Espada i del Carrer dels Serrans, València. Foto de l'autor.

Fig. 9– Portada d'un fullet turístic de la ciutat de Barcelona (1984).

Fig.10– Portada d'un fullet turístic de la ciutat de Barcelona (1994).

Fig. 11– Sala de la col·lecció permanent dedicada a la pintura gòtica, Museu de Belles Arts de València.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Espa%C3%B1a,\\_Val%C3%A8ncia\\_Museo\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_San\\_P%C3%ADo\\_V\\_-\\_%22\\_retablos\\_%22.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Espa%C3%B1a,_Val%C3%A8ncia_Museo_de_Bellas_Artes_San_P%C3%ADo_V_-_%22_retablos_%22.jpg)

Fig. 12– Interior de la Catedral de València.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Catedral\\_de\\_Valencia,\\_Valencia,\\_Espa%C3%B1a,\\_2014-06-30,\\_DD\\_145.JPGFig](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Catedral_de_Valencia,_Valencia,_Espa%C3%B1a,_2014-06-30,_DD_145.JPGFig)

Fig. 13– Capçalera de la Catedral de València (detall). Diari Las Provincias (24-11-2019).

<https://www.lasprovincias.es/comunitat/falta-ventilacion-afluencia-20191124002956-ntvo.html>

Fig. 14– Mapes turístics de València i Copenhaguen (2018).

Fig. 15 – Fotograma de *Vicky Cristina Barcelona*(2008).

Fig. 16 – Fotograma de *Eat Pray Love* (2010).

Fig. 17 – Fotograma de *To Rome with Love* (2012).

Fig. 18– Plànol del Museu Nacional del Prado, 2015-2016.

Fig. 19– Cartell del MIAU de Fanzara.

Fig. 20– Signatura de *Muelle* al número 30 del carrer Montera, Madrid.

[https://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Firma\\_de\\_Muelle\\_en\\_calle\\_Montera.jpg](https://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Firma_de_Muelle_en_calle_Montera.jpg)

Fig. 21– Fotograma de *Wholetrain* (2007).

Fig. 22– Logotip commemoratiu del centenari de la fundació del València C.F. Diari Las Provincias (23-06-2018).

<https://www.lasprovincias.es/valenciacf/logo-centenario-valenciacf-murcielago-20180622134032-nt.html>

Fig. 23– Frontó de lo Rat Penat, València. Foto de l'autor.

Fig. 24– Baixada de la Real Senyera el 9 d'octubre. Vilaweb (08-09-2020).

<https://www.vilaweb.cat/noticies/valencia-processo-civica-9-octubre/>

Fig. 25– Stari Most (1993).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Bosnian\\_War](https://en.wikipedia.org/wiki/Bosnian_War)

Fig. 26. Placa commemorativa de l'assassinat de l'arxiduc Francesc Ferran a Sarajevo, a l'època de l'antiga Iugoslàvia.

[https://www.wikiwand.com/en/Latin\\_Bridge](https://www.wikiwand.com/en/Latin_Bridge)

Fig. 27– Placa commemorativa de l'assassinat de l'arxiduc Francesc Ferran a Sarajevo (2007). Foto de l'autor.

Fig. 28- Recreació de la Torre Eiffel i la ciutat de París destruïdes en un vídeo del Daesh.

Fig. 29– Portades de Las Provincias, Levante EMV i primera pàgina de les edicions locals de El Mundo i El País ( 29/11/2011).

Fig. 30– Notícia de la Muixeranga a l'interior de El Mundo i El País.

Fig. 31– Portades de Las Provincias i Levante EMV (31/11/2016).

Fig. 32– Restauració de *l'Ecce Homo*, Santuario de la Misericordia de Borja. Diari Público (18-08-2015).

<https://www.publico.es/sociedad/restauradora-del-eccehomo-borja-llevara.html>

Fig. 33– Restauració d'una talla de San Jorge, San Miguel de Estella. Diari 20 minutos (21-06-2019).

<https://www.20minutos.es/noticia/3678888/0/concluye-estauracion-san-jorge-ecce-homo-estella/>

Fig. 33– Cartell promocional de *The Monuments Men* (2014).

Fig. 34– Fotograma de *The train* (1964).

Fig. 35– Grafiti, East side Gallery, Berlin (2017). Foto de l'autor.

Fig. 37– Comparativa de l'acostament al passat partint del concepte de cruïlla (esquerra) i en funció del discurs teleològic (dreta).

Fig. 38– Edifici situat al número 53 del carrer Gran Via Germanies de València (2020). Foto de l'autor.

## Aspectes formals

Els exemples de béns culturals escollits per a recolzar les explicacions estan seleccionats preferentment del patrimoni cultural de València, especialment quan analitzem les diferents fases del procés d'activació d'aquests béns. La raó d'operar d'aquesta manera s'adreça a demostrar que totes les pautes que defineixen l'escriptura del discurs patrimonial les podem trobar en qualsevol exemple del patrimoni cultural d'un col·lectiu determinat. En aquest cas, la ciutat on s'ha realitzat aquest treball. Tanmateix, recorrerem també a diversos exemples de fora del territori valencià, amb la intenció de concretar més detalladament les particularitats d'una forma discursiva com el patrimoni cultural, tan complexa en funció de les diferents conjuntures històriques que determinen la seua escriptura.

D'altra banda, tot i que el text de la tesi està redactat en valencià, hem volgut mantindre els textos dels autors citats sense traduir del castellà als casos que no hem pogut trobar un exemplar de consulta en valencià. Les cites extretes d'altres idiomes van acompanyades d'una traducció de l'autor.

Recordem l'ús diferenciat de la majúscula en *Estat*, quan ens referim a un aparell administratiu concret d'una comunitat política i *estat*, en al·ludir a formació social històrica, organitzada com a unitat política. L'ús de la cursiva en alguns articles determinats s'empra per a qüestionar la suposada unitat d'alguns conceptes, els quals han experimentat un procés de naturalització que volem posar en evidència.

Al final de cada apartat, si escau, s'adjunten figures numerades, consistents en imatges o taules que faciliten la comprensió d'alguns aspectes tractats al text.



PART I.  
PATRIMONI CULTURAL I DISCURS





# 1. Introducció

¿Qué es un mito en la actualidad? Daré una primera respuesta muy simple, que coincide perfectamente con su etimología: el mito es un habla.

(Barthes 2012: 199)

Durant les últimes dècades, les societats occidentals han mostrat una preocupació cada vegada major per recuperar i preservar edificis, objectes, espais o tradicions amb determinat valor històric, artístic o etnogràfic i evitar així la seua destrucció i el seu oblit. Tots ells ens resulten de gran utilitat per conèixer societats pretèrites, així com per a mantindre diferents costums i formes de vida que perillen dins d'un context de modernitat.

A partir de la seua selecció i la posterior diferenciació respecte a la resta d'obres produïdes per l'ésser humà, aquests objectes, espais o tradicions, els anomenats béns culturals, passen a formar part del patrimoni cultural d'una comunitat determinada, al mateix temps que es converteixen en testimonis del seu passat i aspiren a concentrar simbòlicament la seua essència. Els membres de la comunitat, per la seua banda, consideren aquests béns com quelcom propi, heretat dels que habitaren al passat i reconeixen tant el seu valor com la seua condició d'irreemplaçables, així com la pròpia responsabilitat de conservar-los.

El patrimoni cultural en l'actualitat excedeix la seua condició de testimoni històric i els béns culturals que el componen han esdevingut un conjunt d'objectes o comportaments d'un valor incalculable per a la gran majoria de les persones. Recentment, hem assistit a un esdeveniment que il·lustra clarament aquesta situació, quan les principals televisions del món seguiren en directe i interrompent les respectives programacions l'incendi en la Catedral de Notre Dame de París<sup>1</sup>. Amb la cobertura que van fer els mitjans de comunicació d'allò que estava passant a la catedral, convertint el succés en contingut prioritari, però també amb el sentiment de pèrdua generalitzada que transmeteren a través de les xarxes innombrables personalitats i ciutadans anònims, es feia palès l'enorme valor que se li ha atorgat en l'actualitat als béns culturals. Recordem també l'impacte que provocaren arreu del món les imatges televisades de la destrucció, a mans del Daesh, de gran part de la col·lecció del Museu Arqueològic de Palmira l'any 2015 o la mobilització internacional que en 2001 pressionà, sense èxit, el règim islàmic talibà per evitar la destrucció dels Budes de Bāmiyān.

El sentiment de responsabilitat en la preservació d'una propietat compartida defineix la manera en què, a través dels mitjans de comunicació, es difon el patrimoni cultural. Els títols d'alguns dels documentals o programes

---

<sup>1</sup> El 15 d'abril de 2019 es va iniciar un incendi en la catedral de París, el qual va provocar l'afonament de gran part del sostre i de l'agulla central de l'edifici, entre altres pèrdues materials.

d'investigació emesos als últims anys a la televisió –*La destrucción de la memoria* (2016); *Unidos por el patrimonio* (2017); *Siria, los últimos guardianes del patrimonio* (2018); *Guardianes del Patrimonio* (2020); *Patrimonio en Peligro*<sup>2</sup> (2020); *De la ruina y el esplendor*<sup>3</sup> (2020)– evidencien aquesta concepció conservacionista, la qual explica també la proliferació de plataformes cíviqües en defensa d'edificis o entorns urbans amb un valor històric en perill, com ara "Salvem el Cabanyal" o "Per l'Horta" a la ciutat de València, les quals reivindiquen eixa condició dels béns culturals com una herència compartida.

Aquesta manera en què els individus entenem el patrimoni cultural, com una herència del passat que estem moralment obligats a protegir, explica, en gran mesura, com acostuma a presentar-se el patrimoni a la ciutadania. Això és, com una activitat que diferents administracions i organitzacions —locals, estatals, supranacionals— duen a terme per preservar la cultura i fer-la accessible al conjunt de la societat, de manera desinteressada i fruit del compromís que han adquirit amb aquesta. El patrimoni es proposa d'aquesta manera com un treball conjunt, una responsabilitat compartida per les institucions i els ciutadans amb l'objectiu comú de protegir i fer perviure "la cultura que és de tots".

La visió del patrimoni cultural que acabem de descriure és la més generalitzada en la nostra societat, com podem comprovar si consultem la major part de les obres divulgatives sobre el tema o qualsevol fullet turístic. És una visió, però, d'un maniqueisme prou evident, davant la qual s'han incorporat altres perspectives que aborden el patrimoni com un element indispensable en la generació, reforçament o dissolució d'identitats col·lectives<sup>4</sup>. Aquest enfocament mostra de quina manera el patrimoni cultural s'ha deixat de concebre únicament com un instrument de preservació, per repensar-ho més aviat com una *construcció social* (Prats 1997), la qual desplega un conjunt de

---

<sup>2</sup> Emissió del programa d'investigació de RTVE *Comando actualidad*.

<sup>3</sup> Emissió del programa d'investigació de RTVE *Crónicas*.

<sup>4</sup> Veure Estat de la qüestió.

narracions del passat, arrelades en la tradició i sancionades pel saber acadèmic.

Segons aquesta perspectiva, el patrimoni cultural no es limita ja a la recuperació i acumulació d'allò preexistent, atès que la selecció del conjunt d'objectes, espais, comportaments, etc. que componen el patrimoni cultural, és a dir, la decisió sobre quins d'ells han de ser preservats en detriment d'altres, obeeix a la capacitat que aquests puguin tindre per a vehicular una versió determinada del passat. En poder transmetre diferents versions del passat, el patrimoni no fa altra cosa que posar de manifest la seua naturalesa discursiva, ja que, quan se seleccionen uns objectes, tradicions, etc. entre la resta i s'ordenen d'una forma determinada, s'obté una narració que podria haver sigut una altra, ben diferent, en cas d'haver variat l'elecció dels objectes recuperats, la forma de tractar-los en una nova realitat diferent de la que foren creats o el mode d'ordenar-los en eixa narració del passat. Aquestes narracions actuen com explicacions teleològiques de determinades cultures i dels seus principals trets definitoris i, per tant, donen una visió o altra del passat en funció de la versió de la realitat que es vol fer predominant al present.

La versió de la realitat que el patrimoni cultural acaba per legitimar no apareix, però, als nostres ulls com una construcció social. Tot al contrari, la mateixa naturalesa discursiva del patrimoni permet ocultar la seua condició de construcció, ja que els relats que aquest vehicula se'ns mostren com el resultat natural del devenir històric i, en eixe sentit, lògics i incontestables. L'explicació d'aquesta inqüestionabilitat dels relats es troba en el fet que s'articulen a partir d'objectes conservats des del passat, dels quals s'ha demostrat la seua autenticitat i, en tant que originals, es troben revestits d'una autoritat testimonial que acaba per veure's conferida a eixos relats. A més a més, hi ha tot un seguit d'estratègies discursives que possibiliten la interiorització d'aquestes narracions com inqüestionables, úniques i, sobretot pròpies. La "ingenua absolutització de lo existente" (Méndez 2004: 61) pròpia del pensament positivista amaga així la verdadera naturalesa conservadora del patrimoni cultural, adreçada no tant a

preservar els béns que el conformen sinó, sobretot, a preservar i perpetuar *una* realitat que es manifesta com l'única possible.

Lluny d'acceptar una visió unívoca de la realitat i partint de la concepció del patrimoni cultural com a construcció social, afrontem aquest treball com una aproximació a la naturalesa discursiva del patrimoni cultural. L'objectiu és establir de quina manera es defineixen els discursos legitimadors al patrimoni cultural, per tal de comprendre com arriben a ser interioritzats per la majoria dels individus com quelcom donat, natural i lògic, no com una construcció elaborada amb una clara intencionalitat històrica.

Tenim, però, la intenció d'anar més enllà de la qüestió identitària i demostrar que aquesta interiorització dels discursos no només legitima una versió del passat com l'única possible, sinó que també perpetua una forma institucionalitzada de producció, difusió i consum de la cultura com un producte, la qual no s'arriba a qüestionar perquè està naturalitzada. Entenem imprescindible, doncs, partir d'un *principi de negativitat*<sup>5</sup>, per tal d'entendre com funciona en realitat el discurs patrimonial, per damunt de la forma aparent amb què es presenta. És a dir, ens disposem a no creure allò que veiem com evident, sinó a qüestionar-ho per comprendre millor la realitat que la suposada evidència amaga.

Així, analitzarem el patrimoni cultural com un discurs legitimador que actua en dos nivells: allò que diu explícitament, amb les diferents narracions o versions del passat que vehicula el patrimoni cultural i aquelles pautes de comportament que aquest consolida amb els seus mecanismes de producció, difusió i consum. Al primer nivell del discurs patrimonial l'anomenarem *relat* i a l'altre *institució*.

---

<sup>5</sup> Veure el concepte de Dialèctica negativa (Adorno 2005), com alliberament de la dialèctica d'una essència afirmativa, apuntant al fet comprovable no com a realitat unívoca sinó com a manifestació d'una realitat dominant.

L'aspiració última del nostre treball és establir en quina mesura el discurs patrimonial i, per extensió, els discursos de masses, tenen la capacitat de crear i imposar la realitat, a través dels relats que contenen i, especialment, amb la forma en què es produeixen, es transmeten i es consumeixen els mateixos discursos. Pel que fa al patrimoni cultural, aquesta forma és la de la cultura entesa com a producte, no com a praxi social, la qual diferencia un conjunt de béns sobre la resta, dotant-los d'un valor simbòlic, però també econòmic concret, de manera que la cultura s'acaba convertint bàsicament en un dispositiu de jerarquització social basat en la idea de propietat.

### **1.1 El relat i la institució**

Apunta Fontana que "Una de las grandes utilidades 'reales' del análisis del texto reside [...] en el examen de cómo se elaboran los discursos legitimadores" (1992: 95), tot i que avisa de les carències del denominat 'gir lingüístic' que des de les últimes dècades del segle passat va irrompre al camp de la historiografia. No és la nostra intenció valorar les carències i les virtuts de la dita tendència, tot i que advertim en ella un perill evident de perdre de vista el referent dels estudis històrics —ja es tracte de l'esdeveniment singular o d'estructures— en favor d'un major protagonisme de les produccions generades per la pròpia historiografia. Coincidim, a més a més, amb Fontana en el fet que la "construcció o reconstrucció del passat" (1992: 96) no es pot fer únicament amb textos i que molts dels textos que es poden emprar a l'hora d'estudiar el passat no pretenien, quan foren creats, definir discursos legitimadors.

Tanmateix, al nostre objecte d'estudi sí que ens trobem davant d'un discurs legitimador i resulta, per tant, molt adient l'anàlisi del text com a mètode de treball. Per dur a terme aquesta anàlisi pensem que hem de partir d'una idea bàsica: que el discurs patrimonial opera, com hem dit, en dos nivells

de legitimació –el relat i la institució– clarament diferenciats i, per eixe motiu, tot i que són complementaris i es necessiten l'un a l'altre per a ser efectius, hem d'analitzar-los per separat. Només així podrem entendre com s'estableixen les relacions entre ambdós i com aquestes relacions permeten explicar el vertader abast que té el patrimoni cultural com a discurs legitimador.

Al llarg del present treball ens referirem al *relat* com el conjunt de narracions que es despleguen a partir del patrimoni cultural. Atenent aquest primer nivell, el patrimoni actua com un discurs que, amb l'autoritat conferida a diversos béns seleccionats entre la resta, legitima determinades versions del passat (allò que es conta). Per exemple, un retaule gòtic del segle XIV, creat per a servir com a mobiliari de la litúrgia cristiana, es veu desproveït parcialment o totalment del seu sentit original en esdevenir un bé cultural, dotat ara d'una capacitat i una autoritat reconegudes per a servir de testimoni del passat. En eixa nova realitat, aquest retaule es pot emprar, per exemple, per a recolzar una visió dels orígens cristians de les actuals societats occidentals.

Les distintes versions del passat transmises mitjançant el patrimoni cultural apareixen als nostres ulls com inqüestionables, tot i que es podien haver "escrit" de diferents maneres segons quins béns culturals s'hagueren recuperat del passat i com s'hagueren tractat i combinat. Així, uns poemes d'Ausiàs March o fins i tot, la làpida que indica l'existència del seu sepulcre a la catedral de València<sup>6</sup>, són béns culturals clarament identificables amb discursos legitimadors identitaris al voltant de la llengua, mentre que els llocs relacionats amb Sant Vicent Màrtir a la mateixa ciutat, els quals formen part dels anomenats itineraris vicentins, poden relacionar-se més fàcilment amb discursos històrics lligats als fonaments cristians de la València actual. Tot i això, els discursos legitimadors projectats en eixos béns podrien ser diferents i, fins i tot, oposats als que acabem de proposar, si posàrem l'accent, per exemple, en la religiositat de March, autor del Cant espiritual, o tractarem la

---

<sup>6</sup> La llosa sepulcral commemorativa fou col·locada en 1950 a l'Entrada de la Porta de l'Almoïna, tot i que no hi ha indicis suficients que permeten afirmar que el poeta estiga soterrat en aquest recinte.

figura del Sant Vicent com un referent nacional valencià, com pot ser Santiago Apòstol per a Espanya.

El primer nivell de legitimació discursiva es troba, doncs, en les narracions del passat construïdes mitjançant els béns culturals, les quals validen històricament la definició de tota una col·lectivitat que es vol imposar en el present sobre altres definicions possibles. Aquestes narracions constitueixen la part del discurs patrimonial que és mostrada d'una manera intencionadament explícita i amb l'objectiu de definir identitats col·lectives en el present – habitualment nacionals, però no necessàriament. El relat engloba així el *què* del discurs patrimonial.

En segon lloc, hi ha al patrimoni cultural un altre nivell discursiu que legitima la realitat institucionalitzada, a través de la qual es crea, es difon i es consumeix el mateix patrimoni cultural (com es conta i és rebut allò que es conta). Així, el retaule al qual hipotèticament ens hem referit adés permet, així mateix, desplegar al seu voltant un discurs de la institució i sobre la institució. Segons aquest discurs, el retaule ha adquirit un valor no només testimonial o simbòlic, sinó també econòmic superior al d'altres objectes. Aquest producte es consumeix com una obra d'art original i única en un museu o en un espai museïtzat —la Catedral, per exemple— o bé en la forma de la seua reproducció, difosa massivament a través dels mitjans de comunicació. En ambdues operacions de difusió, la de l'original i la de la reproducció, la cultura es veu reduïda a un producte susceptible de valoració, el qual es consumeix seguint la lògica del mercat.

La *institució*, per tant, es correspon amb allò establert, regulat i normativitzat. Aquesta no ve determinada per una instància exterior, ni tampoc hi ha una direccionalitat en ser imposada; es troba més aviat naturalitzada i normalitzada als nostres hàbits i formes de pensar. Participaria així —al nostre



parer— de la concepció foucaultiana del poder<sup>7</sup>, segons la qual aquest es caracteritza, entre altres aspectes, per la seua ubiqüitat i per no actuar com una superestructura. En aquest sentit, tant els relats que desplega el patrimoni cultural com, especialment, la forma d'elaborar eixos relats, difondre'ls i ser consumits massivament permeten refermar i perpetuar un conjunt de valors i tot un seguit d'hàbits definits en i regulats per la pròpia institució. Estaríem doncs referint-nos al *com* del discurs patrimonial.

Des d'aquesta doble perspectiva comprovem, d'una part, la validesa dels textos històrics com a eina de treball quan ens disposem a estudiar un període històric determinat, ja que la nostra percepció d'aquest període probablement es fonamenta en un conjunt de representacions textuais definides en una conjuntura històrica concreta, però que hem interioritzat com *la* realitat. Coincidim en aquest punt amb la posició del textualisme que "supone que todo lo que es tomado como real es constituido por representaciones, y no que preexista a todo esfuerzo de ser captado en el pensamiento, la imaginación o la escritura" (White 2005: 51). El patrimoni cultural, concretament, vehicula al nivell discursiu del relat tota una sèrie de versions del passat que és necessari confrontar des d'una postura crítica, per mesurar així la naturalesa constructiva i intencionada, més aviat que reconstructiva d'allò preexistent, que hi ha a qualsevol intent de reproducció del passat.

D'altra part, l'estudi dels discursos històrics també ens resulta de molta utilitat per comprendre millor el present, ja que els processos de producció i consum d'aquests textos, així com la intencionalitat històrica i els usos polítics o econòmics que hi ha darrere de la seua realització, defineixen com són les societats en què aquests s'han realitzat, més encara que aquelles de les quals en parlen. Pel que fa al patrimoni, estem referint-nos a la societat

---

<sup>7</sup> L'anàlisi dels mecanismes de poder que Foucault defineix com *microfísica del poder*, es detén en la multiplicitat de formes institucionalitzades a través de les quals s'exerceix el poder, en comptes d'unificar-les en la figura de l'Estat (vegeu Foucault 1980). Compartim l'interès de l'autor no per allò què és el poder, sinó per com aquest es produeix i s'exerceix. De fet, entenem que el patrimoni cultural actua com a dispositiu de constitució del saber-poder en la forma d'un discurs legitimador en distints nivells.

actual i si ens detenim a analitzar els mecanismes de funcionament del discurs patrimonial, ens adonarem ràpidament que es tracta d'un discurs de masses a través del qual es legitima la conversió de la cultura en un producte, concretada aquesta en la noció del bé cultural i en l'establiment, com hem dit, d'una jerarquització cultural i social basada en la idea de propietat.

Ambdós nivells discursius, el relat i la institució, es van perfilant alhora i de manera complementària al llarg de tot el procés de definició del patrimoni cultural. La institució, mitjançant els diferents agents activadors i reguladors del patrimoni cultural, com ara l'Acadèmia<sup>8</sup>, l'estat nació, el mercat o les plataformes cíviques, legitima els relats que el patrimoni desplega i, al temps, el mateix relat legitima, no només la narració del passat i, per tant, la versió del present que aquesta vehicula, sinó també, encara que d'una manera menys explícita, els mecanismes de funcionament de la pròpia institució en què es desenvolupa.

Amb la manera en què percebem els dos nivells, podem entendre el que comentàvem abans en relació amb la manera que té el patrimoni cultural d'amagar la seua condició de construcció social, en favor d'una aparença de preservació d'allò donat. Així, ens trobem davant d'una de les contradiccions que defineixen el nostre objecte d'estudi: que el patrimoni, en tant que relat, és extremadament mal-leable, però apareix dotat d'un aspecte d'eternitat, d'invariabilitat i incontestabilitat indispensable per al refermament d'identitats col·lectives. Contràriament, en tant que institució, el patrimoni cultural es presenta amb l'aparença de canvi i renovació tradicionalment associada a la idea de progrés, tot i que en realitat es manté invariable per damunt dels diferents canvis i modificacions que experimenten les narracions del passat.

Front aquesta contradicció, no podem sinó preguntar-nos què és allò que en última instància ha de ser inqüestionable al discurs patrimonial i, per tant, prioritari en la seua tasca legitimadora: el relat que conta o la institució que

---

<sup>8</sup> Al llarg d'aquest text ens referirem així a l'àmbit acadèmic, entès com a dispositiu institucionalitzat.

el defineix? Amb aquesta pregunta recuperem el *principi de negativitat* esmentat adés, per tal d'entendre com funciona en realitat el discurs patrimonial, per damunt de la forma aparent amb què es presenta. El que veiem més nítidament quan consumim el patrimoni cultural és el relat identitari que transmet, que no és sinó una de tantes narracions (ficcions?) a partir de les quals definim la realitat en què tenen lloc les nostres vides. Darrere d'aquests relats, però, està la forma en què la realitat ens entén a nosaltres i articula les nostres vides mitjançant una sèrie de dispositius institucionalitzats. Aquests no els solem veure —encara que són clarament visibles— perquè no es fan explícits, però sobretot, perquè estan naturalitzats.

La raó que explica aquesta mena de ceguesa la podem trobar en la pròpia naturalesa del discurs patrimonial. Les narracions que desplega el patrimoni apareixen com a part d'un discurs aparentment argumentador o explicatiu, encara que en realitat no ho siga. El discurs legitimador que, al cap i a la fi, és el patrimoni al nivell del relat, es pot argumentar i pot resultar versemblant, però no es pot demostrar com l'única versió possible del passat d'una col·lectivitat. Com hem dit, una altra versió —moltes— del seu passat es pot argumentar; només cal seleccionar altres béns i establir distintes connexions entre ells. És a dir, cap discurs identitari dels que vehicula el patrimoni cultural és en realitat absolut ni tampoc inqüestionable.

Contràriament, qualsevol discurs històric desplegat a través del patrimoni cultural que vulga imposar-se a altres discursos possibles ha de semblar que sí que és únic i inqüestionable. I per aconseguir això, el discurs no pot aspirar únicament a ser no rebutjable, sinó que necessita ser interioritzat com a propi i valuós per part de tot un col·lectiu, el qual no pot entendre com a pròpia i valuosa una altra visió dels seus orígens que aquella que ha sigut heretada. De fet, és en açò últim, la interiorització de determinat discurs com a únic possible, on resideix l'efectivitat del patrimoni com a creador i legitimador d'identitats col·lectives.

L'aparença d'inqüestionabilitat amb què es dota al discurs patrimonial va més enllà doncs, d'allò que es pot argumentar; hi ha quelcom en eixa inqüestionabilitat dels discursos que remet a allò emotiu. Per això el patrimoni desplega el seu discurs a través d'un mode de pensament representatiu o narratiu, de caràcter mític, per tal de no haver de sotmetre el discurs legitimador a una forma de pensament demostrativa o argumentadora, la qual deixaria en evidència allò enganyós que té la suposada unicitat de les realitats actuals.

## **1.2 El patrimoni com a discurs de caràcter mític**

El discurs patrimonial és, per tant, un discurs emmascarador, que oculta la interiorització de la lògica institucional, neutralitzant d'inici tota possibilitat de crítica vers aquesta. Així, una narració o versió del passat no s'imposa sobre les altres demostrant una major veracitat o rigor, sinó sent assumida mitjançant un procés de naturalització del discurs, el qual ha de disfressar d'eternitat allò que no és més que intencionalitat històrica. En aquest sentit, recuperem les paraules de Barthes amb les que començàvem aquest treball i que es refereixen al mite com "un sistema de comunicació, un mensaje" (2012: 199), el qual

tiene a su cargo fundamentar como naturaleza lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia [...] El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, les confiere una claridad que no es la de la explicación sino la de la comprobación (Barthes 2012: 237-239).

El mite, en buidar d'història els esdeveniments, allò que explica la seua gènesi i, especialment, les intencions que van guiar el seu desenvolupament, els presenta com a natura, com quelcom donat. D'aquesta

manera, en naturalitzar-se els relats, aquests terminen per ser interioritzats com únics possibles, en desplegar narracions del passat assumides com reals i versemblants, ja que parlen d'esdeveniments o personatges que tingueren lloc, que existiren. La forma de dur a terme la interiorització a la qual ens referim és dissimulant el propi procés d'interiorització, amb un discurs aparentment argumentador, però que es necessita completar amb un component emotiu que oculte la possible existència d'altre tipus d'argumentació.

Així, per un costat, els relats que desplega el patrimoni cultural són revestits d'una aparença d'inqüestionabilitat, la qual ve possibilitada per l'autoritat que se li ha conferit a la institució que s'encarrega de la selecció dels béns culturals: l'Acadèmia. El saber acadèmic recorre a criteris com ara l'autenticitat o la singularitat per argumentar per què se li atorga un major valor com a testimonis del passat als objectes o comportaments que s'han elegit sobre la resta. Aquests, en la seua nova realitat com a béns culturals, fan partícips immediatament d'eixa autoritat recentment adquirida als relats que a partir d'ells es realitzen.

Per altre costat, en ser diferenciats de la resta de creacions humanes i situats en una posició més "elevada", als béns culturals se'ls confereix una mena d'aura de divinitat i apareixen als nostres ulls en certa mesura sacralitzats, especialment si tenim en compte els sentiments identitaris als quals solen anar associats. Ja es tracte de luxoses corones o senzilles figures de barro, els béns patrimonials adquireixen eixa aura<sup>9</sup> en simbolitzar uns orígens comuns idealitzats i sentits com a propis. Aquesta sacralització és allò que remet al component emotiu del qual parlàvem adés i que el discurs mític entén com el seu espai d'actuació idoni.

Ara bé, mentre que el mite clàssic se servia d'allò fantàstic, en un nivell narratiu, per a enriquir la visió de la realitat i entendre-la millor, el patrimoni cultural pren allò real, comprovable i el narrativitza, reduint la visió de

---

<sup>9</sup> Al capítol 5 tractem en detall la noció d'aura proposada per Benjamin (1983), com a punt de partida per a l'activació d'un bé cultural per part de la institució.

la realitat a una ficció naturalitzada. És a dir, les narracions que componen la mitologia clàssica, ens conten aventures fantàstiques de déus i herois, les quals permeten reflexionar profundament sobre la naturalesa humana i allò que ens envolta a les persones. El patrimoni cultural, tanmateix, desplega un discurs de caràcter mític que opera a l'inrevés del mite clàssic, contant històries versemblants, protagonitzades per persones reals, que han tingut lloc en un moment concret i comprovable de la història, però que no tenen com a objectiu reflexionar sobre allò real intemporal, sinó perpetuar *una* realitat naturalitzada com única i invariable en el temps. Encara que no ho siga.

La institució doncs no només es legitima d'una manera relativament explícita, com podríem pensar si atenguérem únicament a qui i de quina manera defineix i difon el patrimoni cultural (l'àmbit acadèmic, els governs, el mercat...). La institució es legitima i es perpetua també amb la manera d'interrelacionar els dos nivells discursius. És a dir, el relat legitima la institució amb *allò que conta* i la perpetua en funció de *com ho conta*.

Però, a més a més, el discurs referma la institució d'una manera vetllada, però més efectiva encara, la qual consisteix a evitar mostrar-la i desplaçar així l'espai de debat al nivell del relat. Es tracta d'una forma de legitimació amagada que constitueix un tercer nivell discursiu que és, en realitat, un no discurs. El fet que el *què*, suposadament etern i inqüestionable, siga el "camp de batalla" de les identitats, acaba per esdevenir l'únic lloc on s'operen i esgoten els canvis i la possibilitat de renovació, quedant el *com*, per tant, al marge del debat i el canvi.

Dit d'altra manera, en ser el patrimoni cultural susceptible de desplegar narracions diferents i oposades sobre el passat d'un mateix col·lectiu i, per tant, de concretar a través d'elles diferents identitats col·lectives, l'espai de discussió i la voluntat de canvi es limiten al conflicte entre aquestes, donat que l'afirmació d'una passa per la necessària negació de l'altra. Així, quins béns culturals adquireixen una major visibilitat i quin discurs històric es projecta sobre ells acaparen la negociació/imposició en el procés de definició del

patrimoni cultural. Però, independentment de quin siga el resultat d'aquest conflicte i a conseqüència del protagonisme que adquireix el propi conflicte, allò que no es qüestiona és la forma en què es redefineix la praxi cultural en jerarquització social, a partir de la conversió de la cultura en un producte, el patrimoni cultural, valorat, difós i consumit, com hem dit, seguint una lògica de mercat. En aquest cas podríem referir-nos al *què no* del discurs patrimonial. Allò del qual, intencionadament i com a objectiu últim d'aquest tipus de discurs, no s'ha de parlar.

Encara que en un principi parega tot el contrari, no és el relat sinó la institució allò que no ha de ser qüestionat en última instància i és d'aquesta manera també que el patrimoni actua com a discurs legitimador: legitimant també i especialment allò del qual no parla. Es tracta d'una legitimació amagada, voluntàriament amagada, darrere d'una sèrie de relats que mantenen focalitzada la nostra atenció. Resulta, per tant, del tot adient en aquest cas l'anàlisi del text com a forma d'acostar-nos a la naturalesa del patrimoni cultural.

La manera en què proposem fer-ho és treballant a partir d'allò que diu el discurs —el relat— però també sobre com ho diu i sobre com eixa manera de dir permet legitimar una cosa —la institució— de la qual no parla. Enfront d'una tradició positivista que ha dirigit l'atenció a un primer nivell de lectura, baix l'aparença d'objectivitat científica, volem mantenir eixe principi de negativitat que reclamàvem adés en enfrontar-nos a allò que se'ns mostra com evident i comprovable, però que al cap i a la fi només amaga una versió dominant de la realitat. De fet, al llarg d'aquest treball mostrarem de quina manera aquest discurs diu allò que diu per no haver de parlar de la institució i el fet de no parlar d'ella és allò que termina per legitimar-la. O imposar-la.

Així doncs, l'estudi del patrimoni cultural ens permet entendre fins a quin punt l'efectivitat dels discursos històrics es troba en la interacció dels dos nivells als quals aquests operen: el primer, el del relat (allò que es narra) i el segon, el de la institució en què es creen i es difonen els mateixos (com es

narra i es rep allò que es narra). En funció d'aquesta interacció, els discursos, especialment els històrics, no acaben, en última instància, perpetuant un *què*, sinó més aviat un *com*.

Una vegada aconseguit aquest objectiu estaríem en disposició de reflexionar al voltant de la capacitat dels discursos, en tant que elements constitutius dels dispositius<sup>10</sup> a través dels quals s'exerceix el poder, per a generar realitats i si aquestes realitats són imposades en la societat i de quina manera. En aquest sentit volem obrir l'espai de reflexió integrant el patrimoni cultural amb la resta de formes discursives que vehiculen els mitjans de comunicació de masses. De fet, ens trobem davant d'un producte cultural dissenyat per a ser difós i consumit massivament, seguint la lògica de la *indústria cultural* (Adorno i Horkheimer 1987), en la mesura en què tendeix a l'homogeneïtzació i estandardització en les formes d'accés i consum, tot i que, paradoxalment, es base en la unicitat i l'autenticitat de l'original.

Tal com passa amb el patrimoni cultural, el qual es presenta com un agent de preservació d'allò existent, els mitjans de comunicació es mostren a ells mateixos com simples transmissors de *la* realitat, la qual contenen de manera suposadament objectiva. De la mateixa manera, aquesta evidència no és tal i a través dels mitjans de masses es transmeten tot un plegat de versions que defineixen la realitat en què viuen els individus, focalitzant els seus relats en uns esdeveniments o problemàtiques, prioritzant-los respecte a altres i intentant imposar la pròpia visió dels mateixos sobre altres visions possibles.

Per damunt, però, dels temes d'actualitat i les postures que al respecte es volen imposar sobre el gruix de la societat a través dels mitjans, hi ha la capacitat que tenen aquests per a imposar una visió de la realitat que es troba en la manera en què accedim a aquests relats (el *com*) i en la mesura en

---

<sup>10</sup> Al nostre treball ens acostarem al patrimoni cultural a partir de la noció foucaultiana de dispositiu, entès aquest com una xarxa de relacions reglamentada i institucionalitzada on els individus són socialment constituïts. Totes les relacions discursives que exposem tenen lloc en funció dels mecanismes de funcionament d'aquesta noció de dispositiu.



què accedint a ells perpetuem la lògica institucional que els ha creat segons els seus propis mecanismes. És a dir, s'imposa una visió de la realitat que no veiem, però que posem en pràctica de manera natural al nostre dia a dia.

Els relats van canviant més o menys ràpidament, en funció dels interessos de les persones que tenen el poder per a imposar-los i de la vigència d'aquesta capacitat per imposar, mentre que els mecanismes de producció i consum romanen per damunt d'eixos canvis o gràcies a la pròpia existència d'aquests, els quals focalitzen tota iniciativa de resistència. En el cas que ens ocupa, allò que roman per damunt dels canvis i, en certa manera, gràcies a ells, no és allò què es patrimonialitza, sinó el fet de patrimonialitzar-ho i ser consumit com a tal.

Aquesta manera de disposar dels discursos que té la institució la referma com l'element catalitzador dels dispositius que administren, controlen i defineixen no només els pensaments dels individus, sinó sobretot la manera en què som individus. És al nivell de com fem allò que fem on els discursos creen i imposen el que concebem com la nostra realitat.

Per tal de desenvolupar les idees que acabem d'exposar breument, hem dividit aquest treball en nou capítols. Al **capítol 1**, la introducció, definim a grans trets els aspectes bàsics de la nostra investigació. Per poder establir el punt de partida d'aquesta, al **capítol 2** abordem l'estat de la qüestió, aproximant-nos als distints estudis que han tractat el patrimoni en la seua dimensió discursiva i, a continuació, al **capítol 3** reflexionem sobre el concepte de patrimoni cultural, la seua evolució i l'existència o no de límits al mateix. Iniciem el capítol analitzant les diferents definicions de patrimoni cultural que trobem als diccionaris normatius i en la legislació disposada a l'efecte. En aquests textos predominen els conceptes de propietat i herència, els quals determinen una concepció de la cultura com a producte susceptible de valoració i, per tant, propiciador d'una jerarquització social. A la darrera part del

capítol ens acostem al debat generat al voltant de la possibilitat d'establir límits a allò que es pot considerar patrimoni cultural. Davant la manca de límits per a definir què es susceptible de ser patrimonialitzat que hi ha al nivell discursiu del relat, ja que qualsevol objecte, espai o comportament poden servir per a desplegar una versió determinada del passat, trobem que al nivell de la institució sí existeixen eixos límits. No debades, si tot fora patrimoni, no existiria la possibilitat de diferenciació d'uns objectes escollits respecte a la resta. Els límits del que pot ser patrimoni es troben més aviat en la possibilitat de cosificar, etiquetar i classificar l'objecte o comportament en qüestió i del fet que aquest proporcione rendibilitat i estabilitat política adequant-se a les formes institucionalitzades de producció, difusió i consum.

Al **capítol 4**, "El mite i l'escriptura del discurs patrimonial", ens apropem a la naturalesa de les formes discursives de caràcter mític, per tal d'establir els punts de trobada d'aquestes amb el tipus de discurs que posa en pràctica el patrimoni cultural. Entenem que el patrimoni cultural, igual que el mite, actua a nivell discursiu com un *sistema semiològic segon* (Barthes 2012), recontextualitzant les diverses manifestacions culturals que el componen en la forma del bé cultural i dins d'una nova realitat discursiva. Aquest nou discurs resultant opera seguint una lògica de naturalització del propi discurs, identificant l'autenticitat dels béns que el componen amb la irrefutabilitat dels relats que aquests acaben vehiculant.

Als **capítols 5, 6, 7** definirem com es du a terme el procés mateix d'escriptura del discurs patrimonial. Com ja hem comentat, el patrimoni cultural permet innumerables discursos, en funció dels objectes seleccionats i de la manera d'ordenar-los per tal de desplegar un discurs històric determinat. Hem dividit aquest procés en tres fases, les quals es corresponen amb sengles capítols; *Selecció* dels béns recuperats del passat, *Recontextualització* dels mateixos en el present i *Combinació* d'aquests per articular un relat coherent del passat. Cada una de les fases la tractem diferenciant els dos nivells discursius que ja hem exposat: *el relat* que a partir d'ells s'articula i *la institució* que els legitima i que ells mateixos, en ser emprats, perpetuen.

Al capítol 5, dedicat a la selecció dels béns culturals, veiem com el primer factor que condiciona l'elecció de determinats objectes, comportaments, tradicions, etc. com a béns culturals ve determinat pel relat, en funció de les possibilitats que aquests ofereixen per a desplegar la narració del passat desitjada. La institució, per la seua banda, condiciona la selecció en tant que confereix una autoritat als béns culturals, a partir del saber institucionalitzat a l'àmbit acadèmic, que els diferencia de la resta d'objectes. A més a més, la institució precipita la selecció de cada vegada més béns culturals per la pròpia dinàmica acadèmica, basada en l'aprofundiment de les diferents disciplines, per la necessitat de renovació i actualització dels discursos polítics i per l'exigència per part del mercat d'una oferta cada vegada major i més diversificada.

Pel que fa a la recontextualització dels objectes seleccionats en el present, tractada al capítol 6, assistim en ella a una deformació del sentit original que aquests tingueren en ser creats. Es tracta d'un canvi semàntic determinat per la seua nova realitat com a part d'un discurs històric, molt diferent a la finalitat per a la qual foren creats. Quant a la institució, aquesta deforma els objectes i tradicions museïtzant-los i convertint-los en béns culturals, és a dir, en objectes de consum.

Per últim, al capítol 7 veiem que la combinació que es fa dels béns culturals per articular un relat coherent del passat opera a partir de dos conceptes bàsics: herència i propietat. El patrimoni heretat per part d'un col·lectiu permet la identificació d'aquest amb el relat del passat que articula, generant un sentiment de pertinença i l'obligació moral de preservació i transmissió que està a la base dels discursos identitaris. La institució, per la seua banda, s'escriu a si mateixa amb un discurs basat en relacions de propietat. Aquestes relacions es defineixen en la interacció de la propietat *virtual* i compartida de l'original, on té lloc el relat identitari i de la propietat real i individual de la reproducció d'eixe original. Tant la definició com el consum d'ambdues es realitza seguint els principis d'una lògica del mercat.

Al **capítol 8**, "La legitimació amagada; el discurs com a creador de realitats", una vegada analitzat el procés d'escriptura del discurs i allò que aquest legitima de manera més o menys explícita, aprofundim en com té lloc una legitimació ulterior de la institució a través del discurs, la qual denominarem *legitimació amagada*. Com hem dit abans, es tractaria d'un tercer nivell discursiu que consisteix bàsicament en el fet que no hi haja discurs. Així, el relat que es transmet, una identitat o altra, és secundari, conjuntural; la finalitat última a nivell discursiu del patrimoni cultural és legitimar la forma en què aquest es transmet i no allò què transmet.

En funció de la legitimació amagada, la utilitat última del discurs és legitimar la institució, en termes absoluts, com ara l'estat nació o el mercat, no només un govern o una nació concrets. La manera amb què contribueix en última instància el patrimoni, en tant que discurs, a legitimar la institució no és, com ja hem dit, explícita, amb un discurs d'afirmació d'aquesta. Ben al contrari, aquesta ha de quedar sempre en un segon terme, "protegida" de la possibilitat de ser qüestionada. La confrontació entre relats històrics doncs, esdevé l'espai únic de conflicte i esgota en eixe nivell, el del relat, tota possibilitat de canvi.

Una vegada adoptada aquesta perspectiva, afrontem el debat sobre la possibilitat que els discursos generen realitats. Concretament, ens disposem a fer-ho d'una manera conjunta, mitjançant el discurs patrimonial i els discursos propis dels mitjans de comunicació de masses i defenent que la manera en què els discursos històrics imposen realitats és molt semblant a com ho fan els discursos de l'actualitat que transmeten els mitjans. La realitat imposada per ambdós tipus de discurs es manifesta de dues maneres ben diferenciades i, en funció d'aquesta diferenciació, la forma en què s'imposa i l'abast que en té cada una d'elles és prou distinta. Aquesta realitat imposada pot presentar-se explícitament i, per tant, percebuda pels individus que s'exposen a aquests discursos o bé d'una manera no explícita i que per tant, no és tan fàcil de percebre. Tanmateix, cal que reparem en què quan diem que una forma de realitat imposada és percebuda i l'altra no, no volem dir que la pròpia imposició siga percebuda per les persones, sinó que allò advertit o no

per aquestes és la realitat que es vol imposar, però no el fet que siga imposada. Entre altres coses perquè aquesta imposició es realitza amb èxit només si no és sentida com a tal.

Aquesta puntualització que acabem de fer respecte a allò que es percep, el que ens indica és que hi ha un tipus de realitat que és coneguda per tothom, encara que no tothom entenga que és imposada i un altre tipus de realitat que és imposada precisament pel fet que no és coneguda com a realitat en si per la majoria dels individus, bàsicament perquè està naturalitzada.

La primera forma de realitat imposada la relacionem amb el relat, ja es tracte dels relats històrics que vehiculen les identitats col·lectives al patrimoni cultural o dels temes d'interès que fonamenten l'agenda als mitjans de comunicació, independentment dels esdeveniments puntuals que siguen el centre de la notícia en un moment o l'altre. Aquestes realitats-relat són percebudes per la societat, com il·lustra clarament el fet que hi haja posicions enfrontades tant pel que fa als temes d'actualitat com a les identitats col·lectives. Es tracta de realitats en funció de les quals les persones construïm la definició que conscientment fem de nosaltres mateixos com a individus i com a part de la col·lectivitat. Encara que apareixen amb l'aspecte d'invariables, les realitats-relat estan sotmeses al canvi, donat que tenen una vigència —en el cas dels relats identitaris més prolongada— que acaba necessàriament per esgotar-se.

L'altra realitat creada al i imposada des del discurs es relaciona amb la institució i, contràriament a la realitat-relat, roman invariable. Tant al cas del patrimoni cultural com al dels mitjans de comunicació, ens referim a la manera d'entendre la cultura i l'accés al coneixement com un producte de consum. D'aquesta realitat-institució no percebem ni la seua imposició ni menys encara la manera en què aquesta determina el procés segons el qual ens definim com a persones.

El procediment seguit pels discursos de masses generen realitats, de qualsevol dels dos tipus que acabem d'explicar, però especialment de la realitat-institució, tot i que no consisteix, aquest procediment, en una imposició directa. Es tracta més aviat d'un procés de creació de les condicions perquè aquestes realitats siguin desitjades –la possessió dels productes culturals que ofereix el mercat– i fins i tot exigides –les polítiques culturals de les administracions o la declaració de béns culturals de determinats llocs o tradicions– per part dels individus que componen una societat determinada.

A partir d'aquest principi de *desig inconscient d'imposició* per part de la població, dediquem l'última part del capítol a analitzar les vies de resistència, interiorització i assimilació de la institució a través del patrimoni cultural. Ens acostem ací al fenomen de l'associacionisme, concretament a les plataformes sorgides amb l'objectiu de preservar espais en perill amb el seu reconeixement com a béns culturals. Trobem que aquestes plataformes, paradoxalment, acaben per sucumbir a la legitimació amagada quan aconsegueixen el seu objectiu, "salvar" l'objecte en qüestió, ja que, en convertir-lo en un bé cultural, inicien un procés de substitució de l'essència de l'espai on es desenvolupen les dinàmiques socials que es volien preservar, pel nou espai patrimonialitzat que ha de reemplaçar l'anterior. En aquests processos de resistència ciutadana, hi ha una assumpció de la lògica pròpia del dispositiu al mecanisme de lluita, el qual tendeix a convertir la cultura entesa com a praxi en cultura-producte, donat que acaba prioritant, en l'estratègia d'actuació, allò en què se centra la reivindicació i no la manera en què es realitzen aquestes formes de resistència.

**Al capítol 9**, "Més enllà del discurs històric", apuntem alguns criteris per establir la utilitat que al nostre parer tenen, per a l'estudi del passat, tant els objectes i comportaments conservats pel patrimoni cultural per un costat, com els discursos històrics que aquests vehiculen per altre. Però per separat i amb un objectiu distint en cada cas.

Per tal d'afrontar el paper del discurs històric al patrimoni cultural, prendrem com a punt de partida *l'escriptura en la pell del dominat* que apunta De Certeau (1999) per assenyalar la capacitat del dominador no només de sotmetre, sinó també de definir a la seua voluntat al dominat. Aquesta capacitat d'escriure en el full en blanc que és la pell del dominat, pròpia dels discursos legitimadors, s'estén també al fet que el dominat interioritze, sense ser conscient, la manera en què ha de llegir el text escrit en la seua pell i, fins i tot, el fet que aquest text siga escrit en la seua pròpia pell.

Pel que fa a les possibilitats que tenen els individus per a resistir a eixa capacitat d'escriure'ns que tenen els discursos, l'apartat "Canvis i permanències, canvis per a permanències" pretén ser una revisió de la tradicional fórmula *canvis i permanències*, amb la qual els estudis històrics acostumen a fer una valoració de la significació o transcendència històrica dels esdeveniments que tracten; quines coses canviaren i quines quedaren igual després que en tingueren lloc. Front aquesta fórmula proposem una altra, *canvis per a permanències*, ja que entenem que els canvis només tenen lloc al nivell del relat, no al de la institució. Són precisament aquests canvis al relat els que permeten que no hi haja canvis al mode d'operar institucional, ni tan sols la idea de plantejar-los<sup>11</sup>. És a dir les permanències.

La clau per no caure en el determinisme d'una lluita pels canvis limitada al relat, els quals només condueixen a la permanència inalterable de la institució, potser es troba en la pròpia acció de resistir. Les lluites de les plataformes cíviques per la preservació del patrimoni, amb les seues victòries o derrotes al nivell del relat i les derrotes segures al nivell de la institució, ens ensenyen que és en la resistència on es troba la vertadera cultura entesa com a praxi. I és per això que entenem que l'abast real d'aquests col·lectius es troba més aviat en el fet mateix de la resistència, en la cultura entesa com a praxi, la qual es converteix en l'única forma d'oposició a la cultura entesa com un producte.

---

<sup>11</sup> Al capítol 9 anem a recórrer, en aquest sentit, al concepte de *dinamisme necessari* que Adorno i Horkheimer apliquen als mitjans de masses. Veure Adorno, T.W. i Horkheimer, M. (1987).

D'altra banda, l'ús correcte de la preservació d'objectes i comportaments, per a l'estudi de les societats en les quals s'originaren, ha de passar necessàriament pel desproveïment de la seua condició de béns culturals, per tal que els dits objectes o comportaments no tinguen més valor que el d'un instrument d'accés al coneixement des de la diversitat. És a dir, que se'ls lleve la seua aura i el seu valor com a producte i, per tant, la seua capacitat per legitimar i imposar una visió de la realitat la primera i per a perpetuar la propietat com a principi que ha de regular tota relació social el segon. Aquests objectes no s'han d'emprar per a parlar nosaltres a través d'ells, llevant-los la veu, sinó per a escoltar allò que ens poden dir. Encara que no siga allò que volem escoltar.

Quant al discurs històric, és necessari convertir-lo en objecte d'estudi, fent-lo visible i ubicant-lo al centre del debat, per analitzar-lo així en funció dels dos nivells discursius proposats. La narració, per tant, no seria des d'aquest posicionament la forma de reproduir una visió del passat, sinó allò que estudiar per poder entendre els mecanismes institucionalitzats que defineixen les societats a les quals es generen els discursos legitimadors.

Així, acabem aquest capítol i el nostre treball proposant un estudi de la Història des de l'honestat, desprenent-lo del present com a punt de partida i fugint d'un discurs que usurpa les vivències dels que habitaren el passat, que els silencia per a escriure un relat autocomplaent i utilitarista en funció de les pròpies pretensions presents. Un estudi de la Història que esborre l'aura que hem projectat als testimonis del passat i que els ha sacralitzat per convertir-los en elements de jerarquització social i, en última instància, en productes de consum. Potser així podrem anar al passat a escoltar als que allí es troben, a deixar-los parlar per aprendre que no només hi ha una forma de veure i fer la realitat.



### 1.3 Metodologia

Aquesta tesi doctoral ha estat realitzada seguint una metodologia crítica i adoptant l'anàlisi discursiva com a tècnica de treball.

La teoria crítica, "básicamente una reflexión racional que busca desvelar la distorsión que la ideología, entendida como falsa conciencia, produce en la concepción de la realidad de las personas" (Rodrigo Alsina 2001: 152), ens permet desvetllar tota una sèrie de construccions socials que han acabat sent naturalitzades. Tenint en compte l'absolutització d'allò existent que condiona la nostra visió de la realitat, entenem que únicament afrontant des d'una perspectiva crítica cada objecte d'estudi, com a part d'un conjunt al qual interacciona i que el defineix com a tal, podem comprendre la verdadera naturalesa del patrimoni cultural com a discurs i totes les dinàmiques de poder que es concreten a través d'ell. En aquest sentit, volem fer nostre allò que apunta Méndez sobre el mètode dialèctic en referència a la teoria crítica:

El potencial crítico del método dialéctico, en fin, se muestra atento desde su núcleo a la comprensión de las dinámicas del poder invisible, de aquellos elementos de presión y opresión social que, residiendo en las estructuras del mundo empírico, son detectados cuando esas estructuras son pensadas con una perspectiva amplia, histórica, precisamente estructural (Méndez 2004: 62).

En la interacció dels elements que componen els dispositius és on realment podem comprendre tots eixos elements, anant més enllà d'on arribaríem si els estudiàrem individualment. Dita interacció ens permet, en el cas del patrimoni cultural, endinsar-nos en tota una realitat discursiva que caracteritza allò que a priori pot semblar només un acte de conservació desinteressada de determinats objectes o tradicions i, una vegada dins d'eixa realitat discursiva, ampliar el concepte mateix de discurs legitimador més enllà de la lògica identitària que defineix els relats històrics. Només actuant d'aquesta manera podem aspirar, com ja hem dit, a entendre de què ens parlen en realitat els discursos, més enllà d'allò que ens contenen.

Podríem haver centrat el nostre estudi en qualsevol altre dispositiu social i als discursos legitimadors que aquest puga desplegar, com ara els diferents currículums educatius. Parar atenció als currículums educatius, de fet, ens permetria aprofundir molt en el vessant més clarament polític de la institució, donat que aquests defineixen discursos institucionals explícitament legitimadors. No debades, els currículums de les diferents disciplines socials, especialment la història, s'adrecen en gran mesura a definir i transmetre discursos identitaris. Aquests discursos identitaris habituen a ser de caràcter nacional i no aspiren a crear ciutadans amb la capacitat per a pensar de manera crítica i autònoma, sinó a imposar en ells allò que suposadament han de pensar. Rebre un relat, però no pensar la institució. O pot ser, rebre el relat per a no pensar la institució.

No obstant això i encara que hem assistit als últims anys a un creixent protagonisme de la lògica empresarial en els plans d'estudi, entenem que analitzant el patrimoni cultural podem observar d'una manera més ampla les diferents dimensions d'allò institucional que si ens centrem al sistema educatiu: la política, als discursos identitaris, el mercat, en la concepció de la cultura com a producte i del passat com a herència en forma de propietat, allò social en la interiorització per part de la ciutadania d'una responsabilitat per preservar eixa herència... És a dir, preferim no aprofundir tant en una de les dimensions d'allò institucional per tal de treballar una concepció més ampla del que vol dir "discurs legitimador".

L'aproximació holística al patrimoni cultural que ens permet l'anàlisi dels discursos, pensem que és bàsica per poder comprendre el funcionament dels dispositius de poder que defineixen la vertadera naturalesa del patrimoni i el seu abast en la interiorització dels mecanismes que perpetuen aquest poder. El treball des de la interdisciplinarietat ens ha de proporcionar una visió ampla i panoràmica del nostre objecte d'estudi, la qual difícilment podrem aprehendre si fixem la nostra mirada en un espai i comencem a cavar el "forat de l'especialització".

És evident, però, la necessitat del saber profund d'eixa especialització, gràcies a la qual disposem de la informació que hi ha en eixos forats sovint inabastables, indispensables per a fer el nostre treball. Un treball que consisteix en establir relacions multidireccionals entre distints espais de coneixement. Per això, el nostre major repte és evitar quedar-nos en un nivell superficial quan analitzem els diferents elements que configuren el patrimoni cultural, per tal de no limitar-nos a veure des de fora i, en conseqüència, parlar des del prejudici i la ignorància. És un repte potser massa ambiciós, ja que en moltes ocasions ens exigirà entrar i eixir d'espais de coneixement molt profunds, recórrer les galeries que connecten difusament els uns amb els altres o veure des d'una certa distància i amb suficient perspectiva la manera en què tots aquests espais es troben definits en allò que Castoriadis anomena el "magma de significaciones" (1989: 307) que materialitza la institució historicosocial.

Tant la necessitat d'un plantejament interdisciplinari en la nostra investigació, com la centralitat que en la mateixa adquireix la creació i difusió de significats, en tant que aspecte indispensable en l'exercici del poder a les societats contemporànies, ens remetent als *estudis culturals* com a principal camp d'investigació de referència. Entenem la cultura com a praxi, com un espai de conflicte i lluita, el qual s'oposa a una concepció de la cultura com a dispositiu de selecció i jerarquització social. En la dita situació de conflicte, l'individu actua com a receptor actiu en el procés de creació de significats per part del poder. Potser, al cas del patrimoni cultural no hi ha la concepció creativa del receptor com a productor que apreciem en Hall (2000) o en de Certeau (2000), donat que, en aquest cas, la capacitat creativa es limitaria a la definició dels distints relats que el patrimoni vehicula i a la proposta de noves manifestacions culturals que poden passar a formar part d'aquest, però no alteraria la institucionalització de la cultura que li és inherent, així com la seua conversió en un producte. Es tracta més aviat del protagonisme de l'individu en la cultura entesa com a forma de resistència, en el fet mateix de resistir-se a la recepció passiva dels discursos que generen realitats, més aviat que en la seua capacitat efectiva per aconseguir modificar la naturalesa d'aquests.

En conseqüència, adoptem una perspectiva no elitista de la cultura. En primer lloc, perquè volem mostrar com aquesta és institucionalitzada a través de les múltiples formes en què es despleguen els relats, donat que opera igualment a les principals obres pictòriques dels grans museus com als grafitis pintats als murs dels carrers. D'altra banda, perquè la institucionalització, entesa com a forma de domini, té lloc en una situació constant de conflicte, negociació, imposició i resistència, tant pel que fa a la disputa entre distintes lògiques identitàries per apropiar-se, a través del relat, de l'objecte artístic més valuós, com també en allò referent a la museïtzació d'allò quotidià o de les distintes manifestacions contraculturals.

Per últim, afrontar aquesta anàlisi del discurs patrimonial des d'una perspectiva crítica requereix un posicionament com a punt de partida. El nostre radica en la necessitat de desemmascarar el discurs darrere del qual opera una racionalitat de domini, conservadora i adreçada a l'eliminació de tota percepció de tensió social en les manifestacions culturals i a convertir les persones en consumidores de cultura, no en les seues productores.

## 2. Estat de la qüestió

Quan ens proposem realitzar un estudi al voltant d'una matèria com el patrimoni cultural trobem, des del principi, la necessitat de fixar decididament l'espai des del qual volem dirigir la nostra mirada sobre l'objecte de treball. Això és d'aquesta manera perquè, de la mateixa forma que hi ha hagut una evolució del concepte de patrimoni des dels seus orígens fins a l'actualitat<sup>12</sup>, també hem assistit les últimes dècades a una proliferació d'estudis que afronten la matèria des de perspectives molt diverses. Entre aquestes perspectives, aquelles que tradicionalment han sigut predominants són les que

---

<sup>12</sup> Al capítol 3 tractem més detingudament l'evolució del concepte de patrimoni cultural.

s'emmarquen en posicions conservacionistes o aquelles centrades en la lògica identitària, tot i que el ventall s'ha anat ampliant les últimes dècades cap a posicions que posen en valor els usos polítics, socials i econòmics del patrimoni cultural.

Es tracta, el patrimoni cultural, d'un fenomen al qual interactuen allò econòmic, polític, social i acadèmic —si és que es pot fer una diferenciació clara entre aquests aspectes, més enllà d'allò merament operatiu. Tot i això, aquesta interconnexió fa necessari que, sense renunciar a l'actitud holística que el tractament del tema requereix, siga necessari afrontar l'anàlisi des d'un enfocament molt concret. És per aquesta raó que hem decidit acotar el nostre treball a l'estudi del patrimoni cultural des d'un enfocament discursiu.

Com ja hem dit, analitzarem la manera en què es defineixen els discursos patrimonials partint d'una idea bàsica, segons la qual el patrimoni desplega alhora dos tipus de discurs. D'una banda, un discurs que legitima, a partir de narracions del passat, una versió del present que es vol fer predominant (allò que es conta) i, d'altra, un altre discurs menys explícit que legitima i perpetua la institució a través de la qual es crea, es difon i es consumeix el patrimoni cultural (com es conta).

Com a punt de partida per a desenvolupar aquesta concepció més ampla d'allò que entenem per discurs legitimador, més enllà de la lògica identitària, arrebeguem la idea, molt present a les aproximacions fetes des del camp de l'antropologia, del patrimoni cultural com a construcció social (Prats 1997), forma de producció cultural (Kirshenblatt-Gimblet 2001) o "il·lusió necessària per a la reproducció de les societats" (Jeudy 1990: 1). Apunta Prats en quina mesura eixa construcció implica una dimensió clarament discursiva quan es refereix al patrimoni com

un artificio, ideado por alguien (o en el decurso de algún proceso colectivo) en algún lugar y momento, para unos determinados fines e implica, finalmente, que es o puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con

nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias (Prats 1997: 20).

Aquestes aproximacions al patrimoni com a construcció introdueixen el debat sobre l'existència o no de límits al patrimoni cultural (Ariño 2002; Hernández i Martí 2005). Al voltant del procés d'activació del patrimoni cultural, postures com la d'Ariño, "aunque no todo es patrimonio, todo es patrimonializable en potencia" (Ariño 2002: 138) posen de manifest com s'ha ampliat el concepte de patrimoni —del monument a allò intangible, passant pels espais naturals o els objectes de la quotidianitat— fins a un punt al qual resulta complicat afirmar què pot i què no pot ser patrimoni cultural. L'activació i desactivació dels béns culturals pot variar segons períodes i intencionalitats històrics i cap element no és absolut en aquest sentit. Contràriament altres autors defenen l'existència de límits atenent a condicionants ètics i de mercantilització de la cultura (García Canclini 1993a; Hernández i Martí 2005; Santamarina 2005; Van Geert i Roigé 2016).

No és aquest debat l'element central del nostre treball, però ens resulta molt útil per a iniciar el nostre plantejament del patrimoni cultural a partir de dos nivells discursius. Així, des del començament, resulta difícil concebre la no existència de límits al patrimoni cultural, donat que si no se li fiquen límits, aquest deixa d'existir com a tal, perquè desapareixeria la diferenciació entre el reduït nombre de béns "escollits" i la resta d'objectes comuns que el caracteritza. Però també és cert que qualsevol cosa pot ser convertida en patrimoni cultural, des de l'Imponent Amfiteatre Flavi fins a la forma de xiular d'uns pastors canaris<sup>13</sup>. Trobem doncs que l'existència de límits en el patrimoni cultural es troba en la diferenciació entre relat i institució, donat que tot pot servir per a desplegar un relat identitari, però és necessari que aquesta operació es realitzi seguint les formes institucionalitzades de producció i difusió de la cultura. Els límits no estan, per tant, en allò que es patrimonialitza sinó més aviat en la forma en què es patrimonialitza. És a dir, no en *el què* sinó en *el com*.

---

<sup>13</sup> El silbo gomero fou declarat Patrimoni Cultural immaterial per la UNESCO l'any 2009.

Així doncs, en definir que els límits d'allò que pot ser patrimoni cultural es troben en la relació entre institució i relat, proposem una anàlisi del discurs patrimonial en aquests dos nivells per veure com es relacionen i complementen. Com que no hem trobat aquest tipus de plantejament en cap obra sobre el tema, ens disposem a repassar de quina manera els estudis que han tractat la dimensió discursiva del patrimoni cultural s'han referit als relats que aquest vehicula per un costat i, per altre, als condicionants que la institució imposa en aquest procés d'escriptura.

## **2.1 Al voltant dels relats identitaris**

El patrimoni cultural, entès com una construcció social adreçada a aconseguir determinats fins, els quals obeeixen a interessos concrets, ha estat tractada en gran mesura en relació amb la creació de discursos identitaris. Tot i que la identitària no és l'única lògica que han seguit els treballs que s'acosten al patrimoni cultural des de la perspectiva discursiva, sí que podem veure com es tracta de quelcom recurrent. Prats assenyala la capacitat del patrimoni per a representar simbòlicament una identitat, a partir de determinades "fonts d'autoritat o sacralitat" (1997: 22) i respecte a aquest protagonisme del patrimoni cultural en la construcció d'identitats, és a dir, el primer nivell discursiu a què ens referim, molts autors han assenyalat la seua importància en la construcció dels estats nació (Moncusí 2005; Poulot 2006; Van Geert i Roigé 2016) i en la producció de noves identitats a través de polítiques culturals unificadores (Anderson 2005; Hobsbaum i Ranger 2002; Giddens 1991; García Canclini 1993a). García Canclini recalca la "relación ambivalente del Estado con el patrimonio"(1993a: 20) segons la qual el patrimoni actuaria com a element integrador de la nació al temps que en la identitat resultant es dilueixen les peculiaritats i els conflictes.



Aquests textos ens han resultat molt valuosos per poder delimitar la dimensió discursiva del patrimoni en tant que relat identitari, entenent-lo com un camp de batalla de les diferents identitats nacionals, especialment a partir dels usos de la memòria (Prats 1997; Isla 2003; Bauman 2005; Bevan 2019). Les identitats es troben alhora immerses en un diàleg constant entre allò local i global (Kirshenblatt-Gimblet 2001; Appadurai 2001; Hernández i Martí 2001; Bauman 2005; Del Mármol 2012), el qual es desenvolupa de distintes maneres en funció de la capacitat d'adaptació de les pràctiques culturals a un mercat global homogeneïtzant (Robertson 1995) i del grau de resistència dels ciutadans que hi puga haver en aquests processos. En aquest últim cas, ha sigut especialment útil per a la realització del nostre estudi l'anàlisi del paper de l'associacionisme valencià en la preservació del patrimoni (Gómez Ferri 2004a i 2004b; Albert 2005; Cerveró 2014; Santamarina 2015). En altres ocasions els relats identitaris no s'instauren al camp de batalla d'allò nacional o regional, sinó en noves formes d'identitat transnacional (Appadurai 2001), resultat, d'una banda, de la tendència característica a la diversificació de l'oferta en l'economia de mercat i, d'altra, de la transformació dels espais on tenen lloc les experiències humanes que ha ocasionat Internet.

## **2.2 El passat com a legitimació en el present**

En tots aquests discursos al voltant de les identitats, el passat apareix com l'element a partir del qual aquestes es defineixen i legitimen. Tant si es tracta d'identitats nacionals, com si ens referim a altres formes d'identitat col·lectiva globals, el passat com a element legitimador de discursos apel·la a una participació emocional o a la idea de nostàlgia (Harvey 1998; Lowenthal 1998) per un costat i, per altre, des de l'autoritat que se li confereix, en tant que lloc on es troba l'origen d'allò que es vol presentar com única versió de l'actualitat. En aquest sentit, el concepte d'aura (Benjamin 1983; Brea 1991)

ens resulta capital per a la posada en valor de determinats béns culturals, als quals se'ls atorga una condició d'autenticitat que s'estén als discursos que vehiculen.

L'autoritat del passat per a la reproducció d'un ordre simbòlic (Jeudy 1990) o l'establiment d'un poder simbòlic (Thompson 1998) ens du a tota una sèrie d'estudis que ens han acostat la forma amb què el prestigi del patrimoni contribueix a la legitimació del poder (Poulot 2006) o en paraules de García Canclini a *l'hegemonia cultural* (1993a). Aquest autor arreplega el concepte de *capital cultural* (Bourdieu 1995) per aplicar-ho al patrimoni cultural, mostrant com el patrimoni cultural reproduïx les diferències socials i "la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes"(García Canclini 1993a: 18). Aquest conflicte va més enllà del que mantenen, a l'àmbit del discurs identitari, les versions enfrontades d'un passat com a legitimador al present d'una identitat comuna. Recuperem les paraules del mateix autor per entendre eixe salt qualitatiu:

Si bien el patrimonio sirve para unificar una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre clases, etnias y grupos (...) En la actualidad, las diferencias regionales o sectoriales, originadas por la heterogeneidad de experiencias y la división técnica y social del trabajo, son utilizadas por las clases hegemónicas para obtener una apropiación privilegiada del patrimonio común. Se consagran como superiores ciertos barrios, objetos y saberes porque fueron generados por los grupos dominantes o porque estos cuentan con la información y formación para comprenderlos y apreciarlos, es decir, para controlarlos mejor (García Canclini 1993a: 18).

En posar de manifest eixe conflicte asimètric de classes, García Canclini deixa entreveure un altre àmbit de confrontació més enllà del relat, en l'àmbit de la institució. El paper que té el patrimoni cultural, a través de les institucions polítiques, de legitimar i consolidar com a predominant una versió de la realitat, consolida al seu temps el protagonisme que també tenen el mercat i l'àmbit acadèmic en la valoració de determinades obres per damunt de

la resta i en el fet que siga un determinat grup dominant i no la resta dels individus qui s'encarregue de fer eixa selecció.

En aquesta concepció del patrimoni, que recupera allò que Bourdieu exposava com la producció d'idees subordinada a la lògica del poder (1995), ens interessa assenyalar com en la definició del discurs patrimonial es difuminen les relacions de poder, però també les condicions de producció cultural i del seu consum (Verón 1998). Amb això ens acostem a un dels espais de treball on volem situar-nos en aquest estudi; el fet que el patrimoni cultural, a més de desplegar un discurs identitari, és en si mateix un discurs vetllat d'afirmació de la institució, en definir la cultura mitjançant el bé cultural. O el que és el mateix: la cultura com a producte.

### **2.3 El patrimoni cultural, discurs sobre el present**

Al nostre estudi ens disposem a aprofundir no tant en el paper que té la institució a l'hora de decidir quins objectes es converteixen en béns culturals i quins no, sinó en com el fet de ser seleccionats d'entre la resta d'objectes desplega eixe discurs intencionadament dissimulat d'afirmació de la institució: l'Acadèmia en tractar-se d'obres artístiques, les institucions polítiques en ser objectes assimilables a una identitat concreta, el mercat en ser obres úniques amb un gran valor econòmic... Per entendre com s'amaguen les relacions entre els discursos i les condicions que els defineixen, partim de la naturalització dels discursos (Guillaume 1990; Verón 1998; Barthes 2012), que mostra com a realitat allò que no és més que intenció històrica.

La naturalització dels discursos patrimonials ens du al punt de partida des del qual volem treballar al llarg d'aquest treball: que el mateix procés en què s'escriuen aquests discursos no només naturalitza els relats del passat sinó que es converteix en un discurs d'afirmació de la pròpia institució

en què es generen i segons la lògica per la qual es generen. És a dir un discurs que no parla del passat, sinó del present. Però sense esmentar-lo.

És per això que pensem que la forma en què hem d'entendre el discurs patrimonial és la d'un discurs mític, concebant-lo com un *sistema semiològic segon* (Barthes 2012). Aquesta idea del patrimoni com a paraula mítica (Poulot 2006; Del Mármol 2012) la trobem remetent bàsicament als orígens, a la creació d'un "pasado autoritativo" (Del Mármol 2012: 53). La nostra intenció és aprofundir en la manera en que "el pasado es utilizado por el patrimonio como un objeto a partir del cual se desarrolla un nuevo proceso significante" (Del Mármol 2012: 52), però no només a les narracions que acaben naturalitzades com *el* passat, sinó també en les formes amb què es produeixen i es consumeixen aquestes narracions, les quals acaben igualment per ser naturalitzades, en aquest cas com *la* realitat. Per això, hem escollit estudiar el discurs patrimonial, de caràcter mític, a partir d'eixos dos nivells, perquè entenem que una anàlisi del patrimoni com a discurs del present pot aportar una visió més ampla del propi patrimoni cultural com a dispositiu i de la verdadera naturalesa dels discursos històrics.

Així, la dimensió institucional del discurs patrimonial s'ha tractat a partir del paper de la institució com agent activador des de la política (García Canclini 1993a; Kirshenblatt-Gimblet 2001; Poulot 2006; Van Geert i Roigé 2016), el mercat (Cruces 1998; Camarero i Garrido 2004) o els moviments socials (Gómez Ferri 2004; Albert 2005; Cerveró 2014; Santamarina 2014). És a dir, reflexionant sobre com el patrimoni és generat per la institució, en la institució i fins i tot amenaçat per les pròpies dinàmiques de la institució. Tanmateix, entenem que és recomanable una anàlisi detinguda sobre els mecanismes a partir dels quals el patrimoni desplega un discurs —vetllat— sobre la institució. Confiem a poder aportar allò que puguem per entendre millor com funciona aquest discurs.

El nostre estudi es fonamenta en una concepció de les relacions establertes entre discursos i poder segons la qual, els discursos, entre ells els

que desplega el patrimoni en diferents nivells, s'han d'entendre com a part de tot un sistema de relacions productives (Foucault 1978; Verón 1998). Aquestes relacions productives condicionen la naturalesa d'eixos discursos i, alhora, el funcionament i les característiques d'eixes relacions són definides en gran mesura per allò que diuen els propis discursos i per la manera en què ho diuen. És per això que el procediment que seguim al llarg del nostre treball, analitzant en dos nivells el discurs patrimonial, es fonamenta en la concepció foucaultiana de poder entès no com a propietat, sinó com a estratègia. És a dir, del poder com quelcom que no es posseeix, sinó que s'exerceix i que ho fa a partir de l'apropiació del saber. En funció d'una economia política del règim de veritat (Foucault 1980) podem entendre millor la capacitat d'aquells que es troben al davant de les institucions polítiques i dels grans conglomerats econòmics per a definir què és *la* realitat.

La lògica discursiva determina allò que ha de ser objecte de debat o confrontació, proporcionant les diverses opcions possibles en forma d'una il·lusòria capacitat d'elecció. Però, al mateix temps, la institucionalització dels canals i els processos a través dels quals té lloc la producció, difusió i consum dels discursos i fins i tot la crítica i oposició als mateixos legitimen i consoliden aquesta realitat, no només en la designació d'allò que és *la* realitat sinó en la naturalització de la manera de designar-la. El patrimoni cultural és un dels diferents dispositius a través dels quals es constitueix i s'experimenta el saber-poder, no només mitjançant els relats que ens transmet sobre el passat, els quals legitimen les identitats actuals, sinó perquè es converteix en un mecanisme que ens modela en els nostres comportaments, en la nostra quotidianitat.

En aquesta relació poder-saber és on pren total protagonisme el patrimoni cultural com una de les diferents estratègies discursives que determinen la nostra visió del món i que alhora perpetua en el procés tot un seguit d'institucions normalitzadores. Confrontant les narracions amb les institucions que les generen i amb les quals es legitimen, podrem entendre més

fàcilment com es complementen al discurs històric els esdeveniments i les narracions que amb ells s'articulen.

Barthes (1967) afrontà per primera vegada la Història com un discurs, establint en eixa concepció una diferenciació entre la instància de l'enunciació i la de l'enunciat històric. O el que és el mateix, la Història deixava de ser entesa com quelcom preexistent, que l'historiador havia de recuperar seguint un procés arqueològic, sinó que aquesta es construïa, reproduint-la des d'un temps present. La nostra intenció és entendre de quina manera la narració condiciona el passat que ens transmet, sí, però també evidenciar la manera amb què analitzant formalment eixa narració podem entendre la societat present, donat que aquesta societat es val d'eixa forma narrativa i no d'altra perquè té unes característiques que la defineixen i no altres. Proposa White (1973), des del formalisme, que la narració determina el relat històric que construeix l'historiador i, per tant, el propi objecte d'estudi, això és la història. Entenem que no només és la forma del discurs històric —quasi inevitablement narrativa, segons White— la que defineix l'objecte d'estudi, tot i que s'ha de tindre molt en compte, sinó que és en l'anàlisi de la societat present on entenem que de veritat resulta més útil eixe acostament formalista al relat històric.

En relació amb el tractament que es dona a l'objecte en la seua nova realitat com a bé cultural, la fase discursiva a la qual ens referim al nostre treball com a recontextualització al museu (Iniesta 1994; Gómez Castells 2018) o a la museïtzació d'allò quotidià (Augé 1998; Hernández i Martí 2005), observem que des de l'anàlisi de la forma estem en disposició d'entendre els discursos identitaris que s'hi generen a partir del relat identitari, però, sobretot, els discursos de la institució, basats en el control del saber poder i en la perpetuació de la propietat com a element definitori de les relacions socials. Així, entenent millor com funcionen les narracions podrem comprendre com ho fa la institució i podrem establir les estratègies discursives que generen *la* realitat en tots els seus nivells.

### **3. Aproximació al concepte de patrimoni cultural**

Comentàvem al començament de l'anterior capítol com havia evolucionat el concepte de patrimoni cultural des del seu sorgiment fins a l'actualitat. L'origen de la denominació de patrimoni històric el podem trobar al segle XIX, quan "el monumento histórico artístico nacional será impulsado por el romanticismo, con su nostalgia del pasado y su crítica de la modernidad y por el nacionalismo, con el estado nación burgués y el capitalismo" (Santamarina 2004: 33). Allò que en un primer moment s'entén com a sinònim de monument experimentà, al llarg del segle XX, una extensió del seu significat, coincidint

amb l'ampliació del que s'entenia per art i per cultura iniciada per les avantguardes i refermada a la societat de masses. Aquesta ampliació d'allò que pot formar part del patrimoni cultural d'un col·lectiu es concretà en la forma de l'anomenat bé cultural, definit aquest per primera vegada a la Convenció de La Haia de 1954<sup>14</sup>. Al text de la Convenció, sorgit arran de la destrucció massiva de patrimoni cultural durant la Segona Guerra Mundial, es contempen com a béns culturals tant béns mobles com immobles, així com espais i centres monumentals.

Tot i això, l'evolució d'aquest concepte a les darreres dècades ha provocat que en l'actualitat el puguem entendre fins i tot com “cualquier manifestación o testimonio significativo de un grupo humano” (Ariño 2002: 134). D'aquesta manera, no només s'ha ampliat enormement el ventall d'objectes tangibles que poden ser escollits per a formar part de l'acerb cultural que representa un col·lectiu humà, sinó que s'ha atorgat també eixa condició a tradicions, comportaments i altres manifestacions culturals, els quals componen el denominat patrimoni immaterial. Formen part d'aquesta categoria celebracions religioses (el Misteri d'Elx o les Festes de la Mare de Déu d'Algemesí), festes populars (les Falles de València), esports (pilota valenciana), danses (Dansà de Quatretonda), o altres tantes manifestacions culturals de transmissió oral institucionalitzades, com ara el Tribunal de les Aigües de València.

Però, a més a més, amb aquesta ampliació del concepte de patrimoni cultural es trenca amb eixa concepció primera del patrimoni format per objectes excepcionals, únics. Així, observem que actuen igualment com a testimoni significatiu d'un grup humà les obres d'art destacables per la seua singularitat, com ara qualsevol pintura de Joaquín Sorolla, com també ho fa una

---

<sup>14</sup> UNESCO (1954) *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*.



recepta tradicional, com ara la paella, element ineludible en la quotidianitat culinària de la majoria de llars i restaurants valencians<sup>15</sup>.

Ariño (2002), en repassar aquesta evolució a què ens referim, exposa com, a causa de la seua naturalesa subjectiva, els límits del concepte de patrimoni s'han anat ampliant fins al punt que, segons l'autor, es fa complicat establir-ne cap. Aquesta situació hauria sigut provocada per l'entrada en escena de nous agents activadors, amb noves versions del present i el passat de les societats a les quals viuen. Així, la possibilitat d'establir uns límits a la noció de patrimoni cultural es torna cada vegada més difícil, ja que, "aunque no todo es patrimonio, todo es patrimonializable en potencia" (Ariño 2002: 138).

Més endavant valorarem aquesta afirmació al voltant de la suposada inexistència de límits en allò que pot ser o no patrimoni cultural. El que ens interessa de moment no és delimitar què és i què no pot ser patrimoni, com s'extrau en l'obra d'Ariño, sinó intentar establir una definició del patrimoni cultural com a tal, a partir de la qual reflexionar sobre la naturalesa del nostre objecte d'estudi. A la introducció de *La memoria construida* (Hernández i Martí *et alii* 2005) trobem una al·lusió al patrimoni cultural en els següents termes:

éste debe ser concebido como una construcción social, entendida como una selección simbólica subjetiva, procesual y reflexiva de elementos culturales (del pasado) que, mediante mecanismos de mediación, conflicto, diálogo y negociación donde participan diversos agentes sociales, son reciclados, adaptados, refuncionalizados, redituados, revitalizados, reconstruidos o reinventados en un contexto de modernidad. De este modo, el patrimonio cultural se transforma en una representación reflexiva y selectiva, que se concreta o fija en forma de bien cultural valioso y que expresa la identidad histórico-cultural de una comunidad (Hernández i Martí *et alii* 2005: 13).

---

<sup>15</sup> L'any 2016, la paella valenciana fou proposada juntament amb altres 6 receptes per a formar part d'una candidatura de la cuina espanyola al Patrimoni Immaterial de la Humanitat de la UNESCO. En l'actualitat diversos plats, dietes o tradicions culinàries del món, com ara la dieta mediterrània des de 2013, formen part d'aquest llistat.

D'igual manera que els autors proposen a l'obra referida, anem a fer servir aquesta definició com a punt de partida per a aprofundir en la delimitació conceptual del nostre objecte d'estudi. En ella hi trobem ja alguns dels elements definitoris del patrimoni cultural: construcció social, selecció simbòlica d'elements culturals del passat, reinvençió en un context de modernitat o expressió de la identitat d'una comunitat. Pel que fa al primer, en concebre el patrimoni cultural com una construcció social estem reflectint la seua condició de discurs, ja que aquesta construcció té l'aspiració de representar o reproduir una versió del passat, més enllà de la simple conservació dels béns culturals.

Aquest discurs es construeix a partir d'una sèrie d'elements que han perviscut d'un temps pretèrit fins a l'actualitat i que actuen al present com a símbols dotats d'una significació diferent de l'original. Aquests símbols acaben combinant-se per desplegar un relat, una narració històrica i teleològica sobre la qual descansa la identitat cultural de tota una comunitat. Amb aquesta definició doncs, veiem reflectida no només la naturalesa discursiva del patrimoni cultural, sinó també les tres fases en què es configura com a discurs: selecció, recontextualització i combinació dels béns culturals.

El tipus de discurs que veiem reflectit en aquesta definició és bàsicament de tipus identitari, segons el qual el patrimoni cultural desplega narracions del passat sobre les quals es fonamenta la identitat cultural d'un col·lectiu. Encara que seria millor dir que aquestes narracions legitimen *una* versió de la identitat que es vol imposar en el present.

Quan aquesta definició que hem proposat descriu el procés d'elaboració del discurs patrimonial, no sembla parar atenció, però, al discurs institucional que va definint-se en eixe mateix procés en què es perfila el

discurs identitari<sup>16</sup>. Aquest discurs institucional al qual ens referim no parla del passat sinó del present i no ho fa d'una manera explícita, com l'identitari, sinó més aviat vetllada. Es tracta d'un discurs que s'ha d'inferir de la forma en què es contenen les narracions, no en allò en què ens contenen aquestes narracions. Per fer això, començarem reflexionant sobre les distintes definicions que s'han donat del patrimoni cultural. Hem recorregut primer a diversos diccionaris, comparant entre si aquestes definicions, per a després detindre'ns en les que han establert alguns organismes de gran protagonisme en la gestió del patrimoni cultural, com ara la UNESCO o el Ministeri de Cultura<sup>17</sup>.

Al **diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans** el terme Patrimoni presenta les següents accepcions:

**Patrimoni** 1 m. LC, DR, ECT, Béns que una persona hereta dels seus ascendents. *Hereta un bell patrimoni*. 1. 2 m. [BI ]Per ext. Patrimoni genètic. 2 1 m. [LC] [DR] [ECT] Conjunt de béns, de valors i de crèdits que posseeix una persona o una institució. Patrimoni reial. Patrimoni de l'Estat. 2 m. [LC] per ext. Tenir un bell patrimoni d'erudició. El patrimoni natural, cultural. 3 [LC] [DR] [ECT] *patrimoni de sant Pere*. Terres que posseïa el papa a Itàlia.

El patrimoni cultural no apareix com una entrada en aquest diccionari, només s'esmenta, però sense explicar-la. Si prenem el Diccionari del Valencià de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua (AVL), no trobem el terme patrimoni cultural esmentat. Això sí, apareix una definició del patrimoni historicoartístic, com el conjunt de testimonis que formen l'herència cultural d'una societat, parlant no només d'objectes artístics, sinó també de béns immaterials o espais naturals:

**Patrimoni** 1 m. ECON. Conjunt de béns, valors i crèdits que posseeix una persona o institució. Patrimoni nacional, patrimoni reial, patrimoni familiar.

---

<sup>16</sup> Com hem dit, en Hernández i Martí *et alii* (2005) es proposa aquesta definició com a punt de partida. De fet, els autors també al·ludeixen en aquest treball a la condició del patrimoni com a transmissió de béns i a la de la cultura com agent jerarquitzador, aspectes aquests bàsics a la nostra anàlisi.

<sup>17</sup> Per a una revisió dels textos legals veure Camarero i Garrido 2004: 21-40.

2 m.*DRET*. Béns que una persona hereta dels seus ascendents o avantpassats directes.3. m. Conjunt de testimonis que formen l'herència cultural d'una societat, les tradicions, els costums, l'art o el paisatge. Patrimoni historicoartístic.

Al diccionari de la Real Academia de la Lengua Española, per la seua part, tampoc no trobem l'expressió patrimoni cultural. Sí es contempla, però, el patrimoni històric, com a conjunt de béns amb un significat artístic o arqueològic que han de ser protegits per legislació:

**Patrimonio.** (Del lat. *patrimoniŭm*). 1.m. Hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes. 2. m. Conjunto de los bienes propios adquiridos por cualquier título. 3. m.[patrimonialidad](#).4. m. *Der.* Conjunto de bienes pertenecientes a una persona natural o jurídica, o afectos a un fin, susceptibles de estimación económica. ~ **histórico**.1. m. Conjunto de bienes de una nación acumulado a lo largo de los siglos que, por su significado artístico, arqueológico, etc., son objeto de protección especial por la legislación. ~ **nacional**.1. m. *Econ.* Suma de los valores asignados, para un momento de tiempo, a los recursos disponibles de un país, que se utilizan para la vida económica. ~ **neto**.1. m. *Econ.* Diferencia entre los valores económicos pertenecientes a una persona física o jurídica y las deudas u obligaciones contraídas. ~ **real**.1. m. Conjunto de los bienes pertenecientes a la corona o dignidad real. **constituir** ~.1. *loc. verb.* Sujetar u obligar una porción determinada de bienes para congrua sustentación del ordenando, con aprobación del ordinario eclesiástico.

Per concloure, al *Diccionario del uso del Español*, de María Moliner també observem l'accepció patrimoni historicoartístic, definit d'una manera molt semblant que al Diccionari del Valencià de l'AVL. En aquest cas, tot i que no hi apareix el terme patrimoni cultural sí ho fa el de patrimoni de la Humanitat, fent referència a monuments i espais de gran valor, considerats propietat de tota la Humanitat i protegits per una legislació internacional:

**Patrimonio** m. 1. Conjunto de los bienes de alguien adquiridos por herencia familiar. 2. Conjunto de los bienes de alguien, cualquiera que sea su origen./ PATRIMONIO HISTÓRICO- ARTÍSTICO. Conjunto de bienes de interés artístico, histórico o cultural de un país o una región que están sujetos a un

régimen legal especial./ PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD. Se llama así a los monumentos, espacios naturales, ciudades etc. que por su gran valor son considerados un bien de toda la humanidad y están protegidos por la legislación internacional.

La definició de Patrimoni de la Humanitat arrellegada al diccionari de María Moliner i l'accepció de patrimoni extreta del Diccionari de l'AVL són les que més s'acosten a la de patrimoni cultural als textos normatius consultats. Tanmateix, es tracta bàsicament de definicions prou superficials. És per això que anem a fer servir totes les definicions que hem presentat, parant atenció a algunes paraules que en elles es repeteixen i que ens poden ajudar a entendre millor el vertader caràcter del patrimoni cultural.

Als quatre diccionaris s'empren conceptes referents a la *propietat* i a l'*herència*. Ambdós termes, aplicats al patrimoni cultural, apunten a una propietat compartida que ve transmesa des del passat. El patrimoni cultural es presenta doncs com una cosa de la qual tots els membres d'una comunitat som propietaris. És a dir, de la que tots estem convençuts que en certa mesura ens pertany. A més a més, aquest patrimoni se'ns ha sigut transmès al llarg del temps; de fet, l'anglès empra el terme *Heritage*, no patrimoni. En funció d'aquesta situació, recau sobre la ciutadania la responsabilitat de protegir allò que és transmès, per a que continue en el temps. Se'ns fa responsables a tots els ciutadans de la seua preservació, al mateix temps que se situa al pla d'allò incontestable la seua legitimitat, ja que es tracta dels nostres orígens transmesos de pares a fills.

La idea del patrimoni com a cosificador d'uns orígens comuns, heretats, connecta directament amb el seu paper protagonista en la definició de les identitats col·lectives. Propietat i herència permeten entendre el sentiment de pertinença i de reconeixement com a propi que genera el patrimoni en els individus. A través d'aquest sentiment de pertinença i el ja apuntat de responsabilitat entre els ciutadans, el poder polític pot presentar la preservació i difusió del patrimoni com una obligació moral cap als seus ciutadans, no com

un mitjà del que poder valdre's per generalitzar en l'imaginari col·lectiu la seua versió de la identitat comuna.

D'altra banda i en relació amb la idea de propietat, ens interessa assenyalar altres conceptes que apareixen a les definicions que acabem d'exposar, com ara *conjunt de béns, susceptible d'estimació econòmica, suma de valors...* Aquests conceptes ens duen a transcendir la noció de propietat col·lectiva a la qual refereix constantment el patrimoni cultural i posar major èmfasi únicament en la idea de propietat com a tal. Podrem veure així més nítidament el patrimoni com un conjunt d'objectes els quals, en tant que conjunt, han de ser repensats des del punt de vista del valor que se'ls hi puga assignar. En ser seleccionats sobre la resta, augmenta el seu valor simbòlic, però també l'econòmic.

Haurem de tindre per tant molt present la condició del patrimoni com a propietat, susceptible de tindre un valor, per poder entendre la vertadera naturalesa del patrimoni cultural, més enllà de la seua funció de preservació i de la seua capacitat per a definir identitats col·lectives. Per aprofundir en aquest sentit és imprescindible recórrer als textos legals que regulen el patrimoni cultural.

La legislació espanyola (Ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español) expressa el següent:

Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico (BOE, 1985: Nº 155).

Tenint en compte aquesta llei, el patrimoni cultural es refereix bàsicament a allò que s'ha denominat patrimoni tangible. És a dir, una concepció que se centra en el conjunt de béns (materials) que defineixen la

denominada “alta cultura”, diferenciat del patrimoni intangible (costums, tradicions, llenguatges, etc.) que representaria la cultura popular entesa com a folklore.

Ja hem comentat com eixa és la forma primera en què es defineix el Patrimoni Cultural, coincidint amb el moment al qual es constitueixen els moderns estats nació, quan hi ha una “transición desde el patrimonio privado al patrimonio público” (Ariño 2002: 131). És en aquest moment quan els nacionalismes emergents recorren a un conjunt d’elements de la cultura pròpia per legitimar la creació dels estats moderns. Com a part del procés de construcció de la identitat nacional, pren un protagonisme considerable la preservació o recuperació dels béns materials heretats del passat, ja que aquests es presenten als ciutadans com a elements visibles i palpables d’eixa identitat. Evidentment els objectes escollits són les obres d’art i els grans edificis, a causa de la seua condició d’objectes singulars, diferents a la resta dels objectes quotidians. Aquests, a més a més de donar informació sobre determinats moments del passat, proporcionen prestigi al discurs nacional, conseqüència això de l’extraordinari valor amb què ja en eixe moment s’ha reconegut socialment a les obres d’art.

La visió del patrimoni cultural lligada a allò monumental i a l’obra d’art va ser compartida pels diferents textos legals durant molt de temps, fins a la Convenció sobre la protecció del patrimoni mundial cultural i natural, redactada en 1972 per la UNESCO. Al text es considera patrimoni una sèrie d’objectes agrupats en tres categories: monuments, conjunts i llocs. S’amplia així la definició de patrimoni als espais, els quals no necessàriament han de ser monumentals o artístics. La introducció del patrimoni intangible és, però, més recent, amb la proclamació per la mateixa UNESCO, l’any 2001 de les “Obres mestres del patrimoni oral i intangible de la humanitat”. A aquest llistat el segueixen dos més (2003 i 2005) i l’any 2008 va entrar en vigor la Convenció per a la salvaguarda del patrimoni immaterial adoptada en 2003. Al text de la Convenció s’estableix que el patrimoni immaterial es manifesta en particular en els àmbits següents: a) tradicions i expressions orals, b) arts de l’espectacle, 3)

usos socials rituals i actes festius, d) coneixements i usos relacionats amb la natura i l'univers; e) tècniques artesanals tradicionals.

En llegir els nous àmbits reconeguts com a patrimoni cultural per la UNESCO, observem que aquesta ampliació en termes qualitatius del que s'entén com a bé cultural no només implica una ampliació quantitativa d'aquest, donat que hi ha més objectes patrimonialitzables. Convertir allò que és immaterial en patrimoni, és a dir, en propietat, significa, a més a més, definir una sèrie de comportaments, fins i tot provinents de la tradició oral, com a productes. És a dir, cosificar la cultura en un objecte amb un valor concret assignat.

Pel que fa a la legislació espanyola, la inclusió dels béns intangibles al patrimoni cultural es concreta amb la Llei 10/2015, de 26 de maig, per a la salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial. A la Comunitat Valenciana, la Llei 4/1998, d'11 de juny, del Patrimoni Cultural Valencià, ja incorporà aquests béns en la seua definició:

3. També formen part del patrimoni cultural valencià, en qualitat de béns immaterials del patrimoni etnològic, les creacions, coneixements, tècniques, pràctiques i usos més representatius i valuosos de les formes de vida i de la cultura tradicional valenciana. Així mateix, formen part del mencionat patrimoni com a béns immaterials les expressions de les tradicions del poble valencià en les seues manifestacions musicals, artístiques, esportives, religioses, gastronòmiques o d'oci, i en especial aquelles que han sigut objecte de transmissió oral, les que mantenen i potencien l'ús del valencià, i els festejos taurins tradicionals de la Comunitat Valenciana. 4. Els béns immaterials de naturalesa tecnològica que constitueixen manifestacions rellevants o fites de l'evolució tecnològica de la Comunitat Valenciana són, així mateix, elements integrants del patrimoni cultural valencià [Text consolidat].

L'extensió del patrimoni cultural, introduint en la seua definició objectes extrets de la quotidianitat i béns intangibles, és conseqüència de l'ampliació d'allò que s'entén com art i cultura que té lloc als darrers anys del



segle XIX i els primers del XX. En la dita ampliació del concepte de cultura tenen un gran protagonisme l'aparició, per un costat, d'una concepció antropològica de la cultura, entesa com tot allò que no és natura i, per altra, de l'aniquilació de la visió elitista de l'art provocada per les primeres avantguardes i, especialment pels *ready-made* de Duchamp. Eixa concepció més ampla d'allò que s'entén com cultura i art també afectarà la delimitació del patrimoni cultural.

Volem afegir, per últim, l'establiment en 1992 per la UNESCO del programa Memòria del Món, amb l'objectiu de preservar el patrimoni documental. El llistat del Registre el componen llibres, diaris, revistes, manuscrits, mapes, imatges fixes o en moviment, gravacions sonores, gravacions de tradicions orals i bases de dades informatitzades. D'altra banda, en 1995, la UNESCO posà en marxa una iniciativa perquè cada país inscrivira les 15 pel·lícules que consideraren més representatives del seu patrimoni cinematogràfic. Fou en 2001, quan la UNESCO va inscriure per primera vegada una pel·lícula com a Patrimoni Audiovisual: *Metròpolis* (1927).

Per concloure aquesta primera presa de contacte amb el concepte de patrimoni cultural, comprovem, en primer lloc, que les definicions extretes dels diccionaris normatius ens fan reparar en el primer dels conceptes que componen l'expressió patrimoni cultural, és a dir, allò que al·ludeix a la propietat. Així, de l'anàlisi d'aquests textos podem retindre varies idees recurrents per a delimitar el concepte, les quals enumerem a continuació:

- El patrimoni és una propietat que s'hereta. En el cas del patrimoni cultural, de forma compartida.
- En aquest sentiment de posseir una propietat compartida per tot un grup resideix la sensació de pertànyer a eixe grup i es canalitzen així, en la possessió, les identitats col·lectives.
- En tractar-se d'una propietat, el patrimoni cultural implica la cosificació de qualsevol comportament o tradició, encara que es catalogue aquest com a part del patrimoni immaterial.

- Els béns seleccionats adquireixen, com qualsevol altra propietat, un valor no només simbòlic, sinó també econòmic, que els situa per damunt de la resta de béns de la quotidianitat. Això, com veurem en les següents pàgines, els converteix en agents de jerarquització cultural i, per extensió, social.

Tanmateix, tots aquests textos legals ens obliguen a repensar eixa propietat heretada, tenint en compte el segon dels termes que delimiten conceptualment el nostre objecte d'estudi: la cultura. I en aquest cas, ens trobem davant d'un espai ampli i prou difícil d'acotar.

### 3.1 Propietat i cultura

Si el terme patrimoni s'identifica amb el de propietat, l'altre "protagonista" que defineix el nostre objecte d'estudi, la cultura, ofereix més dificultats a l'hora de concretar el seu significat. No veiem en aquest cas, però, la utilitat dels diccionaris normatius per a concretar allò que és cultura o cultural, tenint en compte "la dificultad de proponer una definición adecuada y una representación pertinente de sus manifestaciones" (Picó 2006: 12). De fet, hi ha una tendència especialment arrelada al camp de l'antropologia que entén que la cultura és tot allò que no és natura<sup>18</sup>.

Tot i que és ben cert que tot allò, siga objecte o comportament, que no ve donat per la natura és fruit de la societat en què es produeix i, per tant, és bàsicament cultural, no podem obviar la diversitat de formes que pren la cultura en funció del lloc o el moment històric en què ens trobem. És per això que hi ha en eixa definició una manca de concreció, la qual limita la capacitat per a entendre la pròpia realitat cultural dels individus que componen una societat en concret, així com, especialment, els diferents usos de la cultura que

---

<sup>18</sup> Remetem a l'obra *Cultura y modernidad* (Picó 2006) per a un tractament en profunditat de les distintes accepcions del concepte de cultura i l'evolució de les mateixes des de la gènesi del terme.

en ella es fan. Ens resulten de gran interès en aquest sentit les paraules d'Eggleton, recuperades per Picó (2006) per a evidenciar l'amplitud de significats i l'absència d'un sentit unitari inherent al concepte:

La cultura se ha convertido en un terreno tan amplio de estudio y tan variable de significado que su definición ha evolucionado desde presentarse como el conjunto de valores que todos compartimos comúnmente en virtud de nuestra condición humana hasta expresar todo lo contrario, la afirmación de una identidad nacional, étnica o sexual diferente, llegando al extremo de que en algunas partes (Bosnia, Belfast...) puede convertirse en un motivo para matar, mostrando así las diferentes caras que caracterizan la fragmentación de la modernidad (Eagleton en Picó 2006: 11).

En aquesta *no-definició*, per dir-ho d'alguna manera, veiem l'ambivalència inherent al concepte de cultura que el fa tan difícil de delimitar, ja que hi trobem dues maneres oposades de concebre la cultura, segons l'ús inclusiu o exclusiu que es pot fer d'ella. La primera inclouria els valors compartits per la majoria de les persones, els quals ens acosten els uns als altres com a part d'un tot que és la humanitat. L'altra, es refereix al conjunt d'elements que defineixen les identitats col·lectives, les quals agrupen a conjunts més o menys nombrosos d'individus, diferenciant-los de la resta i fins i tot enfrontant-los a ells en virtut dels aspectes escollits per autodefinir-se com a grup. És a dir, la cultura pot significar tant allò que compartim i ens acostava com allò que ens diferencia i ens separa.

Tanmateix, el que en un primer moment poden semblar dues formes antagoniques i irreconciliables d'entendre la cultura, en realitat operen a partir d'una relació de complementarietat. Aquesta relació volem desenvolupar-la seguint la idea que recorre el nostre estudi, això és, la dels dos nivells discursius que determinen el patrimoni cultural a partir de la seua interrelació i complementarietat. El relat, com allò que defineix les diferents identitats i canalitza els discursos enfrontats d'una banda i, d'altra, la institució, entesa aquesta com un conjunt de pràctiques, hàbits o pautes de comportament i participació social regulats i interioritzats pels ciutadans, on té lloc la definició i consum dels relats, independentment de la identitat comuna de cada un d'ells.

Segons el primer d'aquests nivells, podem concebre la cultura a partir d'un seguit de tradicions, sentiments o comportaments que defineixen les relacions socials, els modes de comunicació, la singularitat de determinants objectes o els símbols que condensen els sentiments identitaris. En ella germinen les narracions que es fan del passat, les quals prenen la forma, com ja hem esmentat adés, de relats teleològics que legitimen determinada versió de la realitat que es vol imposar com vertadera i inqüestionable. Correspondria doncs a eixa forma d'entendre la cultura com a element de diferenciació entre els distints col·lectius humans.

L'altra forma de concebre la cultura hereta una noció il·lustrada d'aquesta, entesa com a conjunt de valors universals que hi ha per damunt de les diferències identitàries. És a dir, el conjunt de formes d'expressió i comportament universalitzades, les quals es canalitzen de forma distinta depenent del lloc i el moment històric i que, al seu temps, ens ajuden a entendre de la millor manera possible com han sigut les societats en cada període històric. Molt més que les narracions que els diferents grups humans han fet posteriorment d'eixos moments històrics que han protagonitzat.

L'accepció de la cultura com a conjunt de valors morals d'una societat i com a sòlid referent per a la formació de l'individu apareix ja a l'Antiguitat clàssica, però és a partir del segle XVIII quan la cultura, "con el protagonismo creciente de la burguesía, el asentamiento de los postulados liberales del contrato, el mercado, el desarrollo de la razón aplicado a la ciencia y la formación de Estado nación, configura y asienta los valores que van a caracterizar la modernidad"(Picó 2006: 15). No es casualitat que el sorgiment del patrimoni cultural coincidisca amb aquest moment, al qual els valors que determinen la cultura defineixen, d'una part, la institucionalització de les relacions socials al capitalisme i, d'altra, els relats identitaris sobre els quals s'assenta l'estat nació.

Seguint Picó, és a partir del marxisme quan es planteja la cultura des del punt de vista de les relacions de poder i la forma en què aquesta

refleixen i justifica alhora dites relacions. Més endavant, amb l'impacte dels mitjans de masses al segle XX, la cultura esdevindrà cada vegada més el camp de batalla i l'espai de confrontació de les formes simbòliques de dominació. Aquesta idea de la cultura com a camp de batalla es desplega als discursos de masses, tant als que es refereixen a l'actualitat (els dels mèdia) com els que ho fan amb el passat (el patrimoni cultural, per exemple). Però, es tracte d'un tipus o l'altre, els discursos als quals ens referim actuen en dos nivells. Un d'ells, que apareix explícitament, és el de les narracions que permeten imposar determinades visions de la realitat sobre la resta. L'altre nivell discursiu, que no es mostra de manera evident, és el dels mecanismes institucionalitzats que defineixen d'una manera o l'altra l'organització i funcionament de les societats.

Si observem com es manifesta aquesta situació al discurs patrimonial, la cultura com a camp de batalla es materialitza en el procés on se selecciona, tracta i difon tot un seguit de béns culturals que esdevenen les formes simbòliques de dominació, les quals poden articular-se per desplegar els relats identitaris sobre els quals es fonamenta la legitimitat de l'estat nació. Tant els béns culturals com el relat que amb ells es realitza sobre els orígens de la col·lectivitat corresponent variaran en funció de qui s'imposa en eixe camp de batalla en un moment determinat.

D'altra banda, trobem que hi ha un camp de batalla no tan visible, on les institucions al voltant de les quals es defineix el patrimoni cultural imposen tota una sèrie de valors, però també hàbits i rutines sobre els quals es fonamenta la institució. La irrupció dels mitjans de masses i el desenvolupament de la indústria cultural al llarg del segle XX es convertiren en actors principals en la construcció de la realitat, contribuint en gran mesura a configurar la visió que tenim del món, però també provocaren l'expansió i homogeneïtzació de la cultura, tant pel que fa a la producció com a les formes d'accés. En aquest sentit el patrimoni cultural actua dissenyant no només allò que suposadament és la versió real dels orígens culturals de tot un col·lectiu, siga una nació o tota la humanitat, condicionant així la identitat, tant individual com col·lectiva de les persones. A més d'això, el patrimoni també dissenya i

transmet, des del moment en què es produeix, difon i consumeix com un producte, tota una sèrie de valors que, més que universalitzar-se han acabat per estandarditzar-se. Així, el consum, que ha esdevingut l'instrument de canalització de totes les relacions socials en l'actualitat, ha terminat també per condicionar la manera en què ens acostem a les diferents expressions culturals de les societats actuals i pretèrites.

### **3.2 La cultura convertida en producte**

Els textos legals al voltant del patrimoni immaterial que hem exposat adés naixen de la reacció davant l'abandó i les amenaces de l'avanç indiscriminat de la industrialització, la urbanització i les formes de vida contemporànies. La patrimonialització, fins i tot d'allò que hem qualificat com intangible ens indica, però, de quin mode la jerarquització de la cultura i la seua conversió en un producte susceptible de valoració estan presents en aquest procés. No hem d'oblidar, tot i això, la importància com a reclam turístic que té el fet que un objecte, un espai o un comportament siguin introduïts en el llistat de les obres que formen part del Patrimoni de la Humanitat. La catalogació de les obres del patrimoni immaterial, no fa altra cosa que convertir aquestes en *cultura-producte*, negant completament en eixa operació la possible intangibilitat de la cultura.

Quan Ariño parla de l'ampliació de concepte de bé cultural com a resultat directe de l'extensió il·limitada de la noció d'art i cultura ja esmentada, diu que aquest no suposa únicament "un mero reconocimiento de la diversidad cultural y de la democracia cultural (todos los grupos sociales son portadores de arte y de significado), sino también (...) un reconocimiento de la inmaterialidad de la cultura" (2002: 14). Però nosaltres no podem estar més en desacord amb una explicació de l'ampliació del concepte de patrimoni com a resultat del reconeixement de la diversitat i la democràcia cultural. I per

argumentar les raons d'aquest desacord hem de començar negant també el suposat reconeixement que el patrimoni cultural fa de la immaterialitat o intangibilitat de la cultura, com apareix en els textos de la UNESCO i a la qual també es refereix Ariño.

En el moment en què els comportaments que conformen l'acerb cultural intangible d'una col·lectivitat són catalogats i etiquetats s'està eliminant el seu component immaterial, la seua condició d'acció o praxi, convertint-los aleshores en objectes com qualsevol altra obra material. Aquest procés resulta estar molt lluny del reconeixement de la diversitat cultural i, contràriament, molt a prop de l'homogeneïtzació de la cultura. A més a més, en tant que se'ls diferencia de la resta de comportaments humans, s'està fent una jerarquització dels mateixos com a productes que poden tindre més o menys valor en funció del lloc que ocupen a la classificació. És per això que aquest reconeixement del patrimoni intangible es troba també molt allunyat de qualsevol idea de democratització de la cultura.

Podem entendre millor aquesta contradicció aparent recuperant una situació anàloga que es plantejà al món de l'art, amb l'obra de Duchamp, especialment *Font* (1917). Amb aquesta escultura o *ready-made*, l'autor trastornà el concepte d'art, atorgant a qualsevol objecte de la vida quotidiana la possibilitat de ser una obra d'art, en llevar-li el seu sentit utilitari i convertir-lo en part de l'acció d'un artista. Duchamp es proposava tirar per terra amb la seua obra la idea de l'art com una classificació, com una jerarquia de les creacions humanes, en fer prevaldre en l'obra d'art la idea sobre l'execució. O millor dit, l'acció sobre l'objecte resultant. Però, en el moment en què la seua obra fou reconeguda pel que deia, es va veure diferenciada de la resta de les obres en tant que una obra especial. Amb això, *Font* entrà a formar part, paradoxalment, de la jerarquització de les creacions humanes que estava posant en evidència. Aquesta obra s'havia museïtzat, de tal manera que el seu component d'acció o praxi s'havia cosificat i, per tant, podia ser ja classificada com a part d'un llistat d'objectes artístics de gran valor.

El patrimoni, igualment, fa que qualsevol objecte o comportament pugui ser patrimonialitzat i, per tant, convertit en un producte susceptible de valoració. Aquesta situació passa igualment amb qualsevol manifestació de l'alta cultura o de la cultura popular, tangible o intangible, que siga seleccionada d'entre la resta per a configurar el patrimoni cultural d'una col·lectivitat determinada. Així, darrere d'una aparença de reivindicació de la intangibilitat de la cultura hi ha una tendència a la seua cosificació més absoluta. Darrere l'aparença de diversitat i democratització cultural no hi ha més que l'adaptació de les diferències a un sistema de valors predominant, el qual assimila les novetats registrant-les baix les seues pròpies regles. Darrere, en definitiva, d'eixa falsa aparença democratitzadora de la cultura, trobem una jerarquització de la mateixa que es basa en la seua valoració com a producte.

Recuperem allò que hem exposat abans sobre les implicacions que té diferenciar i classificar els béns culturals segons el seu valor, establint una jerarquització que no és únicament cultural, sinó que també ho és social. Front l'aparença d'activitat que promou la participació social amb la qual se'ns presenta el patrimoni cultural, trobem que aquest és, bàsicament, un dispositiu que fa dels individus subjectes receptors d'un producte. Aquest producte acaba definint-se en un sistema jerarquitzant, el qual opera a partir de la negació de la cultura com activitat i de la seua conversió en un producte catalogat i classificat. Si observem la Figura 1, podem veure com aquesta idea desborda el domini de l'obra d'art o el monument. A la tela que cobreix la façana d'un edifici d'habitatges en procés de restauració, es pot llegir la frase "Adquirimos historia para su progreso", introduïda com a reclam per part de l'empresa promotora. Anant més enllà del poc sentit d'una afirmació com ara la de fer progressar la història, és interessant reparar en que la història o el passat es presenten com una propietat, a la qual s'associen el relat històric de l'herència col·lectiva i l'autoritat de la disciplina acadèmica a la idea de progrés i millora social a través de la possessió.

Tal com fèiem quan hem explicat en quina mesura el terme *patrimoni* pot condicionar el tipus d'anàlisi que proposem al nostre treball,



podem ara també retindre diverses idees recurrents per tal de delimitar l'altre terme que completa el concepte. Ens referim a la cultura o allò cultural. Òbviament, són idees que no aspiren a ser absolutes ni a definir la cultura en la seua totalitat, però arrepleguen una dimensió de la cultura que ens resulta indispensable per a explicar en profunditat la dimensió discursiva del patrimoni cultural. Les enumerem:

- La concepció de la cultura que s'imposa mitjançant el patrimoni cultural és la d'un producte de consum, estandarditzat i homogeneïtzat.
- La cultura s'experimenta així en la recepció d'allò tancat, preparat per al consum, no en la participació.
- La *cultura-producte* desplega, en un primer nivell, discursos que imposen una visió de la realitat que és consumida i acceptada com a vertadera per determinats col·lectius més o menys amplis.
- La *cultura-producte*, com quelcom que es posseeix, actua tot plegat com a dispositiu de canalització de les relacions socials basades en el valor de la propietat.

Tenint açò en compte, cal preguntar-se quins principis se segueixen en fer eixa jerarquització i si hi ha límits respecte a allò que pot ser patrimonialitzat, donat que tot és patrimonialitzable en potència. Més encara quan sabem que tota manifestació humana pot ser convertida en un producte. Probablement la resposta de cada una d'aquestes dues preguntes es troba en la mateixa formulació de l'altra. És a dir, els límits han d'existir-hi necessàriament, perquè si no hi haguera límits, com defenen alguns autors, seria impossible dur a terme eixa diferenciació d'uns objectes com superiors a altres, sobre la qual resideix la pròpia essència i els diferents usos del patrimoni cultural.

Si volem entendre què és realment el patrimoni cultural hem de definir necessàriament on es troben els límits del patrimoni, ja que, només coneixent on s'hi estableixen aquests límits i en funció dels mateixos podrem

explicar quins principis determinen la jerarquització d'unes manifestacions culturals respecte a altres. Com volem demostrar al següent apartat, la delimitació d'allò que és patrimoni cultural esdevé no tant en quin objecte o tradició es patrimonialitza, sinó en les característiques definitòries del procés mitjançant el qual es du a terme la patrimonialització. Tornem a la nostra idea inicial, el *com* és igual o més important en la definició del patrimoni cultural que el *què*.

### 3.3 Els límits del patrimoni cultural

Per tal d'establir els límits del patrimoni cultural és adient tornar a la idea que exposava Ariño, segons la qual, a mesura que s'ha diversificat la naturalesa dels béns culturals que componen el patrimoni cultural, el concepte de patrimoni s'ha anat ampliant fins a un punt al qual no és possible establir límits a allò que pot formar part del patrimoni cultural. Tanmateix, és probablement el propi Ariño qui, amb aquesta negació de l'existència de límits al patrimoni ens proporciona, paradoxalment, el punt de partida per a establir l'existència d'aquests límits i el lloc on es situen. I és que, quan afirma (recuperem la cita) que “aunque no todo es patrimonio, todo es patrimonializable en potencia” (2002: 138) s'entén que a més de que tot pot ser patrimonialitzable, no tot és patrimoni i, per tant ha d'existir algun condicionant que limite que uns objectes o manifestacions culturals esdevinguin part del patrimoni cultural i altres no.

Així doncs, si tot pot ser patrimonialitzable, les raons que expliquen per què es converteix quelcom en un bé cultural no podem buscar-les en allò que es patrimonialitza, sinó més aviat en la intencionalitat que hi ha darrere de la selecció d'un bé o altre i en la forma en què es du a terme aquesta patrimonialització. Així doncs, el que nosaltres proposem és definir els

límits d'allò que pot ser patrimoni cultural en funció del propi procés de patrimonialització, a partir de la relació que en ell s'estableixen entre els relats i la institució.

Si atenem al nivell relacionat amb la lògica del relat, el patrimoni cultural no té límits en allò referent als béns que poden ser patrimonialitzats. Com a molt, la idoneïtat o adequació d'aquests per a desplegar tal o qual discurs històric/ideològic determinarà que s'activen en un moment o altre. Eixa adequació, tot siga dit, es troba menys definida del que pot semblar en un primer moment i està determinada per les característiques que es realcen o s'obvien dels béns —que poden, fins i tot, no tindre una relació directa amb el discurs que vehiculen— i de les relacions més o menys maniquees o, en alguns casos, tergiversades que s'establisquen entre aquests.

La impossibilitat de delimitar que és o no és el patrimoni cultural al relat comença en el procés de selecció dels objectes que han de servir per a desplegar una versió del passat o directament donar forma a la identitat d'un poble. Aquest és subjectiu i depèn del discurs històric que es vulga establir amb ells. De fet, cap element que conforma el patrimoni cultural és absolut, sinó que tots es poden activar o desactivar en èpoques o llocs diferents. Els referents culturals escollits per a cosificar la idea d'Espanya durant la dictadura franquista per exemple, no poden ser els mateixos que els que emprà l'actual estat de les autonomies. No vol dir això que uns siguin necessàriament més representatius que els altres, sinó que cada un és més adient per a segons quin discurs històric. Tampoc vol dir que hagen de ser distints uns i altres, tot al contrari. Ambdós discursos probablement van a emprar en moltes ocasions els mateixos referents, però vistos des de perspectives diferents i projectant sobre ells una visió identitària molt distinta.

D'aquesta manera, el patrimoni cultural imposat per l'Estat sobre la seua comunitat de referència, la nació, es veu modificat amb el transcurs del temps per la diversitat social i cultural interior dels mateixos estats. No necessàriament els individus o els col·lectius socials modifiquen el patrimoni

per una hipotètica democratització de la cultura, sinó perquè els diferents grups que exerceixen el poder adapten formalment el seu discurs als canvis socials per mantenir-lo vigent. No debades, l'accés de formacions ideològicament oposades entre si a la gestió dels canals de comunicació ha permès l'aparició de versions identitàries enfrontades, les quals posen de manifest que qualsevol discurs ideològic pot recórrer a un patrimoni cultural concret adient per articular el discurs històric adequat a les seues pretensions.

Tot i això, la inexistència de límits al nivell del relat és perfectament compatible amb la jerarquització que li és immanent al patrimoni cultural, en tant que classificació, ja que els objectes concebuts com patrimonials poden canviar successivament, sempre que una vegada elegits s'ordenen dins del marc d'eixa jerarquia. Però aquesta sempre ha d'estar i perquè ho faça és indispensable posar límits entre allò que s'entén com a part del patrimoni cultural i allò que no. És a dir, allò que es troba per damunt de la resta de béns en funció d'una classificació institucionalitzada de les coses. Trobem, per tant, que és en la manera en què un objecte o manifestació cultural és sotmés al procés institucionalitzat que el converteix en un bé (cultural) on s'estableixen eixos límits.

Aleshores, si des del nivell del relat no es poden posar límits a allò que pot formar part del discurs patrimonial, els límits necessaris per a establir la jerarquització de béns que és en si el patrimoni cultural hem de buscar-los al segon nivell d'anàlisi, el de la institució. O el que és el mateix, als mecanismes que determinen el procés d'activació dels béns culturals. I és prou interessant situar-nos en aquest espai per a establir els límits del patrimoni cultural, donat que les postures que solen defensar l'existència d'aquests límits no venen de les anàlisis de la reproducció en aquest procés de les formes d'organització social institucionalitzades.

Contràriament, molts autors intenten definir els límits des d'una perspectiva conservacionista, exposant les limitacions que hauria de tindre la patrimonialització principalment d'espais, tradicions o modes de vida per tal de

garantir la seua integritat. Es tracta més aviat d'un seguit de bones pràctiques que haurien d'evitar els efectes negatius de comportaments associats al patrimoni, com ara el turisme cultural, però que no aprofundeixen en la veritable naturalesa del patrimoni cultural com a dispositiu, ni en la delimitació de l'espai on aquest dispositiu és efectiu com a tal. Ens valdrem de les paraules d'Hernández i Martí per resumir aquests efectes negatius que tenen pràctiques com ara el turisme cultural:

Con todo, no es menos cierto que la industria turística impone no pocas veces su descarnada lógica económica sobre los aspectos humanistas, introduciendo riesgos y deteriorando los entornos patrimoniales y medioambientales, hasta causar daños irreparables. La instrumentalización turística del patrimonio produce, además, efectos colaterales no deseados, como la homogeneización cultural, el empobrecimiento y la folklorización de las tradiciones locales, reconvertidas en suvenires pintorescos o elementos típicos banalizados o frivolidados, desprovistos de todo contexto (Hernández i Martí 2005: 187)

Hernández i Martí apunta alguns dels límits que s'haurien d'establir al patrimoni cultural associats a aquests efectes negatius, com ara la necessitat de no anteposar el patrimoni als drets de les persones, desnonant-les o sotmetent-les a un tractament degradant, ni als drets dels animals o a la dignitat de determinats individus o col·lectius. Però, a més a més, el mateix autor va més enllà dels límits que s'haurien d'observar des d'un posicionament ètic d'allò que es pot o no patrimonialitzar, per aprofundir en els propis límits que són al mateix concepte de patrimoni cultural. Per acostar-nos als diferents límits que hi estableix, trobem molt interessant partir de les següents preguntes que ell mateix es fa: Quant de patrimoni cultural podem suportar? Podem convertir tot un territori en un museu d'eixe territori? La resposta és no, ja que, com hem dit abans, és inherent al concepte de patrimoni, com agent diferenciador als seus usos polítics i econòmics, que no tot siga patrimoni cultural.

Encara que no hem d'oblidar que Hernández i Martí estableix els límits del patrimoni cultural dins d'un text centrat en l'impacte del turisme

cultural, ho fa extensible als que són segons ell "los límites propios de la patrimonialización de la cultura"(2005: 188). Aquests límits els enquadra en tres categories: la readaptació de materials del passat al present, la mercantilització de la memòria i el perill de la dissolució de plantejaments crítics en favor d'una legitimació de l'ordre establert.

Als tres casos, Hernández i Martí parla de límits inherents al patrimoni cultural entesos com a efectes negatius, propis de qualsevol procés de patrimonialització de la cultura. L'autor els exposa com a mancances que té el patrimoni cultural, és a dir, aspectes negatius d'aquest procés, els quals s'han de tindre en compte per minimitzar l'impacte d'aquesta pràctica sobre els elements humanístics definitoris de les nostres societats.

En funció del primer límit, el mecanisme propi de la readaptació de materials del passat per a altres usos en l'actualitat —allò que nosaltres anomenarem recontextualització (capítol 6)— provoca una "memoria histórica artificialmente construida e inoculada mediante los mecanismos socializadores de la cultura" (2005: 189) a partir de la recuperació de fragments del passat, en funció de necessitats o interessos actuals. Per a Hernández i Martí, aquest és un límit en tant que "dibuja la esencia híbrida e impura del patrimonio" (2005: 188), és a dir, perquè el patrimoni no és simple tradició ni tampoc una manifestació de la cultura actual. Podríem discutir ben llarg si la hibridació és o no és en si mateix una manifestació de la cultura actual, però el que ens interessa retindre d'aquest límit és la idea de l'autor segons la qual el patrimoni cultural actua com una mena de perversió de la memòria, aconseguint fins i tot que els fragments del passat siguin sentits com experiències personals.

Pel que fa al segon límit, l'autor entén que aquests fragments del passat que caracteritzen el patrimoni cultural acaben articulant "una suerte de supermercado de la memoria" (2005: 189), en el que els passats es consumeixen simultàniament, com qualsevol altre producte. Aquest segon límit del patrimoni cultural, la mercantilització de la memòria, estaria en el fet que el

patrimoni cultural contribueix a la conversió de la cultura en un producte i, per tant, a la seua degradació.

Entenem, però, que aquests dos efectes negatius del patrimoni cultural que, des del punt de vista humanístic, haurien de marcar els seus límits són, en realitat, la seua raó de ser i que, precisament, esdevenen necessàriament l'estadi últim d'evolució del patrimoni cultural com a dispositiu. De fet, nosaltres volem emprar-los, pegant-los la volta, per a entendre quins límits estableix la institució per a decidir què és i què no és patrimoni. Així, en funció de la institució, no es convertirà en bé cultural aquell objecte, espai o comportament que no servisca per a naturalitzar una narració històrica en funció d'uns interessos actuals ni per a ser consumit com qualsevol altre producte.

Pel que fa al tercer límit, l'autor planteja com el patrimoni legitima l'ordre establert i limita la capacitat crítica de la cultura, en aquest cas en la forma en què mirem al passat. Les següents línies ens ajuden a entendre-ho millor:

Institucionalmente se va imponiendo una concepción del patrimonio pretendidamente neutra y "positiva", donde en nombre de la identidad, el bienestar y el turismo se acaba resaltando el patrimonio mercancía, generándose una visión acrítica del pasado, funcional al orden imperante y contrapuesta a visiones del patrimonio que insisten en planteamientos críticos o impugnadores de las relaciones de dominación pasadas y presentes. Por lo general, tales planteamientos críticos se disuelven en la selva de los culturalismos descontextualizados, siendo sistemáticamente invisibilizados por el alud de estrategias de exaltación identitarias o de discursos desarrollistas bienintencionados (Hernández i Martí 2005: 190).

No podem estar més d'acord amb l'autor, però entenem que amb aquest tercer límit es reforça la nostra idea de que més que un efecte negatiu que limita al patrimoni cultural, és tracta d'un dels límits que defineixen la pròpia naturalesa del patrimoni cultural. Fent la mateixa operació que abans, podem establir que un dels límits, probablement el principal, que imposa la institució al

procés d'activació d'un bé cultural és que aquest no qüestione l'ordre establert. A més a més, volem realçar un altre aspecte que apareix en aquest estret i que desenvoluparem prou al llarg del nostre treball. Ens referim a la manera en què els plantejaments crítics queden "invisibilitzats" per una sèrie de relats, identitaris o desenvolupistes, que amaguen eixa intenció última d'autolegitimació de l'ordre establert. És a dir de la institució.

En funció del que acabem de comentar podríem delimitar el patrimoni cultural a partir només d'aquells béns que puguen ser assimilats per la lògica institucional. La possibilitat d'assimilació per part de la institució ve determinada per la seua posada en valor econòmicament i, a partir d'aquesta, d'una sèrie d'usos de la cultura que l'acaben convertint en element de jerarquització social que legitima la institució a la qual s'ha creat. Aquests límits venen determinats pels següents factors:

1. Tot bé cultural ha de poder ser concebut com un producte. El patrimoni cultural, com a element jerarquitzador que és —ja que determina què s'ha de preservar i què no en funció d'una característica concreta que posa un objecte per damunt de la resta— no pot tindre lloc per a un comportament que vaja en contra d'eixa condició. Un objecte o una activitat podran formar part del patrimoni només quan es puguen cosificar i, per tant, catalogar, etiquetar i classificar.
2. Si el patrimoni és un discurs ideològic, en aquest no tenen cabuda aquells productes que no proporcionen una rendibilitat política en clau identitària o bé que perjudiquen directament un suposat bon funcionament de les institucions polítiques, independentment de la versió identitària que es desplegue a través d'ella.
3. Si el patrimoni participa de la cultura entesa com a producte, al patrimoni cultural no tenen tampoc cabuda els objectes i comportaments que no proporcionen una rendibilitat econòmica o bé aquells que perjudiquen la perpetuació de les formes de producció i consum institucionalitzades.



Podríem reduir aquests tres límits a la fórmula "producte que proporciona rendibilitat política i econòmica" i tot allò que no la reproduïra quedaria fora de la definició de patrimoni cultural. Tot i això, aquesta no és una fórmula absoluta pel que fa als límits 2 i 3, donat que els usos polítics i econòmics del patrimoni cultural es troben sempre interrelacionats. Segons el cas que es tracte, un dels tipus de rendibilitat es pot imposar sobre l'altra i a l'inrevés.

Al llarg del treball veurem diferents actuacions a les quals s'ha posat de manifest en quina mesura pot el mercat ser un condicionant decisiu perquè un edifici o emplaçament amb valor cultural no esdevinga patrimoni. Entre aquests exemples al territori valencià destaquen, per la mobilització social que en generaren de resistència a la seua destrucció, els de la Punta i el Cabanyal, aquest últim tractat més detingudament a la part final del nostre treball. Però en són molts els casos sorgits a València en circumstàncies semblants, com ara "Salvem Tabacalera" o més recentment "Salvem el Metropol", centrats en béns immobles singulars, que han tingut una menor repercussió mediàtica.

En la major part de les situacions, els interessos econòmics han prevalgut sobre la conservació d'aquests espais o béns immobles. L'exemple més clar d'això el trobem a l'esmentat cas de la Punta. Aquest barri agrícola de València es va veure afectat per l'ampliació de la zona d'activitats logístiques del port de la ciutat, a pesar de les mobilitzacions de diferents plataformes cíviques que s'oposaven a la pèrdua de gran part d'aquest espai tan característic de l'Horta Sud. Es tracta aquesta d'una situació prou habitual, resultant de la difícil conciliació dels interessos econòmics que genera el creixement urbanístic amb el manteniment de les formes de vida tradicional.

No debades, durant la realització d'aquest treball, hem assistit a València a un esdeveniment que il·lustra amb claredat aquesta situació i que no hem volgut deixar de tractar: l'enderroc de l'Alqueria del Forn. L'alqueria, datada en 1906, va ser demolida en setembre de 2019, com a part de les obres

d'ampliació de la carretera V-21, a l'entrada nord de la ciutat de València. L'enderroc s'havia paralytitzat durant poc més d'una setmana, perquè un grup de veïns i de col·lectius ecologistes iniciaren un seguit d'accions per evitar-ho. A la fi, els activistes foren desallotjats i l'edifici fou finalment derruït. Crida l'atenció com aquesta acció de destrucció d'un potencial bé patrimonial, l'alqueria, que ve acompanyada també, no ho oblidem, de la destrucció d'un altre possible bé patrimonial valencià, com és l'horta valenciana, contrasta amb la manera amb què s'ha actuat en el cas d'altres construccions similars que sí que s'han conservat a la capital valenciana.

Són vàries les alqueries que s'han preservat a la ciutat, com ara l'Alqueria de Foraster, la de Félix, la de Barrinto, Casa Lluna o Casa Voro, totes elles al Parc de Marxalenes, les alqueries de Ricós i Benlloch a Campanar o altres com la del Cabanyal, Caballero o Beniferri. Totes elles, però, tenen un element en comú: han sigut descontextualitzades de la seua funció i del seu entorn originals, el d'habitatge a l'horta i actuen com a objectes patrimonials que articulen l'espai urbà que els envolta. La seua conservació i recuperació, a diferència de l'Alqueria del Forn, no va entrar en conflicte amb el rendiment econòmic de l'ordenament del territori. Al contrari, donat que aquestes alqueries aportaven un major valor econòmic al seu entorn urbà, pel reconeixement social que havien adquirit com a béns culturals.

En altres ocasions, però, la rendibilitat en termes polítics que determinat grup en pot extraure preservant un bé cultural concret o els desavantatges que li pot generar no fer-ho, poden imposar-se a les exigències del mercat, limitar el seu impacte o reorientar-les per fer-les coincidir amb les pròpies. Aquesta situació sol donar-se principalment als següents casos:

1. Quan el bé cultural és un símbol prioritari en la definició identitària d'un col·lectiu. Resulta prou evident dir-ho, però seria impensable en l'actualitat la destrucció dels Portals de Quart i dels Serrans com a part

d'un pla urbanístic, com sí va ocórrer amb les altres portes d'accés i les muralles de la ciutat en 1865<sup>19</sup>.

2. Perquè el rendiment econòmic que es pot traure de la seua destrucció no és tan elevat com per a prescindir del seu potencial ús polític. A vegades, açò implica preservar tot el bé cultural, com en els casos que acabem d'esmentar en l'anterior supòsit. En altres ocasions, però, només és necessari mantindre una part, com ha ocorregut amb el Pont des trous, a Tournai (Bèlgica)<sup>20</sup>. Els plans per tombar avall el Pont des trous, construït al segle XIII i un dels símbols de la ciutat, a més d'un important reclam turístic, s'emmarquen dins de la construcció d'un canal que connectarà el Benelux amb el port francès de El Havre. Aquesta és una obra d'un valor estratègic i econòmic molt elevat, ja que amb ella es permetrà el trànsit de creuers i vaixells de càrrega de gran tonatge, però els plans de destrucció del pont han provocat sempre un rebuig tal en la població que les autoritats s'han vist obligades a repensar la manera de preservar una part del pont per continuar amb el projecte.

3. Perquè entra en escena una altra forma d'explotació per part del mercat, determinada per esdeveniments ocorreguts a l'àmbit polític i diferent a la que en primera instància la pròpia lògica de funcionament del mercat hauria imposat. La nova forma d'explotació pot vindre provocada per imposició —veurem l'exemple del Cabanyal, on el pla urbanístic derogat, que passava per la destrucció d'eixa part de la ciutat està sent substituït per un procés de gentrificació del barri—, o bé de manera

---

<sup>19</sup> L'any 1865, el governador civil Ciril Amorós posà en marxa un pla d'eixample per a la millora de les condicions higièniques de la ciutat que implicava, entre altres intervencions, l'enderrocament de les muralles de la ciutat, construïdes al segle XIV. El Portal de Quart i el dels Serrans no es van enderrocar per albergar sengles presons en aquell moment. La resta de portes d'accés a la ciutat es van destruir, encara que en queden algunes restes fruit d'excavacions arqueològiques, com ara el Portal dels Jueus, a l'actual Plaça dels Pinazo.

<sup>20</sup> En agost de 2019 es va realitzar la destrucció de l'arc del pont, reconstruït en 1945, després de la II Guerra Mundial, deixant en peu només les torres originals a sengles marges del riu Escalda.

planificada, amb la recuperació per exemple de l'arquitectura industrial en alguns districtes de València, com ara Camis al Grao o Poblats marítims, on el manteniment d'algunes xemeneies d'antigues fàbriques desaparegudes o la recuperació d'alguns edificis —la Fundació Les Naus o el Poliesportiu de Les naus de Cross — han afegit valor a la urbanització d'aquesta part de la ciutat.

4. Perquè els interessos econòmics lligats a la destrucció d'un bé cultural, que afavorien a un grup polític concret, no són compartits pels grups de l'oposició ni per determinats grups socials. Amb un canvi de formació política al capdavant del govern es pot assistir a una limitació dels interessos del mercat en aturar els projectes iniciats pel govern anterior. És aquest el cas de la nova orientació dels projectes urbanístics de l'Ajuntament respecte al barri del Cabanyal o de la modificació a mitjan execució del projecte de recuperació de l'edifici de Tabacalera a la capital valenciana.

En tots aquests supòsits veiem com es posa en marxa un ajust continu entre els nivells discursius del relat i de la institució, en tots els seus vessants, resultat de la confluència de distints dispositius de control, com ara el mercat, l'administració de justícia, la participació democràtica... En alguns casos, el relat ha cobrat tanta importància en el propi funcionament del vessant polític de la institució que el mercat s'hi ha d'adaptar, trobant rendibilitat mitjançant la preservació. En altres casos, també una part del propi discurs institucional, pel preu polític que pot ocasionar la pressió social o l'enfrontament puntual entre diferents sectors empresarials, limita la capacitat que té el discurs institucional del mercat per a destruir un bé cultural.

A manera de resum, podríem dir que els límits del patrimoni cultural venen determinats per les institucions políticoeconòmiques que el possibiliten i que en trauen profit d'ell. És a dir, la dimensió institucional del patrimoni cultural és la que determina on s'estableixen els límits d'allò que pot

passar a formar part del discurs patrimonial. Així, front a eixa aparent falta de limitació que es desprèn de la condició discursiva del patrimoni al nivell del relat, trobem que dita limitació sí existeix i està supeditada a la seua adequació a les formes institucionalitzades de producció, difusió i consum. O el que és el mateix, a la manera amb que allò que se selecciona es recupera per a poder formar part del discurs patrimonial.

Si observem el quadre referit (Fig. 2), els límits d'allò que es pot convertir o no en patrimoni cultural no es trobem en el procés intencionat de posada en valor de determinat bé cultural, en funció de tal o qual discurs identitari. Com intentarem demostrar als següents capítols, qualsevol objecte o manifestació cultural són susceptibles de ser patrimonialitzats i de vehicular una gran varietat de relats. Més aviat, els límits els trobem en la forma naturalitzada i interioritzada per tots els individus en què es fa la selecció i l'adaptació d'aquests béns al discurs identitari. El com, no el què.

Allò que és patrimonialitzat en un moment determinat depèn per tant de la seua utilitat per a escriure uns o altres relats, però el fet que pugui o no ser patrimonialitzat es troba en la seua adequació a la manera amb què la institució escriu els seus relats. És per això que els límits al concepte de patrimoni cultural els hem de trobar precisament en els principis que es segueixen en dur a terme el procés de selecció/jerarquització dels béns culturals i en la manera en què són recontextualitzats en el present, com a part del discurs històric al qual entren a formar part.

Una vegada establerts els principis que ens permeten definir què és el patrimoni cultural, als pròxims capítols ens disposem a analitzar de quina manera es du a terme el procés d'activació del patrimoni cultural i l'escriptura del discurs patrimonial. Fent això, volem establir la naturalesa d'aquest discurs, veient com interactuen els dos nivells discursius que estem treballant al llarg de les tres fases en què el dit discurs té lloc: selecció dels béns culturals, recontextualització d'aquests com a patrimoni i combinació de tots ells per a l'elaboració del discurs patrimonial.

En la mesura que aquesta última fase, l'elaboració del discurs patrimonial, centra bàsicament l'objecte del nostre estudi, es fa necessari, abans de realitzar l'anàlisi proposada, establir a quin tipus de discurs ens estem enfrontant. La forma amb la qual s'interrelacionen els dos nivells discursius, el relat i la institució, construeix un discurs emmascarador, en tant que opera naturalitzant allò que només és una versió de la realitat que es vol establir com predominant. Es tracta des del nostre punt de vista d'un discurs de caràcter mític, el qual recorre a formes de pensament narratives, no argumentatives o explicatives, tot i que presenta l'aparença d'allò evident i incontestable.

Aquest discurs mític estableix la seua inqüestionabilitat a partir d'un procés de naturalització no només dels relats que desplega, sinó també de les formes d'escriptura i consum d'aquests relats a través del patrimoni cultural. Eixa naturalització del discurs es fonamenta en l'autoritat del saber acadèmic, encarregat de seleccionar els béns culturals; en el sentiment de pertinença que exploten a l'àmbit de la política els discursos identitaris desplegats a partir d'aquests béns; i en la responsabilitat social que es projecta als ciutadans de fer perviure la propietat compartida d'aquests béns, heretats generació rere generació, els quals tenen un valor simbòlic i econòmic superior al dels objectes "comuns".

Les dimensions acadèmica, política i econòmica de la institució defineixen aleshores tot el procés d'escriptura del discurs patrimonial. Així doncs, per tal d'entendre de quina manera actua la institució en aquests àmbits, ens proposem, abans de tot, acostar-nos a com es desplega el mite en el discurs patrimonial per poder entendre amb profunditat la condició del patrimoni cultural com a discurs legitimador.



Fig. 1– Edifici situat al número 53 del carrer Gran Vía Germanies de València (2011).

| RELAT   | INSTITUCIÓ   |
|---|--|
| No posa límits.   | Posa límits.   |
| Qualsevol objecte o comportament es pot activar.                  | No es poden activar aquells béns que no s'adapten a les formes de producció i consum establertes ni proporcionen rendibilitat en funció dels seus usos polítics i econòmics. |
| Selecció intencionada.  | Selecció naturalitzada.  |
| Els béns seleccionats són variables segons el discurs identitari. | Els béns seleccionats són variables però sotmesos sempre a una lògica institucional  |

Fig. 2– Els límits del patrimoni cultural al relat i a la institució.



## PART II. L'ESCRITURA DEL DISCURS PATRIMONIAL: EL RELAT I LA INSTITUCIÓ



## 4. El mite i l'escriptura del discurs patrimonial

Des de ben antic, les civilitzacions van recórrer a relats per explicar la realitat que els envoltava i l'origen d'aquesta. Eixes narracions, arrelades a la tradició i sobre les quals reposava la cosmovisió de tota una comunitat, eren els mites. Tot i referir-se a esdeveniments i personatges extraordinaris, sobrenaturals, aquests mites s'entenien com històries vertaderes i amb una autoritat tal que legitimaven narrativament els valors i les creences de tot un poble.

A través de la narració d'esdeveniments ficticis, però, el mite no es limitava a explicar de forma fantàstica allò que envoltava a les persones o a establir pautes de comportament emanades d'una entitat superior, sinó que configurava també "una forma de representar la realidad, un molde imaginario de comprender y dar sentido a la situación del hombre en ese mundo comprendido y domesticado gracias a los mitos" (García Gual 1995: 14)<sup>21</sup>. Els mites, al cap i a la fi, parlaven d'allò invariable en la condició humana; allò *real/intemporal*. Allò que no canvia.

Així, observem com a les diferents civilitzacions que han fet servir el mite, aquest no es val de realitats concretes com a forma d'accés al coneixement, sinó de la ficció com a forma de coneixement de la realitat, entesa aquesta en un sentit intemporal. Per posar un exemple extret de la mitologia grega, el tràgic destí d'Ícar i de Faetó, continua sent vigent en l'actualitat, donat que ens parla de l'arrogància que de tant en tant ens domina i no ens deixa sentir els consells dels nostres Dèdals o Febus.

Tot i que en l'actualitat s'assimila el mite principalment a eixe relat fictici, el vocable grec del qual prové el terme, *mýthos*, tal com apunta Gadamer (1997: 25), "en su antiguo uso lingüístico homérico [...] no quiere decir nada distinto de 'discurso', 'proclamación' o 'notificación'". Segons Gadamer, serà posteriorment quan s'opere l'oposició entre un discurs narratiu (*mýthos*) i un altre explicatiu i demostratiu (*lógos*)<sup>22</sup>, tot i que eixa diferenciació no implicà en un primer moment la major validesa d'un sobre l'altre, sinó més aviat una relació de complementarietat.

Si bé la incontestabilitat del discurs argumentatiu o explicatiu ve determinada per una necessària demostració com a verídica d'allò que transmet, el mite basa la seua incontestabilitat no tant en la versemblança dels seus

---

<sup>21</sup> Per a una revisió de la interpretació dels mites veure García Gual (1995).

<sup>22</sup> A l'obra *Mito y razón*, Gadamer s'oposa al pas del mite al logos de tradició positivista, defensant que és al pensament il·lustrat on s'origina dita confrontació entre mite i racionalisme, identificat aquest últim amb la ciència i la tècnica.

relats, sinó en l'autoritat inqüestionable d'aquells que els protagonitzen —sovint les divinitats, en altres ocasions personatges proveïts d'una superioritat per damunt del comú dels mortals. Amb això, el discurs narratiu s'allibera de l'exigència d'una verificació d'allò que conta, el relat, la qual cosa li permet desplegar una reflexió més profunda sobre eixe real intemporal que vol transmetre.

Dit d'altra manera, la possible viabilitat d'un vol amb unes ales fetes de cera i plomes no és un aspecte que poguera importar molt a aquell que s'acostara al mite d'Ícar a l'antiga Grècia, com tampoc no ho és ara, sabedors com som també de la improbabilitat de cremar-se amb el sol per volar massa alt. Allò valuós de la història radica, en primer lloc, en l'amplitud de significats que proporciona la història; a la ja esmentada reflexió sobre el perill de l'arrogància, podríem afegir la dificultat de gestionar la fama o la capacitat dominadora de la màquina sobre l'home que creu dominar-la. En segon lloc, allò valuós del mite resideix també en la riquesa dels matisos amb què es mostren els diferents significats a través de les narracions, matisos als quals difícilment es podria arribar mitjançant l'argumentació. És en aquesta riquesa del missatge transmès on trobem l'efectivitat primera del mite.

D'altra banda, però, el propi mite contribuïa a sacralitzar i a legitimar als protagonistes dels relats com inqüestionables, en funció de l'aura que sobre ells es projectava. Segons la lectura que es fera dels mites, el propi relat podia ser entès com a vàlid per si mateixa, és a dir, com una història fantàstica protagonitzada per éssers sobrenaturals i deslligada de la idea sobre la qual el mite ens invitava a reflexionar. Aquestes lectures superficials negaven la profunditat inherent al mite i, per tant, la capacitat per entendre el món en tota la seua complexitat. En empobrir l'espai per a la reflexió es delimitava cada vegada més l'existència del mite a un espai d'allò no-qüestionable i unívoc. La finalitat última del mite era en aquest cas legitimar l'autoritat en si mateixa. I és ací on trobem una segona forma d'efectivitat del mite.

## 4.1 El mite en l'actualitat

En les societats occidentals contemporànies, definides per una lògica científicotècnica, els discursos que articulen les nostres vides no acostumen a presentar-se amb la forma d'allò fantàstic o sobrenatural i la seua autoritat —tret d'aquells relacionats amb la religió— no prové de cap entitat superior. Les narracions fantàstiques es mantenen presents als àmbits culturals relacionats amb l'esbargiment; la literatura o el cinema continuen actuant com a espai per a la reflexió i com a forma d'accés al coneixement a través de la ficció. Però, en tant que s'entenen com no vertaderes, aquestes narracions s'han vist desproveïdes de la inqüestionabilitat i l'autoritat per a definir la nostra visió de la societat i els nostres hàbits que sí que n'eren inherents al mite.

Tot al contrari, ens trobem davant de societats fonamentades en un seguit de narracions l'autoritat de les quals descansa en la incontestabilitat d'allò real demostrable. Seguint una lògica racional, la notícia apareix com a forma primera a partir de la qual argumentar com és —suposadament— la realitat. Així, acostumem a acudir als esdeveniments que han ocorregut, deixant de banda els inventats, per a entendre millor la realitat que ens envolta i fins i tot per a definir-nos a nosaltres mateixos.

Determinats esdeveniments i temes d'interès o el paper protagonista d'alguns personatges en ells, tractats pels mitjans de comunicació des d'una perspectiva o altra i connectats entre si d'una o altra manera acaben per definir tot un plegat de relats que defineixen allò que és l'actualitat. La decisió, però, de convertir o no un esdeveniment en noticiable per part dels mitjans i el fet de dir determinades coses per explicar-lo i callar altres, estableix un relat descriptiu de la realitat en què vivim que és clarament intencionat. I és per això que quan comparem la versió d'un mateix esdeveniment explicada per dos mitjans de comunicació diferents, allò més habitual es que ens faça la sensació que estan parlant de coses completament distintes, sense que cap dels dos mitjans estiguen faltant a la veritat; a *una* veritat. La clau està en allò que s'ha de seleccionar per articular el discurs que (d)escriba eixa realitat.

Tot i això, el consumidor de notícies segueix una lògica segons la qual allò que ha ocorregut és real, no fictici, per la qual cosa acaba per identificar erròniament la demostrabilitat de l'esdeveniment que s'ha provat ha tingut lloc amb la irrefutabilitat dels relats que s'hi poden construir a partir d'ell. Probablement, darrere d'aquesta forma d'actuar hi ha certa voluntat no reconeguda de que els mitjans ens contenen allò que volem escoltar i tendim a acudir al mitjà que pensem que té la visió més encertada al nostre parer, convencent-nos així de que els altres estan equivocats. El problema, per així dir-ho, es troba al fet que terminem per oblidar-nos de que allò que estem rebent com encertat és només el relat d'una realitat, però l'assimilem com la realitat tal com ha tingut lloc efectivament.

D'igual manera, la forma d'emprar la notícia en els relats dels mitjans que defineixen la realitat en què vivim es fa servir també als relats que se centren no en l'actualitat, sinó en el passat, per tal d'explicar com eren les societats pretèrites. El mateix procés d'elecció de temes o personatges i la forma de tractar-los també són intencionats, per tal de definir uns relats que perfectament podrien ser uns altres i que solen obeir, com ja hem dit anteriorment, a la versió de la realitat no pretèrita sinó actual que determinats grups que exerceixen el poder volen imposar com *la* realitat.

Tot i que aquests relats estan escrits a partir de l'esdeveniment verificable, és a dir, la notícia, no es tracta veritablement de relats inqüestionables d'un moment històric determinat, passat o present, ja que podrien ser completament diferents si s'hagueren escollit altres esdeveniments o bé aquests mateixos s'hagueren tractat posant èmfasi en aspectes diferents o si s'hagueren connectat entre ells de distinta forma. Per tant, la suposada aparença d'incontestabilitat d'allò que és real, perquè ha passat o existit en un moment concret —les imatges d'una manifestació retransmeses en directe per les càmeres, o una escultura en marbre del segle XVI— no implica que el relat de l'actualitat o històric que poden desplegar els mitjans o el patrimoni cultural al voltant seu hagen de ser necessàriament reals. Poden faltar-nos moltes altres imatges de la manifestació que la mostren d'una manera diferent de com

l'havíem vist en un principi i, igualment, a les qualitats realçades de l'escultura per establir un relat teleològic concret es podrien afegir d'altres que variaren la forma amb què la veiem.

És per això que, tot i que els discursos de masses, centrats en el present o en el passat, es manifesten baix l'aparença d'un discurs argumentador, a partir d'allò real demostrable, actuen en realitat seguint una fórmula discursiva de caràcter mític. Els discursos de masses es despleguen a través d'un mode de pensament representatiu o narratiu, de caràcter mític, per tal de no haver de sotmetre el discurs legitimador a una forma de pensament realment demostrativa o argumentadora, la qual deixaria en evidència allò enganyós que té la suposada unicitat de les realitats actuals i pretèrites.

Contràriament a la versió clàssica, doncs, el mite no opera ara per ara en narracions inventades, sinó en altres escrites a partir d'esdeveniments reals, és a dir, que han tingut lloc en un moment concret. No ens referim amb açò a l'origen real dels mites que proposa l'Evemerisme<sup>23</sup>, sinó més aviat a la utilització no explícita del discurs mític, amagat darrere d'una aparença de realitat no rebutible. Així, és el mite, paradoxalment, el que aconsegueix que les narracions, escrites a partir d'esdeveniments reals, tinguen l'aparença de realitat única i evident, no de versió intencionada de les coses. O dit d'altra manera, no ens referim a una realitat que, amb el pas del temps, acaba per esdevindre mite i, per tant, una narració no real, sinó a una narració que a partir del mite esdevé *la* realitat. Mite pegat la volta, però mite igualment.

Per entendre com actuen aquests discursos de caràcter mític, acudim a allò que Barthes expressa com específic del mite, que és "transformar un sentido en forma. Dicho de otro modo, el mito es siempre un robo del lenguaje" (2012: 225). En el cas del patrimoni cultural, el discurs històric actua com a discurs mític en tant que aquest és un "sistema semiològic segundo"

---

<sup>23</sup> Evèmer proposa que l'origen dels protagonistes dels mites eren personatges històrics, el record dels quals s'havia magnificat amb el pas del temps, adquirint la forma del relat fantàstic. Per una revisió de l'evemerisme vegeu García Gual (1995: 53-63).



(Barthes 2012: 205), a partir del qual els béns recuperats del passat perden el significat que tenien al context en què es crearen, per esdevenir significant<sup>24</sup> en una nova realitat discursiva. Així, el cantoral, l'espasa o el manuscrit perden la seua funció i el seu significat originals per convertir-se en objectes destinats a la seua observació i a formar part d'un relat sobre els orígens. Fins i tot la gàrgola, que continua desaignant i representant els pecats i la condemna a l'infer, ara també parla, per exemple, de la història de França o de l'art occidental. La narració del passat que s'escriba a partir d'aquests béns variarà en funció dels aspectes que d'ells es realcen, però, siga quina siga finalment aquesta, s'entendrà com *la* realitat i no com una visió d'aquesta, conseqüència directa de l'apropiació que ha fet el relat de l'autenticitat històrica d'aquests béns.

Mentre que el mite clàssic se servia d'allò fantàstic, en un nivell narratiu, per a enriquir la visió de la realitat i entendre-la millor, el mite ha passat ara per ara a servir-se d'allò real i comprovable, narrativitzant-ho i reduint la visió de la realitat a una ficció naturalitzada. Així, a diferència del mite clàssic, aquestes narracions no tenen com a objectiu reflexionar sobre allò real intemporal, sinó perpetuar una realitat com única i invariable en el temps. Encara que no ho siga. Però el més curiós és que, siga quin siga el resultat, estem davant de relats que en realitat parlen d'allò variable en els grups humans, com ara la nació o la propietat, però es mostren com allò real intemporal, etern, inqüestionable. Les identitats col·lectives, especialment les nacionals, que solen articular-se al voltant del patrimoni cultural en tant que herència, solen definir-se, com ja hem comentat, a partir de discursos històrics de caràcter teleològic, els quals són assumits com una realitat que sempre ha estat i que és inqüestionable. Tot i això, no són més que construccions socials, projeccions d'una visió del present en esdeveniments i personatges del passat.

Tanmateix, la naturalització d'*una* realitat com *la* realitat a la qual aspira el discurs mític, no només opera imposant determinades narracions de

---

<sup>24</sup> Barthes fa una equivalència d'allò que en el pla de la llengua és significant (o sentit) i significat amb forma i concepte respectivament en el mite.

l'actualitat, en el cas dels mitjans de comunicació de masses o dels orígens, en el cas del patrimoni. També ho fa, a més a més, en la forma amb què els mecanismes de transmissió i recepció d'aquestes narracions s'empren de manera natural, sense plantejar-nos tan sols la possibilitat que hi hagen altres possibles. El discurs, en passar desapercebut en aquest últim àmbit, acaba per consolidar el dispositiu del qual forma part.

Eixe discurs actua, doncs, com a part del dispositiu que defineix els nostres comportaments i genera relacions de poder, a partir d'allò que Foucault anomena *l'apropiació de saber* (1976; 1977). La construcció social de sentit a través del dispositiu s'estableix a través d'una sèrie de relacions que el sociòleg francès anomena *microfísica del poder*, la qual estableix tota una xarxa de segments discursius refermant el vincle saber-poder.

No basta con decir que el poder tiene necesidad de éste o aquél descubrimiento, de ésta o aquella forma de saber, sino que el poder crea objetos de saber, los hace emerger, acumula informaciones, las utiliza. No puede saberse nada del saber económico si no se sabe cómo se ejercía, en su cotidianidad el poder, el poder económico. El ejercicio del poder crea perpetuamente saber e inversamente el saber conlleva efectos de poder (Foucault 1980: 99).

El saber-poder no es crea doncs, únicament enunciant una realitat o altra, sinó en el procés d'enunciar-la, amb la forma amb què enuncia. Independentment de la part de coneixement que es transmeta, és a dir de com es gestione el coneixement per a exercir el poder, la naturalització de la forma d'accedir al coneixement és la que defineix al cap i a la fi la realitat. Una realitat del com, no del què.

La microfísica del poder de la qual parla Foucault es recolza en tota una sèrie d'institucions i en la forma en què aquestes institucions són assumides com naturals i inqüestionables. Els mitjans de comunicació són els que imposen les diferents narracions de la realitat actual, ja que s'entenen com aquells que tenen la capacitat tecnològica i humana per extraure i transmetre la informació i perquè se'ls suposa una responsabilitat legal de veracitat. El

discurs al patrimoni cultural, per la seua part, sorgeix i es legitima a l'àmbit acadèmic, ja que és la institució reconeguda per tots com l'encarregada de sancionar com a vàlid el coneixement.

Això no vol dir que tots dos actuen aïlladament i seguint uns interessos propis. L'Acadèmia, per exemple pren el protagonisme a l'hora de recuperar determinats objectes del passat —i no altres— i reordenar-los per establir unes narracions —i no altres— que expliquen i legitimen una realitat en l'actualitat. I no altra. Però el fet que siga una realitat o altra dependrà més aviat d'institucions de l'àmbit de la política i la forma en què aquests béns culturals van a ser difosos i consumits dependrà d'altra institució: el mercat. I és aquesta naturalització de la forma d'accedir a la cultura o al coneixement del passat a la que ens referim com a realitat creada a través del discurs.

La pervivència del mite es troba doncs, en l'actualitat, més lligada a eixa segona forma d'efectivitat del mite clàssic a la qual ens referíem abans, això és, la que té com a finalitat la legitimació d'una autoritat i, per tant, la definició d'allò que ha de ser incontestable. Una autoritat que no actua coercitivament, imposant-se, mostrant-se explícitament, ja que es troba interioritzada en la manera en què accedim al coneixement. Siga de la realitat que ens envolta o dels orígens que ens defineixen com a col·lectiu. En abandonar el terreny de la ficció tanmateix, el mite renuncia a un vast espai per a la reflexió i deixa de tindre efectivitat com a forma d'accés a la veritat, a allò real atemporal, ja que perd la capacitat "d'anar més enllà" que hauria de caracteritzar les formes de pensament narratives.

Encara que trobem el mite habitualment als diversos tipus de discursos de masses, tant als mitjans de comunicació com a altres, com ara el patrimoni cultural, entenem que resulta especialment evident eixa presència quan es tracta d'aquest últim. Potser el passat és més fàcil de mitificar, per com es desdibuixen en la llunyania les percepcions que en tenim del que allí ha ocorregut, però és probablement la referència constant que es fa als orígens allò que fa del patrimoni cultural un terreny idoni per desplegar un discurs mític.

## 4.2. El procés d'elaboració del discurs mític al patrimoni cultural

Quan analitzem el discurs patrimonial ens trobem doncs davant d'un discurs històric de caràcter mític, estructurat en dos nivells que hem anomenat relat i institució. El primer consisteix en una narració del passat que, tot i ser una ficció, apareix com incontestable i legitima una versió del present que es vol imposar a altres com l'única possible. A partir d'aquest nivell del discurs mític, la incontestabilitat d'aquests relats termina per ser interioritzada per una gran part de la societat. El relat, tant del present com del passat, pot variar en funció de quins objectes es recuperen i de com es tracten, però la manera de procedir de la institució quan elabora eixa narració és sempre la mateixa.

El segon nivell, per la seua banda, es constitueix com un discurs no explícit de la pròpia institució, la qual no s'ha de legitimar obertament a si mateixa perquè senzillament està naturalitzada. Independentment de quin relat identitari desplegue. Des que s'inicia el procés d'activació d'un bé patrimonial, el fet de seleccionar un conjunt d'objectes sobre la resta els atorga ja un valor major que a qualsevol altre objecte en tant que testimoni. S'estableix així una jerarquia de tipus acadèmic, sobre la qual es fonamenta al mateix temps la pròpia acadèmia com a institució, donat que és ella la que decideix *què és* i *què no és*. Aquesta jerarquia es tradueix també en un major valor econòmic d'aquests objectes pel fet de ser únics, i sobre aquesta altra jerarquia és on se sustenta la propietat com a institució que decideix qui posseeix i qui no. O, sent més concrets, *qui és* i *qui no és*.

Així, en enfrontar-nos als discursos que desplega el patrimoni cultural, podríem limitar-nos a estudiar els diferents relats que aquests ens proposen, els quals, en aquest cas, no apareixen com quelcom fantàstic sinó, tot al contrari, com una realitat demostrable o, fins i tot, afrontar de manera crítica la realitat d'allò —suposadament— invariable que vehiculen. Açò últim ho farem al llarg del treball, però la nostra intenció és anar més enllà de l'àmbit del relat que narra els orígens d'una col·lectivitat, entès aquest com a forma de

definir eixa col·lectivitat en el present. El que volem sobretot és analitzar en quina mesura la forma d'accedir a eixos relats, a través de la institució, ens permet servir-nos del patrimoni cultural per entendre com són les societats en l'actualitat més aviat que com ho eren en el passat.

Per aconseguir-ho volem explicar el procés d'elaboració del discurs patrimonial, el qual escriu sobre nosaltres —no respecte a nosaltres, sinó en nosaltres — definint-nos com a part d'una col·lectivitat, però també com a individus. Aquest procés es realitza en tres etapes:

1. La selecció d'allò que ha de ser patrimonialitzable, perquè té relació o és susceptible de tindre-la amb la versió del passat que es vol fer predominant.
2. La seua recontextualització en l'actualitat i, en conseqüència, la seua adequació al discurs per al qual s'ha seleccionat, ja que no ha de deixar lloc a més interpretació que la que es desitja.
3. La combinació dels elements recontextualitzats, per a escriure el relat, és a dir, una versió del passat i legitimar una única forma d'entendre el present.

Com ja hem dit, la nostra intenció és realitzar l'anàlisi tant des del punt de vista d'una lògica narrativa (allò que conta el relat) com pel que fa a la manera d'accedir i consumir la cultura a través de la institució (com es conta i es rep el relat). És per això que entenem que a cada una de les tres etapes d'elaboració del discurs hi ha eixos dos condicionants, que determinen, cada u d'una manera, com es durà a terme l'operació de què es tracte en cada cas (selecció, recontextualització o combinació). Així, als propers capítols ens disposem a explicar cada una d'eixes tres etapes de construcció del discurs que vehicula el patrimoni cultural tractant simultàniament el nivell del relat i el de la institució.

A la primera etapa, el procés de selecció dels béns culturals obeeix, en funció del relat, a les possibilitats que aquests béns ofereixen per a concretar la versió del passat que es vol transmetre. Dita versió es veu legitimada per l'autoritat —normalment de naturalesa acadèmica— que s'ha conferit als mateixos i l'existència d'aquests últims reforça, al seu temps, l'autoritat de la institució —l'Acadèmia— que els ha diferenciat de la resta. La selecció d'uns objectes determinats d'entre la resta i la seua sacralització no respon, com hem dit, a una voluntat desinteressada de conservació d'aquests, sinó a la seua capacitat per a articular un relat del passat sobre el qual descansa una versió identitària del present. Aquesta sacralització de l'objecte acaba per dotar-lo d'una autoritat que transfereix al discurs que vehicula, convertint aquest últim en inqüestionable.

La institució, en aquesta primera etapa, defineix el discurs patrimonial en termes qualitius per mitjà de la selecció dels béns culturals en funció d'un principi d'autenticitat, dotant-los d'una aura que els diferencia del comú d'allò produït per les persones. Però, a més a més, com que el destí últim dels béns patrimonials és ser consumits, el mercat exigeix una quantitat cada vegada major de béns culturals seleccionats, per damunt de les necessitats del relat identitàri.

La segona etapa, en adequar eixos béns a la nova realitat present i amb una finalitat distinta a aquella per a la qual foren creats, concreta l'adaptació d'aquests al relat que van a vehicular i, els acosta alhora a les categories cognitives i els valors del receptor actual. Aquest pot així entendre sense ambigüitats i consumir sense dificultats eixa versió del passat a què ens estem referint. Ací és on s'inicia el sistema semiològic segon que comentava Barthes a propòsit del mite i que comença per convertir allò que era significat en significant d'una nova realitat discursiva. És per això que, tant el nou relat que han de transmetre aquests béns, com la seua necessària adequació als diferents canals de difusió, els van a desproveir de la seua pròpia naturalesa per a esdevindre quelcom diferent. En aquesta segona etapa, el museu i la museïtzació de la realitat que originen les polítiques culturals i, especialment, el

turisme cultural esdevenen els principals espais on la institució defineix el seu discurs de jerarquització cultural/social.

L'última de les tres etapes permet escriure els discursos històrics, els quals poden definir determinades identitats col·lectives com les úniques "vertaderes" i heretades, recolzant-se a la responsabilitat que es projecta sobre els ciutadans, suposats propietaris del patrimoni heretat, de preservar els béns culturals. Però, al mateix temps, dit discurs històric ve definit en forma de producte per a ser consumit, siga a través de l'original o de la còpia, la qual cosa aferma el discurs de la propietat com únic possible a l'hora de definir les relacions socials.





## 5. La selecció dels béns culturals

Hem apuntat ja que tots els comportaments dels individus que componen un col·lectiu social són manifestacions culturals d'aquest últim i, per tant, són susceptibles de ser patrimonialitzats i ordenats d'una o altra manera per articular determinat discurs històric. Així, la pròpia naturalesa del patrimoni com a construcció social, a partir d'allò suposadament més representatiu d'una cultura, permet escollir uns objectes o uns comportaments i no altres per a condensar en ells una versió del passat.

Tot i això, en escollir el patrimoni cultural els objectes que va a emprar per a articular una narració del passat, observem que aquest no té un condicionament de tipus formal únicament, sinó que a més a més hi ha una clara intencionalitat en l'elecció d'uns en detriment d'altres. D'aquesta manera, el patrimoni empra només aquells elements que són vàlids per a desplegar un relat del passat determinat, descuidant altres —ja que, en ser una selecció, no es poden prendre tots— els quals poden ser tan representatius com els escollits, però no s'adeqüen a eixe relat que es vol narrar.

A més del nivell del relat, però, la institució estableix una sèrie de criteris que determinen la selecció d'aquests objectes o comportaments, sense obeir a la seua utilitat per a narrar un passat, sinó en funció dels mecanismes institucionalitzats que determinen el propi procés d'activació patrimonial. Així, dits objectes o comportaments esdevenen béns culturals i són immediatament situats per damunt de la resta i revestits d'una vertadera autenticitat, ja que "activar un repertorio patrimonial significa escoger referentes y exponerlos de algún modo, sacralizándolos" (Moncusí 2005: 100). Com que el patrimoni s'erigeix en representació simbòlica de les senyes identificadores d'una col·lectivitat, arrelada en un passat percebut com a immemorial i immutable, com més autèntics i eterns es mostren aquests referents més efectius seran.

La diferenciació, arribats a eixe punt, ja no resideix tant en la idoneïtat que tenen a priori determinats béns culturals per articular una versió del passat, sinó més aviat en unes qualitats que es poden projectar sobre aquests béns per aconseguir-ho. Dites qualitats no són inherents als objectes seleccionats ni tampoc als que no ho han sigut, per la qual cosa es podrien haver projectat tant en uns com en els altres.

Així, perquè només uns pocs comportaments o els productes resultants dels mateixos siguen escollits per a simbolitzar determinada versió del passat, algun o alguns dels agents activadors del patrimoni han d'iniciar un seguit d'accions, més o menys planejades, de selecció, tractament i combinació dels béns culturals per elaborar un discurs coherent. En aquest apartat ens

disposem a explicar quins criteris guien el procés de selecció i, per poder entendre com actuen dits criteris de selecció i diferenciació dels béns culturals respecte a la resta de béns, hem de recórrer —successivament— a les dues lògiques, la del relat i la de la institució, a les quals ens venim referint al llarg del treball:

1- Quant al relat, els béns culturals són seleccionats en funció de la seua idoneïtat per a vehicular un relat del passat vàlid per a legitimar un discurs històric/ideològic que es vol imposar en l'actualitat.

2- Pel que fa a la institució, els criteris d'elecció poden ser de tipus qualitatiu o quantitatiu. Els primers venen determinats per l'existència d'una autoritat socialment reconeguda que és conferida a l'objecte o manifestació cultural, legitimant així la seua elecció com a bé cultural. Els segons evidencien la pròpia lògica de la institució d'augmentar constantment, per raons diverses, la quantitat de patrimoni cultural.

### **5.1 El relat com a criteri per a la selecció de béns patrimonials: el discurs històric**

El primer condicionant per escollir un objecte o comportament d'entre la resta i convertir-lo en un bé cultural és bàsicament narratiu. La versió del passat que es proposa ha de legitimar un discurs identitari que es vol imposar en el present i, per tant, és necessari establir fins a quin punt l'objecte seleccionat pot ser útil a l'hora d'explicar d'una manera i no d'altra els orígens del col·lectiu que es tracte.

Hi ha una escena a la pel·lícula alemanya *Good bye, Lenin* (2003) a la qual es veu el fragment d'una estàtua de Lenin, presumiblement acabada de retirar del seu emplaçament monumental, que sobrevola la ciutat de Berlín,

transportada per un helicòpter cap al seu desballestament. Desprèn aquesta aparició del dirigent soviètic quelcom teofànic. De fet, es tracta d'una referència intertextual a una altra escena memorable, la que obri el film de Felini *La Dolce Vita* (1960) i a la qual un altre fragment d'escultura, en aquest cas de Jesucrist, protagonitza un viatge semblant. Veiem sengles imatges d'aquestes escenes a les Figures 3 i 4 respectivament. Si bé és cert que ambdues escenes ens remeten a un canvi d'època, al desplaçament d'allò vell per allò nou, el vol de Lenin exemplifica també un canvi del relat històric pel mig del patrimoni cultural. L'obra escultòrica que ja no serveix per al nou relat de l'Alemanya unificada és retirada. Ja no és un bé cultural o, com a mínim, el seu paper és secundari en eixe nou relat d'Alemanya que el patrimoni cultural deu transmetre.

La selecció del bé cultural és el punt de partida per a dissenyar un passat des del present, el qual no és fals ni inventat, però podria haver sigut completament distint, sense ser tampoc ni fals ni inventat. Ja hem esmentat abans com es tracta aquesta d'una operació pareguda a la que fan els mitjans de comunicació, referint-se en eixe cas a realitats viscudes més recentment. Segons l'informatiu, el documental o la ficció de què es tracte, podem entendre un esdeveniment d'una manera o d'una altra completament diferent, sense que en cap cas es deixi de dir *una* veritat.

Els equivalents a les paraules o les imatges del discurs periodístic són en el cas del patrimoni els béns culturals. Aquests béns culturals, pel que fa a la seua capacitat per a esdevindre les "paraules" amb les quals es construeix la narració del passat, poden ser de dos tipus: aquells als quals es troba implícit el discurs ideològic que es vol transmetre i uns altres que no en tenen una relació directa amb aquest. Potser posant uns exemples podrem entendre com uns objectes, fets amb una finalitat distinta a establir una narració històrica, poden tindre o no una relació directa amb aquesta.

Com ja hem esmentat a la introducció, uns poemes d'Ausiàs March o, fins i tot, la làpida commemorativa del seu sepulcre a la Catedral de València, són béns culturals clarament identificables amb discursos

legitimadors al voltant de la llengua. No vol dir açò que aquesta siga l'única identificació possible, però està clar que el fet de tractar-se d'una de les principals figures literàries valencianes permet vehicular més fàcilment aquests discursos legitimadors que altres. Igualment pot passar amb els llocs relacionats amb Sant Vicent Màrtir a la mateixa ciutat, els *Itineraris vicentins*, ja que la relació amb discursos històrics lligats als fonaments cristians de la València actual és més evident que la que puga existir amb altres.

Hi ha objectes, però, que no tenen una relació tan directa amb els discursos legitimadors que vehiculen. Posem per exemple la utilització del Guerrer de Moixent<sup>25</sup> com a símbol identitari valencià. A aquesta peça de la cultura ibèrica del segle IV a.C., probablement una figura ornamental d'un bàcul que fa poc més de set centímetres, li ha sigut conferida la condició de ser un dels símbols de l'origen del poble valencià, tot i que l'única connexió que podem trobar entre els ibers i els actuals valencians és merament geogràfica. Veiem com s'ha establert en aquest cas una relació entre el bé cultural i un discurs històric que és inexistent, més enllà del fet que la figura del genet fora trobada a una localitat valenciana. Amb tota seguretat, d'haver tingut lloc la troballa a uns quants kilòmetres de distància podríem estar parlant perfectament d'un símbol murcià inqüestionable.

La diferència entre tots dos tipus de "paraules" es troba en el grau d'adaptació —deformació— que s'ha d'operar en els béns culturals per emprar-los en l'escriptura del relat. I diem grau perquè eixa "relació de deformació" (Barthes 2012: 214)<sup>26</sup> del sentit original dels béns culturals, recontextualitzats en el discurs patrimonial, sempre hi és. En els primers dos exemples que acabem de proposar eixa deformació és menor que en el tercer, però igualment hi existeix. Al següent apartat, el qual, recordem, dediquem a la fase de recontextualització, analitzarem com opera aquesta relació de deformació dels

---

<sup>25</sup> El Guerrer de Moixent es conserva al Museu de Prehistòria de València.

<sup>26</sup> Ens volem valdre d'aquesta expressió que Barthes empra en referir-se a la forma en què opera el mite, convertint elements amb un significat propi en significants dins d'un sistema semiològic diferent. Apliquem aquesta lògica discursiva en referir-nos al canvi de sentit que qualsevol objecte experimenta en esdevindre bé cultural.

béns culturals a què ens referim. Per fer-ho ens valdrem de l'anàlisi del discurs mític realitzada per Barthes en *Mitologies* (2012). Per ara, només ens volem detindre en dues peculiaritats d'aquesta relació al patrimoni cultural.

D'una banda, observem com allò que Barthes anomena concepte —en el cas proposat, una forma d'entendre la identitat valenciana— pot tindre un nombre il·limitat de formes (significants) a través de les quals vehicular el mite, com per exemple l'obra de March, els llocs vicentins o el guerrer de Moixent. Aquesta, la presència del concepte en les diferents formes, la podem trobar en molts altres referents culturals valencians d'una manera més o menys explícita, ja es tracte d'una escultura del palleteer<sup>27</sup> o d'un utensili d'ús quotidià de qualsevol època que es puga trobar als jaciments arqueològics de l'actual territori valencià.

D'altra banda, a més del fet que el concepte puga tindre un nombre il·limitat de formes a través de les quals mostrar-se en el mite, és especialment interessant com al patrimoni cultural una forma pot vehicular igualment una gran quantitat de conceptes. De fet, la major part dels objectes o tradicions que són sotmesos a un procés de patrimonialització, poden vehicular qualsevol discurs ideològic, fins i tot discursos oposats, segons els tractem d'una o altra manera. Tal és el cas, com hem comentat, del guerrer de Moixent, el qual adquireix un simbolisme i no altre en funció només dels límits administratius establerts per l'organització territorial actual.

És cert que hi ha moltes ocasions en què, com ja hem dit, el sentit que tenien els béns culturals, abans de ser seleccionats com a part del patrimoni cultural d'una col·lectivitat, està tan estretament relacionat amb un discurs ideològic que difícilment els imaginem utilitzats per a legitimar el discurs oposat. Però, com diu Barthes "nada puede ponerse a cubierto del mito" (2012:

---

<sup>27</sup> Vicent Domènech, *El palleteer*, és un personatge popular que, seguint la tradició, seria el primer a haver alçat la veu contra l'ocupació francesa a València, iniciant així la revolta popular que donaria inici a la Guerra de la Independència en aquest territori. Per aquesta raó, El palleteer es va convertir en un símbol del valencianisme i temàtica central en nombroses obres artístiques valencianes.

225) i eixos béns no només poden ser útils per a desplegar altres discursos que aquell que en un principi seria el més lògic, sinó que, fins i tot, poden deformar-se de tal manera que permeten el discurs contrari.

Si recuperem l'exemple d'Ausiàs March que hem esmentat abans, podrem entendre millor el que acabem d'explicar. La làpida que commemora el sepulcre de l'autor valencià ha anat quedant-se en els darrers anys arraconada i oblidada en la penombra d'un dels braços del transsepte de la catedral de València<sup>28</sup>. Aquest "oblit" d'un lloc que, tot siga dit, seria impensable en el cas de Cervantes o Shakespeare, obeeix a l'habitual projecció sobre la figura d'Ausiàs March d'un discurs identitari nacional valencià o català, tradicionalment oposat al dels responsables de l'espai on es troba a efectes simbòlics la tomba del poeta valencià. Però, el destí d'aquesta hauria sigut completament distint si sobre la figura d'Ausiàs March s'haguera obviat eixe discurs identitari nacional, anteposant un altre, de religiositat, perfectament sostenible en l'autor del *Cant Espiritual*. Fins i tot es podria haver convertit allò nacional en regional, com s'ha fet en altres ocasions, pegant-li així la volta al suposat discurs ideològic inherent a aquest bé cultural.

És per això que, pel que fa al relat, si res no pot posar-se a cobert del mite, qualsevol objecte pot esdevindre doncs patrimoni cultural, siga quina siga la seua naturalesa. Igualment, qualsevol bé, en patrimonialitzar-se, pot vehicular gran varietat de discursos. Pel que fa a la institució, però, veurem com, de la mateixa manera, qualsevol objecte o comportament pot patrimonialitzar-se però, a diferència de com ocorre al relat, no podem afirmar que qualsevol discurs pugua ser vehiculat pel patrimoni cultural. Aquest últim és el principal condicionant o límit que estableix la institució a la possible patrimonialització d'una manifestació cultural determinada.

---

<sup>28</sup> L'any 2011, el bisbat de València va rebre queixes per part de diverses formacions polítiques locals per haver deixat apilats uns bancs sobre la llosa commemorativa de la mort del poeta, ocultant-la totalment.

## 5.2. La institució com a condicionant en la selecció dels béns culturals; l'aura (insuflada) del bé cultural

La institució condiona la selecció de determinats objectes, llocs o comportaments com a béns culturals en funció de l'adequació d'aquests a les seues formes de producció, classificació, difusió i consum. Aquesta operació es realitza seguint dues lògiques; segons si s'obeeix a criteris qualitius o quantitius. No es tracta, però, de lògiques que actuen per separat, sinó més aviat de manera correlativa, ja que totes dues estan determinades per la forma d'actuar dels mateixos agents activadors de patrimoni.

En funció de la primera lògica, la que es refereix als criteris qualitius, s'elegeixen uns o altres béns culturals tenint en compte l'autoritat que se'ls pot conferir com a vehiculadors dels diferents discursos històrics, independentment de quins siguin aquests. L'Acadèmia actua com a institució legitimadora en aquest sentit, a través de l'obra artística o, en un sentit més ample, de l'objecte o comportament que té una antiguitat suficient per a poder esdevindre testimoni del passat. A banda de la capacitat que té per a desplegar un discurs històric, el bé cultural es diferencia de la resta de béns per la seua originalitat<sup>29</sup> i per ser únic. És en eixa unicitat i, per tant, autenticitat de l'objecte rescatat del passat on resideix el reconeixement de la seua autoritat per part de la comunitat destinatària.

Quant als criteris quantitius, resulta evident que al patrimoni cultural hi ha una tendència constant a la proliferació de béns patrimonials. A més a més del criteri d'originalitat o unicitat establert en una primera instància per l'àmbit acadèmic, hi ha també un criteri de selecció segons el qual existeix una "pressió", generada en la pròpia dinàmica del patrimoni cultural, perquè cada vegada hi haja més béns culturals únics i irrepetibles. Encara que ens sembla contradictori.

---

<sup>29</sup> Emprem el terme *originalitat* fent referència a allò original en oposició a la còpia o la reproducció, no com allò poc habitual o nou.



Si pel que fa als criteris de qualitat és únicament l'Acadèmia la que s'encarrega de sancionar quins béns són més valuosos i en quina mesura, els criteris de quantitat venen determinats per la lògica de funcionament dels distints agents activadors institucionalitzats que prenen part al procés. En una primera instància, hi ha la tendència lògica a l'àmbit acadèmic d'aprofundir cada vegada més als diferents camps de coneixement, la qual cosa determina l'augment progressiu de béns culturals. D'altra banda, des de l'àmbit polític, s'introdueixen nous béns culturals per actualitzar i donar un major recolzament al relat identitari propi. Per últim, la lògica del mercat demana augmentar i renovar constantment l'oferta de productes, en aquest cas dels béns culturals i dels relats que al seu voltant s'articulen.

### **5.2.1 Els criteris qualitius: l'Acadèmia i l'aura d'allò únic**

L'àmbit acadèmic defineix quins objectes o comportaments han de convertir-se en béns culturals a partir d'una relació d'oposició entre l'objecte original i la reproducció. És a dir, d'allò singular front a allò comú. El patrimoni es compon bàsicament d'objectes únics, singulars i irrepetibles i és en eixa unitat on radica la seua autenticitat i, per extensió, l'autoritat que els béns culturals tenen com a testimonis del passat.

Benjamin apunta a *L'obra d'art en l'època de la seua reproductibilitat tècnica* l'ací i ara de l'original com a elements definitoris de la seua autenticitat, la qual "és la quinta essència de tot allò que, d'ençà del seu origen, pot pervenir-nos-en, des de la seua durada material fins a la seua virtut de testimoniatge històric" (1983: 36). El patrimoni cultural es val d'eixa autenticitat reconeguda de l'original per apropiari-se de la testificació històrica que li és inherent. En funció del relat que es vulga construir, la porció de testificació històrica que es mostrarà o ocultarà serà una o altra. Però, independentment de quina siga aquesta i de com d'acord es puga estar amb el

relat que vehicula —o que se'l fa vehicular— la seua autoritat com a testimoni, en tant que únic i consegüentment autèntic, no es posa en dubte i el situa a ulls de l'espectador per damunt de la resta d'objectes.

Benjamin introdueix en relació amb l'autenticitat de l'original el concepte *d'aura*, entesa aquesta com a "aparició única d'una llunyania per molt propera que pugui estar" (1983: 40), característica de l'obra d'art i que permet diferenciar-la de la reproducció tècnica. Es tracta de la llunyania que experimenta qui es submergeix plenament en l'obra d'art, però no es pot apropiat materialment d'ella, com sí que ho pot fer amb la reproducció.

Per tal de familiaritzar-nos més amb aquesta idea de l'aura, anem a prendre un exemple qualsevol del patrimoni cultural valencià. Al Museu de Belles Arts de València es troba, entre altres obres representatives de la pintura gòtica valenciana el *Retaule de Fra Bonifaci Ferrer*, atribuït a Gherardo Starnina (Fig.5). En posar-nos davant d'aquesta obra observem la textura dels pigments, l'empremta de la pinzellada, la grisalla, els *repentiments* i tota una sèrie d'elements que actuen com a connexió, en un espai compartit, entre nosaltres observadors i la ma de l'autor que realitzà l'obra. Aquesta proximitat no la proporciona el producte reproduït en sèrie, tot i que podem tocar-ho i utilitzar-lo al nostre parer. És tracta d'una proximitat no física, espiritual podríem dir, a la pròpia realització d'una obra única i irrepètible, a través d'ella, tot i que, com diu l'autor, en la llunyania.

Eixa llunyania magnífica en certa mesura l'admiració que experimenta l'espectador de l'obra d'art, en potenciar allò irrepètible i excepcional de la mateixa. El patrimoni cultural es val d'eixa llunyania i accentua el seu protagonisme, deixant en un segon terme l'experiència estètica a la qual va lligada. D'alguna manera tendeix a promoure una admiració de la pròpia llunyania.

En tant que objecte, el retaule és un exemple de mobiliari litúrgic, encarregat pel germà de Sant Vicent Ferrer<sup>30</sup>, al qual, entre els diferents temes que il·lustra, destaca una representació dels set Sagraments. Però, la raó de que estiga ubicat en una sala del museu no obeeix al seu ús com a recolzament icònic de la litúrgia, sinó que ve determinada per eixa admiració de la llunyania a què ens referim. De l'admiració lligada al gaudiment estètic i del reconeixement de la seua singularitat prové la seua autoritat com a testimoni. Així el patrimoni cultural es nodreix de l'autoritat de l'aura com a element diferenciador. Al patrimoni li interessa molt la llunyania de l'objecte digne de ser admirat, no tant per l'experiència estètica que aquest proporciona sinó per la capacitat que té per diferenciar entre objectes que es troben més propers al nostre abast dels que semblen trobar-se en un nivell superior a la nostra quotidianitat. És a dir, hi ha una jerarquització, en aquest sentit acadèmic, d'uns objectes sobre altres.

Benjamin adverteix de la desaparició de l'aura de l'obra d'art, d'una aura que s'atrofia, segons ell desplaçada per la difusió massiva de l'art a través de la reproducció mecànica. Arrepleguem les seues paraules per entendre-ho millor:

Hom pot englobar tot el que així es perd dins el concepte d'aura i dir que, allò que en l'època de la reproductibilitat tècnica, va a mal borràs, és l'aura de l'obra d'art. El procés és simptomàtic; el seu significat va més enllà de l'àmbit artístic. La tècnica de la reproducció, així es podria formular la cosa, sostreu allò reproduït a l'àmbit de la tradició. Multiplicant la reproducció, posa en el lloc d'un esdeveniment únic una sèrie quantitativa d'esdeveniments (Benjamin 1983: 37).

Benjamin oposa una presència irrepètible de l'obra d'art a una altra massiva i avisa a més a més del desplaçament que els diversos mètodes de reproducció tècnica permeten des d'un predomini del valor cultural en l'obra d'art cap a l'augment del seu valor exhibitori, al qual s'imposa una *recepció en*

---

<sup>30</sup> Veugeu Pazos-López (2017).

*la dispersió.* La relació que s'estableix entre racionalitat tècnica i homogeneïtzació no amaga altra cosa que una falsa democratització pròpia de la societat de masses i del feixisme que s'estén per Europa en el moment en què l'autor escriu aquestes línies. Així,

és fàcil de comprendre el condicionament social de l'actual decadència de l'aura, que es fonamenta en dues circumstàncies, ambdues relacionades amb la importància creixent de les masses en la vida del nostre temps. És a dir, fer les coses espacial i humanament més properes és per a les masses actuals una exigència molt viva, igual que la tendència a la superació de l'autenticitat de qualsevol dada mitjançant l'acceptació de la seva reproducció (Benjamin 1983: 39).

La capacitat que té Benjamin per a fer un diagnòstic tan acurat sobre eixe desplaçament que implica la irrupció de la reproducció tècnica en l'art és admirable. Tot i això, el fet que l'aura no hi siga en la reproducció tècnica no vol dir que haja desaparegut en l'art. En aquest sentit, és interessant recuperar allò que planteja Brea en *Las auras frías* com un refredament de l'aura, més aviat que la seua desaparició. Segons Brea el "proceso de desintensificación/extensión del espacio de la experiencia del arte" (1991: 4) fa que l'aura se subordine a i vinga determinada per la nova forma de difusió. Així, amb la reproducció tècnica l'aura no es perd, es refreda en tant que el seu lloc no es troba ja a l'espai d'allò cultural, sinó al del recorregut que hi ha de l'obra d'art a la seua reproducció mediàtica. Recuperem les paraules de l'autor a propòsit d'aquest refredament.

Desde que ese halo imaginario, fundado en la credibilidad de un mito moderno por excelencia, el de la unicidad como dominio del origen, ha cedido su lugar a otro más liviano y efímero a un aura fría que se apega a su mera superficie sólo en tanto se verifica un rito colectivo, público: el de su multiplicación sistemática. Sólo en tanto se cumple la ceremonia de la comunicación de su valencia, de su potencial valor, a través del rito de la reproducción al infinito (Brea 1991: 5).

Brea situa justament aquest nou tipus d'aura allà on Benjamin establí el motiu de la seua desaparició, en la reproducció mecànica, sent

l'augment del valor exhibitori de l'aura en detriment del seu valor cultural un símptoma de la reversió del programa revolucionari de les avantguardes. Això representa al seu parer l'efecte final de la raó instrumental, de tal manera que aconseguix "estetitzar-lo todo, reducirlo a la vaciedad, a la pura redundancia telemática (...) Astucia mayor del capitalismo, que reduce a puro espectáculo cualquier expresión de conflicto" (1991: 122). L'aura així és concebuda com "eco de un territorio sobreiluminado, como impresión reverberante en la retina cegada" (1991: 120).

Quan repassem aquestes dues postures davant l'aura des de l'estudi discursiu del patrimoni cultural, trobem que hi ha una manca de pluridireccionalitat a l'hora d'analitzar l'efecte de la reproducció tècnica en l'obra d'art. Benjamin en un sentit de liquidació, Brea de refredament. Entenem que, en centrar-se massa en la reproducció i en la capacitat de la raó instrumental per a construir realitats, més aviat que manipular-les, tots dos autors perden de vista l'original, el qual continua existint. Independentment de la seua evolució final, l'aura no es percep d'igual manera a l'original que a la reproducció.

Si parlàrem simplement d'una desaparició de l'aura, no podríem referir-nos a una sèrie d'objectes seleccionats sobre la resta, entesos com únics. Tampoc podríem parlar d'una autoritat conferida a eixos objectes si l'aura estiguera senzillament refredada. No serien efectius com a suports de discursos històrics. L'aura està però, pervertida en el seu sentit original. Juga a la proximitat i a la llunyania. Està sempre freda, però el seu efecte en nosaltres és de calor, d'una calor insuflada. Calor aparent.

El patrimoni s'aprofita d'eixa atròfia de l'aura a què ens referim i que té lloc en la reproducció per a realçar així l'aura de l'original. En certa mesura l'explotació econòmica de la reproducció necessita de la percepció generalitzada d'autenticitat en l'original i, a l'inrevés, aquest últim necessita de la còpia en sèrie per a consolidar eixa percepció. Dit d'altra manera, allò reproduït massivament augmenta en la presència de l'original la percepció d'aquest com quelcom especial i irrepètible.

L'aura, refredada en la reproducció, es fa perviure en l'exhibició de l'original. Cada reproducció de l'original "insufla aura" a aquest. No és ja una aura que emana de la pròpia obra sinó que és conferida per una instància exterior. L'aura no es defineix en l'experiència d'una presència irrepetible, sinó en la constant oposició de l'original i la reproducció. L'aura ja no emana, s'assigna.

Eixa llunyania que Benjamin entén implícita en l'obra d'art queda en un segon terme, deixant lloc a una nova aura que es crea ara en la institució i per refermar la institució. I eixa institució que confereix i sanciona l'aura dels objectes patrimonialitzats és l'Acadèmia. Com hem vist, ella cataloga, classifica i jerarquitzava els objectes i ho fa a partir d'un discurs institucionalitzat: la Història de l'art. Aquesta disciplina es constitueix com un discurs prou lineal d'evolució de l'estètica, al qual s'estableixen una sèrie de relacions de continuïtat, basades en la influència o en la reacció entre obres de períodes o moviments distints. En aquest discurs s'hi instaura una jerarquia entre les obres que el componen, en funció de criteris tècnics o de transcendència històrica. És a dir, es desplega una història teleològica de les manifestacions artístiques de la humanitat, la qual no només serveix per a vehicular relats de passats identitaris singulars, sinó que a més a més és en si el relat institucional de la pròpia institució. Relat també teleològic, però en aquest cas amagat.

Així la relació unicitat-autenticitat-autoritat es pot mantindre en qualsevol objecte patrimonialitzat i això permet al patrimoni cultural fonamentar en la llunyania pròpia de l'obra artística la seua efectivitat a l'hora de recolzar determinat relat històric. De fet no només es pot mantindre sinó que es regula en funció dels principis d'eixa jerarquització. Així és més fàcil d'entendre doncs,

per què *El Colós* d'Asensi Julià sembla no estar tan llunyà com ho estava el de Goya.<sup>31</sup>

Hem oblidat ja l'aura que emanava de les pròpies obres per insuflar-les una nova. L'aura que amuntona les masses davant de la *Gioconda* no és ja la de la llunyania de Benjamin sinó la de la jerarquització. I ara per ara no només l'obra artística, única i irrepètible, participa d'aquesta situació, sinó que l'aura es veu conferida també a objectes que en un principi no participaven de la unicitat a la qual ens referim. Així, hem assistit a la proliferació de museus etnogràfics dedicats a objectes d'ús quotidià, com ara cotxes o qualsevol producte realitzat en sèrie i en un període no molt llunyà. En ells, observem una operació d'auratització de la reproducció tècnica establint amb ella una relació ritual i de devoció. Es tracta d'una auratització que es fonamenta en el fet que queden pocs exemplars d'aquests objectes, la qual cosa els fa singulars i, en funció de la més elemental llei de l'oferta i la demanda, molt valuosos.

Aquests museus cosifiquen una *nostàlgia de passat* (Lowenthal 1998) que va més enllà d'allò etnogràfic o dels béns produïts a l'era industrial i acaba incorporant al patrimoni fins i tot productes fabricats en sèrie (Fig. 6). Aquests béns són cada vegada més recents i amb menys capacitat per a testimoniar, però vehiculen, una menor preocupació "por encontrar un pasado que por anhelarlo" (Lowenthal 1998: 32). Anhelar una cosa implica en certa mesura idealitzar-la, és a dir, revestir-la d'un aura. Per això acostumem a revestir d'un aura a tots aquells béns que ens permeten canalitzar aquest anhel, mitificant-los, diferenciant-los de la resta d'objectes com a part del patrimoni cultural, ja es tracte d'un Ford T o d'un retaule del segle XIV. En ampliar-se cada vegada més els tipus d'objectes, llocs o tradicions que poden

---

<sup>31</sup> El gener de 2009, una anàlisi realitzat per Manuela Mena, cap de conservació del segle XVIII i Goya del Museu del Prado, afirmava que el *Colós* era "casi con toda seguridad" obra del pintor Asensi Julià, un dels pocs deixebles i col·laboradors que es coneixen del pintor de Fuendetodos. Tot i que el debat al voltant de l'autoria del quadre continua sense resoldre's d'una manera definitiva (vegeu Vega 2015 i Glendinning 2014) la pintura continua reubicada juntament amb la *Lletera de Bordeus* en una sala diferenciada de la resta d'obres de Goya i sense una autoria concreta a l'etiqueta de l'obra.

canalitzar l'anhel de passat, l'aura, però, acaba per proliferar i cada vegada es menys singular.

La nostàlgia del passat, tot i això, explica només en part l'augment constant de béns culturals. Per a poder entendre l'origen d'aquesta proliferació d'aures a la qual ens referim, hem de parar atenció als criteris quantitius que condicionen la selecció dels béns culturals per part dels diferents agents activadors de patrimoni.

### **5.2.2. Els criteris quantitius: la proliferació d'aures**

Una vegada establerts a l'àmbit d'allò acadèmic els criteris qualitius per a la selecció i jerarquitxació dels béns culturals, hem de parar atenció a com la institució —en totes les seues formes— participa i es referma en aquest procés de selecció, amb una tendència constant a augmentar la quantitat de béns patrimonials. Aquesta tendència pot semblar quelcom contradictori, tenint en compte que hem estat al·ludint a la unicitat com a condició de partida en la definició del bé cultural. Tot i això, la multiplicació d'allò que és únic resulta imprescindible per al procés d'actualització constant del discurs patrimonial i, per tant, per a la seua vigència.

Al procés d'actualització del patrimoni hi ha la necessitat de renovació —en un nivell aparent— com a garantia de continuïtat pròpia de la institució. Aquesta renovació l'observem en les principals institucions que determinen, pel seu paper d'agents activadors i des del punt de vista quantitiu, la selecció de béns culturals. Aquestes són l'Acadèmia novament, el poder polític i el mercat i en cadascuna d'elles les raons d'actualització obeeixen a circumstàncies ben diferenciades.



a) L'Acadèmia. La pròpia naturalesa del món acadèmic determina ja des del començament del procés de selecció l'augment constant de béns culturals. L'àmbit acadèmic s'adreça necessàriament a l'aprofundiment i a una especialització cada vegada major en els diferents camps d'estudi; en aquest cas els béns patrimonials. Aquesta lògica inherent a l'àmbit acadèmic el converteix en una font constant de generació de recursos per al discurs patrimonial. Les noves troballes no només suposen l'aparició de nous béns originals i posseïdors d'aura, sinó que poden donar una nova visió més ampla i enriquida dels béns culturals ja existents i dels diferents discursos que al seu voltant s'articulen.

Posem un exemple hipotètic per entendre millor açò últim. Imaginem que els investigadors descobreixen l'autoria de Starnina en una sèrie de retaules descoberts recentment o que ja es coneixien, però es pensaven obra d'un autor "menor". Aquesta troballa repercutiria positivament en la valoració d'aquests retaules però també en la presència i transcendència de l'obra de l'italià en el context artístic valencià de finals del segle XIV. Podria succeir també que es trobaren documents que referiren a l'obra de l'autor, els quals no només tindrien valor en tant que béns culturals, sinó que podrien influir en la valoració del pintor italià segons quina informació revelaren.

D'altra banda la pròpia evolució de les disciplines al llarg del temps fa que nous elements, que en un primer moment no es contemplaven com dignes de valoració, passen a ser-ho en funció de raons molt diverses. La més immediata ve determinada bàsicament pel pas del temps, ja que molts dels béns necessiten que passen els anys per a ser concebuts com artístics o testimonis del temps en què van ser creats. Un clar exemple d'açò són les obres pertanyents a l'anomenada arquitectura industrial, la qual ha experimentat una gran revalorització a les darreres dècades. A la ciutat de València trobem, entre altres tipologies, moltes xemeneies de fàbriques dels segles XIX i XX que s'han mantingut en peu després que aquestes fàbriques desaparegueren (Fig. 7).

Si observem la primera de les imatges, fa la sensació que la xemeneia que veiem està a punt de ser literalment engolida pel creixement urbanístic. Sembla com si haguera obtingut *in extremis* el seu reconeixement com a objecte digne de ser conservat. Aquesta situació posa de manifest com moltes vegades ha de transcórrer un temps perquè determinades manifestacions culturals siguin susceptibles de convertir-se en béns culturals. D'altra banda, la imatge evidencia també, com abordarem més endavant en tractar els límits del patrimoni cultural, que hi ha una constant negociació dins de la viabilitat econòmica d'allò que pot ser patrimoni cultural.

La segona imatge mostra una xemeneia industrial assimilada pel creixement urbanístic però de diferent manera. En aquest cas, la xemeneia actua com agent articulador de l'espai, dins d'un disseny que clarament comptà amb ella com un element que li anava a proporcionar més valor al barri. La primera de les intervencions se situa en el pla de soterrament de les vies del ferrocarril a l'actual carrer de Serreria de València i la segona a l'ampliació del Passeig de l'Albereda, també a València. La segona de les intervencions és suficientment posterior a la primera com per a comprovar l'augment del protagonisme de l'arqueologia industrial al patrimoni cultural.

En altres ocasions, l'augment de béns culturals pot vindre determinat per la irrupció de nous paradigmes, els quals permeten entendre com a béns culturals objectes o comportaments que abans no rebien eixa consideració. En aquest sentit, l'ampliació del concepte de patrimoni cultural des del monument o l'obra d'art fins a allò intangible o inclús quotidià ho és no només en un sentit qualitatiu, sinó també quantitatiu. És a dir, una major varietat en el tipus de béns culturals implica necessàriament l'augment del nombre total de béns. Però, a més a més, la catalogació d'una festivitat o qualsevol altra manifestació cultural com a patrimoni intangible pot provocar, també, l'augment de béns culturals associats a aquest. Per exemple, si ens fixem en tres mostres del patrimoni intangible propis de la ciutat de València, en aquest cas religiosos, com ara la celebració del Corpus Christi, el trasllat de la

Marededeu o la Setmana Santa Marinera<sup>32</sup>, el patrimoni que es genera al voltant de tres béns culturals d'aquest tipus va més enllà de les imatges devocionals/obres d'art que en elles s'empren o dels espais monumentals als quals hi tenen lloc. Hi ha tot un repertori de llegendes, tipus d'indumentària i ritus que no formen part de la litúrgia, sinó del fervor popular, els quals acaben delimitant un producte cultural que actua com a senya d'identitat, però que es converteix també en un reclam turístic de la ciutat.

També podem observar com la incorporació d'allò quotidià al patrimoni, en tractar-se d'un testimoni de les formes de vida de les societats en el passat, suposa un augment en la quantitat d'objectes que poden ser béns culturals. Aquest principi, que ja hem comentat adés i que és condició bàsica de l'arqueologia, acaba per estendre's a un passat cada vegada més recent. En un primer moment ho va fer amb l'aparició dels museus etnogràfics, amb objectes com hem dit cada vegada més recents. Però des d'un temps prou recent hem assistit a un procés de museïtzació de la quotidianitat que està afectant especialment als centres històrics de les ciutats més visitades, els quals acaben per convertir-se ells mateixos, en la seua totalitat, en producte cultural. Visitable i consumible. En el següent capítol ens detindrem a analitzar de quina manera el consum d'aquests espais els converteix en quelcom allunyat del que entenem per quotidianitat.

És per tot això que, tenint en compte que l'àmbit acadèmic té una tendència immanent a ampliar el coneixement sobre qualsevol matèria d'estudi, necessàriament hi haurà cada vegada més béns culturals que hagen d'adquirir rellevància al discurs patrimonial. Això sí, sempre hauran d'ubicar-se dins d'una jerarquia de les aures, la qual permetrà mantindre el principi d'autoritat

---

<sup>32</sup> El Corpus Christi és una festivitat religiosa que se celebra el primer diumenge després de l'octava de Pentecosta, a la qual les anomenades Roques (conjunts escultòrics devocionals) desfilen pels carrers de la ciutat. El trasllat de la imatge de la Marededeu dels Desemparats de la Basílica a la Catedral de València té lloc el segon diumenge de maig. La Setmana Santa Marinera, per la seua part, és el principal esdeveniment de la Pasqua a València i se celebra als Poblats Marítims.

epistemològica sobre el que descansa el funcionament de l'Acadèmia com a institució.

Si a l'àmbit acadèmic la renovació i actualització dels coneixements està en la pròpia lògica de la institució, determinada aquesta per l'aprofundiment en les diferents disciplines i la divulgació del coneixement, en altres àmbits institucionals observem, però, que l'actualització deixa veure d'una manera més evident la necessitat de renovar-se que té la pròpia institució, com a garantia de continuïtat. Es tracta d'una renovació que òbviament opera només al nivell de l'aparença, és a dir, en el fet de seleccionar nous béns, però no en la forma de tractar-los d'acord amb els principis que defineixen la institució.

b) El poder polític. A l'àmbit de les institucions de govern, la proliferació de nous béns culturals o l'aparició de noves dades o visions dels ja existents tenen com a finalitat l'actualització dels relats que vehiculen els discursos identitaris. Però, aquesta proliferació de béns culturals no només és necessària per a actualitzar el relat històric d'acord a una ideologia política o altra, sinó que és indispensable per a l'actualització de la pròpia institució política en la qual i per a la qual es genera. Independentment si s'ha de canviar o no el relat.

Així, l'actualització del patrimoni pot obeir bé a una modificació del relat existent, a conseqüència d'un canvi del discurs identitari que ha de transmetre, bé a la posada al dia del discurs identitari ja existent. Com a mostra del primer cas podríem atendre a la recuperació de refugis antiaeris de la Guerra Civil duta a terme a la ciutat de València des del canvi d'alcaldia l'any 2015, amb la restauració de diversos d'ells i la seua obertura al públic. El tancament i ocultació deliberats d'aquests espais de la memòria històrica de la ciutat que es va practicar fins aleshores, obeïa a la inadequació d'aquests al discurs ideològic conservador de l'anterior partit al govern. Aquesta negació de la memòria va dur els refugis al deteriorament més absolut, del qual alguns d'ells potser no puguem recuperar-se mai.

A la Figura 8, podem veure dos d'aquests refugis: un dels refugis encara no recuperats, el del carrer de l'Espasa i un altre, el refugi del carrer dels Serrans, ja recuperat i obert al públic. Comparant l'aspecte exterior dels dos refugis en l'actualitat, podem veure a simple vista la diferència entre l'estat de conservació que tenien els refugis antiaeris quan no s'adequaven al discurs identitari de les forces polítiques al govern i el que tenen ara que sí ho fan. Amb aquestes dues imatges es fa palesa la manera en què el discurs polític condiona la selecció dels béns culturals.

Tanmateix, no és necessari, com hem dit, un canvi de signe polític al govern perquè s'afegeixen nous béns al patrimoni cultural d'una col·lectivitat. També el manteniment del relat ja existent requereix nous "arguments" en forma de béns culturals, ja que aquest relat sempre és susceptible d'un major fonament acadèmic que augmente la seua aparença d'incontestabilitat i, a més a més, mantinga l'interès dels consumidors pel discurs polític que transmet.

c) El mercat. Es tracta d'un agent activador de patrimoni que no té gens d'interès en el relat. Però, és especialment al mercat on es defineix millor com la institució genera patrimoni en termes quantitius, per la seua pròpia dinàmica, basada en la creació d'una demanda constant de nous productes per tal d'augmentar i diversificar l'oferta. El mercat no determina què es va a seleccionar, però sí exigeix que es genere patrimoni —té igual quins siguen els béns seleccionats o el discurs que desplegue— per tal de renovar, diversificar i, en definitiva, augmentar l'oferta.

Amb tot, es tracta només d'una operació de renovació aparent, donat que els hàbits de consum són els mateixos, però que es fa indispensable per a captar l'interès d'un consumidor que ja s'ha acostumat al producte anterior. Per aquesta raó, el patrimoni cultural com a objecte de consum (llibres, museus, audiovisuals, turisme...) necessita eixos nous productes que permeten ampliar la seua oferta o bé visions renovades dels ja existents (restauracions, noves troballes, reinterpretacions....) per captar així més consumidors o mantindre l'interès dels que ja ho eren.

A partir d'aquest comportament, caldria analitzar fins a quin punt la multiplicació accelerada del patrimoni en els últims anys té a veure amb el consum massiu del mateix com a activitat d'oci. Aquesta pràctica s'ha generalitzat en les societats contemporànies i reflecteix, per un costat, com el capitalisme fa rendibles els moments en què els individus no estan treballant i, per altre, com s'imposa una concepció de la cultura com a agent de jerarquització social, ja que com a producte implica un pagament a canvi del seu gaudiment. Al següent capítol aprofundirem en aquesta realitat en parlar de la massificació dels museus i del turisme cultural.

La unicitat a la qual radica l'autoritat dels béns culturals es fa rendible a partir de la paradoxal multiplicació d'allò que és únic, en la proliferació d'unicitats. L'aura, en funció de la lògica del mercat, ha de proliferar tot i la seua singularitat immanent per definició, en la forma de cada vegada més béns culturals que puguen ser explotats política i econòmicament. Com veurem al següent capítol, seguint eixa lògica del mercat, l'aura ha terminat per produir-se en sèrie.



Fig. 3– *Good bye Lenin* (2003).

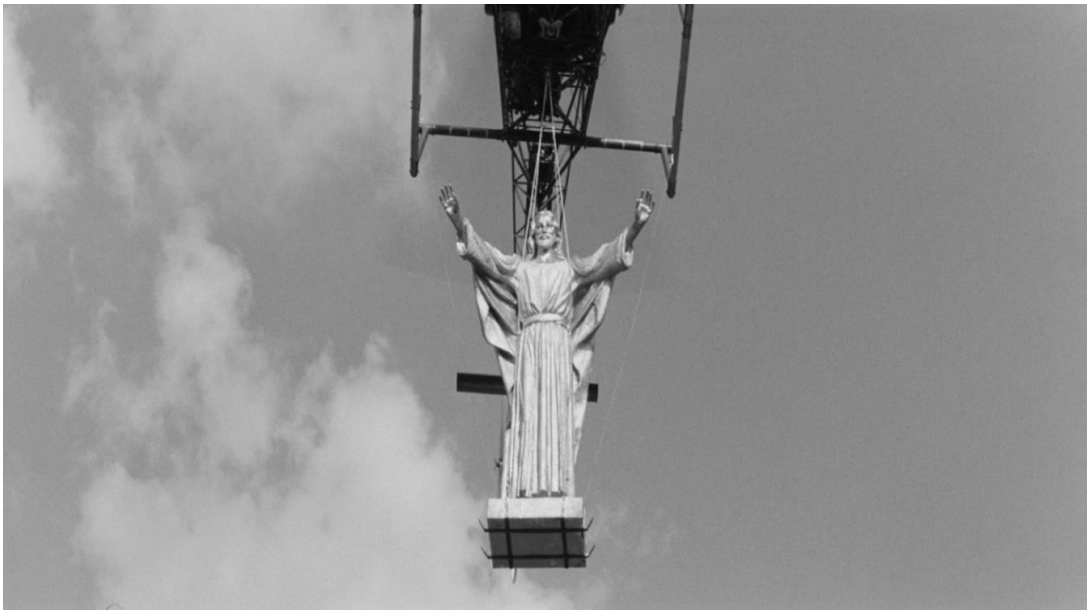


Fig. 4– *La dolce vita* (1960).



Fig. 5– *Retaula dels set Sagraments* (cap a 1396 o 1398), Museu de Belles Arts de València.



Fig. 6– Museu d'Història de Copenhaguen.





Fig. 7– Xemenies industrials situades a València.



Fig. 8– Refugis del carrer de l'Espasa i del carrer dels Serrans, València.

## 6. Recontextualització

Una vegada seleccionats els objectes, llocs, tradicions, etc. recuperats del passat i que es volen fer servir en l'actualitat per a desenvolupar un discurs històric determinat, aquests han de ser sotmesos a una sèrie de variacions del seu significat original, ja que la seua funció ara va a ser distinta que la funció per a la qual foren creats. És cert que, com apuntàvem en parlar del procés de selecció, hi ha béns culturals que cosifiquen en si mateixa part o tot el discurs ideològic del qual van a ser partícips. Altres, per la seua banda, no ofereixen una identificació tan clara amb un discurs determinat i poden fàcilment vehicular eixe discurs o un altre totalment oposat, segons el tractament que se'ls done.

Ambdós tipus, però, experimenten un procés descontextualitzador del seu medi original i una posterior recontextualització en un moment històric distint. En eixe nou context, han de complir una funció diferent a la que se'ls donà quan foren concebuts, la qual cosa implica necessàriament una modificació —quan no una tergiversació deliberada— del significat original de l'objecte patrimonialitzat. Així doncs, els objectes patrimonialitzats perden la seua vertadera essència, per a convertir-se en altra cosa, la qual té valor dins d'un context completament nou. Un context discursiu.

Tenint en compte les dues lògiques, la del relat i la institucional, aquest procés de recontextualització i de canvi de sentit actua de manera distinta segons es tracte d'una o altra:

1. En funció del relat hi ha un canvi a nivell semàntic de l'objecte. Independentment de la relació més o menys estreta que tingueren prèviament l'objecte o el comportament amb el discurs que van a vehicular, el fet de tindre com a finalitat formar part del mateix ha de variar necessàriament el seu sentit original en un nou context narratiu.
2. En funció de la dimensió institucional, el bé cultural seleccionat és reubicat en un nou context, que es concreta en dos tipus d'espai ben diferenciats:
  - El primer és aquell al qual té lloc l'exhibició de l'original. El conformen, d'un costat, el museu, a on és traslladat l'original per a la seua exposició al públic i d'altre, en el cas que aquest original no siga traslladat, l'entorn propi d'eixe original, però museïtzat. Aquest espai es veu modificat amb un propòsit exhibitori i termina per convertir-se en la majoria de les ocasions en una atracció turística.
  - El segon és l'espai de difusió del patrimoni mitjançant la reproducció de l'original, és a dir, com a producte que ha de ser consumit individualment de forma massiva.

## 6.1 La deformació del sentit original de l'objecte en el relat; La pèrdua de memòria dels béns culturals

Una vegada seleccionats com a part del patrimoni, els béns culturals passen a ser una altra cosa, ja que la seua funció original, discursiva o no, queda en un segon terme i la principal comesa que tenen ara és la configuració d'un discurs històric. Aquest, en modificar l'ús per al qual foren creats dits béns, canvia també el seu significat en funció de la narració del passat que ara vehiculen. La manera de definir els béns culturals i preparar-los per a formar part de la narració, recordem, és la pròpia d'un relat de caràcter mític el qual, al nostre parer, coincideix amb la concepció ja esmentada adés del mite en Barthes, com a "sistema semiològic segon" (2012: 205). En relació amb aquest concepte, comenta Barthes

Lo que constituye el signo (es decir, el total asociativo de un concepto y una imagen) en el primer sistema se vuelve simple significante en el segundo. Recordemos que las materias del habla mítica (...) por diferentes que sean en un principio y desde el momento en que son captadas por el mito se reducen a una pura función significante (...) el mito sólo reconoce en ellas una suma de signos, un signo global, el término final de una primera cadena semiológica. Y es precisamente este término final el que va a convertirse en primer término del sistema amplificado que edifica (Barthes 2012: 205).

Recuperem l'exemple del *Retaule dels Set Sagraments* de Starnina per tal d'entendre millor aquesta forma de parla mítica. Com ja hem dit, es tracta d'un exemplar de mobiliari litúrgic del segle XIII, però dins de la narració patrimonial el retaule perd la seua utilitat primera i, per tant, el seu sentit original —no oblidem que s'ha tret de l'església on es trobava per a situar-lo en un museu. Ara passa a formar part d'un discurs històric o artístic i és per a transmetre aquestes noves significacions que ha sigut seleccionat.

En funció del nou discurs on s'integra, el retaule admet sentits diversos, segons es realce una o altra de les seues característiques definitòries. Pot aparèixer com a objecte litúrgic, el qual remet a uns orígens cristians del poble valencià o pot ser mostrat com a exemple de l'art valencià

del segle XIII o fins i tot espanyol —encara que aquesta identitat cultural no existira al moment de la realització de l'obra.

Però, encara que aparega mostrat com a objecte litúrgic, ja hem dit que aquest retaule no s'utilitza ja per a eixa funció. En la seua nova realitat, discursiva, al retaule "se li ha llevat la memòria, no l'existència" (Barthes 2012: 215). El mite necessita que el retaule estiga, en virtut de l'autoritat que com a bé cultural se li ha conferit, la qual cosa ja hem explicat que és essencial per a l'efectivitat del discurs que vehicula. Però el retaule es troba ara en una sala del museu, la qual s'integra alhora en un relat ordenat cronològicament de la pintura valenciana i espanyola des del segle XII fins al començament del XX. És a dir, formant part d'un discurs definit des del present.

Es tracta d'un discurs teleològic que pot desplegar-se de maneres molt variades. El retaule de Starnina, com qualsevol altra obra de les que estan en les sales del museu, pot servir per a vehicular un relat diferent al del recorregut per la pintura valenciana a què ens referim. Per exemple, es podrien haver emprat aquestes mateixes obres per a definir un altre relat, centrat per exemple en la condició de la dona a la societat del segle XIV o al seu paper en la iconografia cristiana. Aquests relats actuarien igualment com a discursos teleològics, pensats des del present i per a parlar del present.

Tanmateix, siga quin siga el discurs desplegat, les obres escollides i recontextualitzades no són concebudes en última instància com obres pictòriques, ni menys encara com a peces de mobiliari litúrgic, sinó com béns culturals, que s'articulen per a escriure el discurs patrimonial. Per il·lustrar d'una manera més clara el que intentem explicar, recordem com les obres que es van extraure d'aquest mateix museu per a l'exposició de *La llum de les*

*imatges*<sup>33</sup> desplegaven, en altre context museïtzat, un relat lligat a la seua temàtica cristiana. Però no ho feien actuant com a mobiliari litúrgic, sinó com a obres d'art revestides d'una autoritat acadèmica. Els espais eren majoritàriament esglésies, les obres eren mobiliari litúrgic com hem dit, però no hi havia litúrgia, sinó discurs històric.

El procés de recontextualització narratiu del bé cultural actua en tots els casos de la mateixa manera. Això és, a partir de l'auratització del bé i el desplegament d'un discurs de caràcter mític emprat per a legitimar la visió pròpia del present. Aquesta forma d'actuar del mite "no oculta nada, su misión es la de deformar, no la de hacer desaparecer" (Barthes 2012: 213). Necessita apropiar-se de l'aura de l'objecte per tindre-la a la seua disposició. El retaule de Starnina no es converteix directament en un símbol identitari; tot al contrari, continua apareixent als nostres ulls com un exemple de mobiliari litúrgic. Però a través d'ell, de manera vetllada, es transmet eixa idea identitària. Com apunta Barthes "el mito es vivido como una palabra inocente; no porque sus intenciones sean ocultas (si fueran ocultas, no podrían ser eficaces) sino porque están naturalizadas" (2012: 224).

Des del moment en què es recontextualitza un objecte del passat en un nou context present, en certa mesura s'està recontextualitzant una part del passat. I aquesta nova contextualització és en un primer moment de tipus narratiu. En llevar-li la veu a l'objecte, aquesta és substituïda per la del recontextualitzador i la seua forma d'entendre el present. Hi ha així un jo narrador que modifica el sentit original de l'objecte per fer-lo part d'un relat identitari. I aquest relat és identitari bàsicament perquè el dissenyen aquells que es troben al front de les institucions de govern i s'encarreguen de definir les polítiques culturals.

---

<sup>33</sup> La Fundació La Llum de les Imatges va encarregar-se de la restauració d'obres del museu de BBAA de València Sant Pius V, les quals passaren a formar part de diverses exposicions celebrades entre 1999 i 2013. Per citar un exemple, La Gloria del Barroco, que tingué lloc en 2009-2010 girava al voltant de la figura de Sant Vicent Ferrer. Entre les obres d'art que componen el catàleg d'aquesta exposició es troben huit que pertanyen als fons del Museu Sant Pius V.

Podem recórrer a un exemple de fora de València per entendre d'una manera molt gràfica allò de què estem parlant. Proposem en aquest cas comparar un fullet turístic de la ciutat de Barcelona de 1984, amb un altre de l'any 1994 (Figures 9 i 10). Allò que comprovem ràpidament és com ha canviat la imatge que es vol transmetre de la ciutat cap a l'exterior. La selecció dels indrets o monuments d'interès turístic, així com la importància que se li atorga a uns i altres és radicalment distinta.

En el primer dels dos fullets, de 1984, trobem a la portada una panoràmica del port de la ciutat, on destaca l'estàtua de Cristòfor Colom situada al final de les Rambles i una rèplica d'una de les caravel·les emprades pel marí en el seu primer viatge a Amèrica. A l'interior del fullet, a banda de dues obres capitals de l'arquitecte català Antoni Gaudí, com són la Sagrada Família i el Parc Güell, es poden trobar tres atraccions turístiques que destaquen sobre la resta: les ja esmentades a la portada i el Poble Espanyol. Al fullet de 1994, aquests tres últims elements o acaparen molt poca atenció o simplement desapareixen. En canvi, l'atenció se centra principalment en els edificis gòtics i en l'arquitectura eclecticista i modernista de les darreres dècades del segle XIX i les primeres del segle XX. La portada mostra un detall del Palau de la Música de Catalunya, obra de Domènech i Montaner.

El que veiem al primer cas és una herència, que encara perdura en el moment de la realització del fullet, de la visió de la ciutat afermada per la versió unitària d'Espanya per part del règim franquista. Amb el pas del temps, però, aquesta visió es va substituir per una sèrie d'objectes artístics que, a més de donar major protagonisme a l'obra artística, realça les arrels i la peculiaritat històrica i cultural, és a dir, identitària, de Barcelona i, per extensió, de Catalunya. Tot i això, si bé és cert que la caravel·la, a més de ser una rèplica sense cap valor ni rigor històric<sup>34</sup>, era una atracció turística producte del tardofranquisme, l'estàtua de Colom per la seua banda podria permetre una varietat de relats identitàris, més enllà del nacional espanyol. De fet, veurem

---

<sup>34</sup> No era la rèplica d'una caravel·la, sinó d'una nau, realitzada per a la filmació de la pel·lícula *Alba de Amèrica* (1951).



més endavant (apartat 7.2.1) que la identificació d'aquest bé cultural amb un o altre relat identitari ha anat variant en diferents moments.

Aquesta multiplicitat de conceptes que pot vehicular una mateixa forma ja l'hem comentada a l'anterior capítol. Ara bé, en tots els casos les obres no actuen, paradoxalment, tant com a objectes artístics, atractius *per se*, sinó com a béns culturals, objectes amb un valor concret que aporten al discurs que amb ells s'ha escrit i al qual donen legitimitat. Les intencions que hi ha darrere dels relats que despleguen queden, però, difuminades, sense qüestionar, darrere l'aura d'incontestabilitat que projecta el bé cultural.

La naturalització de les intencions ocultes d'aquests discursos, tot i això, va més enllà dels diversos relats que ens transmet el patrimoni cultural. També trobem aquesta naturalització en la manera en què es defineixen les formes d'accés i consum del mateix. Al següent punt ens disposem a desenvolupar aquesta idea.

## **6.2. La institució com a espai de recontextualització: museïtzació i consum del bé cultural**

Pel que fa a la institució, l'objecte seleccionat com a bé cultural es veu modificat en ser reubicat en un nou context, creat aquest en un espai físic diferent o no a aquell per al qual fou pensat al seu ús original. Dit context nou, al qual té lloc el canvi del sentit original a què ens referim, es concreta als següents espais:

- a) Els llocs on es reubiquen físicament els béns patrimonials. En ells es du a terme el tractament de l'original per a la seua exposició, en la forma d'un discurs de museïtzació de la cultura. Aquests espais es concreten a dos dels àmbits que de manera més clara defineixen les formes institucionalitzades de difusió de la cultura: el museu i el turisme cultural.

b) Els espais per a la transmissió dels béns patrimonials com a objectes de consum. Això és, els canals i els models segons es quals es prepara la reproducció per a ser consumida individualment.

### **6.2.1 Els espais per a l'exhibició dels béns patrimonials: l'original i les formes de museïtzació de la cultura**

Hem vist a l'anterior apartat que el sentit original de l'objecte o manifestació cultural patrimonialitzats es veuen modificats des del moment en què entren a formar part del patrimoni cultural, en la mesura que el seu ús va a ser distint a la funció per a la qual foren ideats. Aquest canvi del seu sentit, però, el determinen tant el nou discurs que es va a definir a través d'ell com també l'espai al qual es va a desplegar dit discurs.

Pel que fa al nou discurs que ha de vehicular l'objecte en qüestió, en la seua nova condició de bé cultural, ja hem comentat com el relat que es transmet a aquest discurs modifica el seu sentit. El discurs, però, també altera el sentit d'aquest objecte no només amb la versió que es dona del passat, sinó també amb la forma en què es conta eixa versió, la qual ens parla de la manera en què es classifiquen i s'enuncien els coneixements en l'actualitat. És a dir, la nova realitat discursiva en què es troba l'objecte el redefineix tant per allò de nou que significa ara, com per la nova forma de significar que té.

Eixa nova forma de significar a la qual ens referim es desenvolupa en dos tipus d'espais d'exhibició. El primer, creat expressament per a aquesta finalitat és el museu i implica el trasllat físic del bé del seu emplaçament original a l'espai d'exhibició. L'altre és un de més ampli i heterogeni que desborda el museu com a edifici i s'estén per zones urbanes cada vegada majors, articulades temàticament al voltant de determinats indrets de gran valor cultural.

Amb aquest segon espai d'exhibició del bé cultural assistim a una alteració de l'emplaçament on es troba aquest, per convertir-ho en eixe espai d'exhibició a què ens referim. En aquest nou espai hi ha el propi museu, però també els monuments, edificis, carrers, jardins, manifestacions folklòriques... amb una existència prèvia o no al sorgiment del patrimoni cultural, que han sigut sotmesos a un procés de museïtzació sense desplaçar-los del lloc físic al qual es troben o es realitzen. Aquest nou espai, que va més enllà de la ubicació puntual del monument i museïtza barris sencers de la ciutat, culmina la pretensió de les administracions polítiques d'acomplir el seu compromís d'acostar la cultura a la ciutadania, tot i que acaba convertint la pròpia quotidianitat de les persones en un producte de consum a través del turisme cultural.

## **El museu**

Des dels seus orígens, el museu es va definir com un espai per a l'agrupació, conservació i exposició, a un públic més o menys nombrós, d'un conjunt d'objectes dignes de ser diferenciats sobre la resta. Com exposa Iniesta, però, "el museu és una institució històrica i dinàmica" (1994: 19) i la seua naturalesa ha evolucionat entre formes discursives molt diferenciades en funció de les societats que l'han emprada<sup>35</sup>.

Aquestes formes discursives, pel que fa al relat, són poc presents al col·leccionisme que caracteritza el museu fins a la creació de les Acadèmies al segle XVII. Serà amb les revolucions liberals i la creació dels estats nació quan el museu s'estructure en funció d'una lògica identitària, la qual, a banda de desplegar un relat sobre el passat implicarà l'extensió del museu cap al gran

---

<sup>35</sup> Per a una exposició detallada de l'evolució del museu veure Iniesta (1994), Poulot (2006) i Fischer (2007).

públic. Eixe discurs identitari adreçat a un públic massiu i que nosaltres situem al nivell del relat continua definint la lògica discursiva del museu en l'actualitat. Especialment simptomàtic de la vigència d'aquesta lògica és el predomini de museus denominats amb la fórmula "Museu Nacional de..." que hi podem trobar actualment. Als darrers anys, d'altra banda, hem assistit a la projecció dels museus cap a un públic cada vegada més nombrós i heterogeni, tant pel que fa al nombre de visites, com a la difusió a través d'Internet o l'audiovisual – *Secretos de los Museos* (2011), *La pasión del Prado* (2013), *El Reina Sofía. El arte entre latidos* (2019)–, moltes vegades com a conseqüència de la celebració de determinades efemèrides –*200, una noche en El Prado* (2019), *Pintores y reyes del Prado* (2019).

Ara bé, seguint a Iniesta, "el museu s'ha d'interpretar com un instrument de reproducció simbòlica de les societats, un generador d'imatges culturals que reflecteixen la dinàmica dialèctica de les hegemonies" (1994: 14). Aquesta dialèctica d'hegemonies l'hem d'entendre no només com un espai per a la imposició de discursos identitaris a partir de un relat o altre, sinó també en allò referent a la plasmació en l'àmbit discursiu del *capital cultural*<sup>36</sup> d'aquestes hegemonies. Resulta de fet interessant l'al·lusió a Bourdieu en aquest sentit, ja que l'eclosió dels museus nacionals al segle XIX coincideix en allò que l'autor defineix com a *subordinació estructural* (1995) dels productors culturals que te lloc al mateix segle. En funció d'aquesta nova forma de relació, els creadors abandonen una dependència respecte al comitent, per sotmetre's a dos mediadors principals: el mercat per un costat i, per altre, "los vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y de sistema de valores" (1995: 82). De la mateixa manera que feien els salons, espais que consagraven l'art majoritari, sancionat per l'Acadèmia, els museus naturalitzen no només la narració del passat de la classe burgesa, sinó la forma en que aquesta defineix les relacions econòmiques, polítiques i socials.

---

<sup>36</sup> Emprem, com també ho fa Iniesta a la seua obra, aquesta expressió encunyada per Bourdieu (1995) per referir-se al conjunt de referents culturals que acumula una classe social, els quals solen tindre un major protagonisme en la definició de les societats quan més alta siga aquesta classe social.

Tenint en compte açò, al nivell d'anàlisi del discurs des de la institució, el museu parla més aviat de les societats contemporànies que els generen i no tant de les societats pretèrites de les quals parlen explícitament, desplegant un discurs del com, més enllà del què. Així, el col·leccionisme propi dels "gabinets de curiositats" renaixentistes, com els museus nacionals nascuts amb la creació de l'estat liberal o les diferents formes de museu sorgides a partir de la societat de masses, ens permeten acostar-nos a conèixer com eren les respectives societats que els originaren; l'una condicionada per l'Humanisme, l'altra pel sorgiment dels estats nacions i la darrera per una lògica de diversificació dels mercats.

Per a entendre millor aquesta afirmació al·ludim de nou a l'exemple del *Retaule dels set Sagraments*. Ja hem explicat que a partir de la ubicació del retaule al museu es pot desplegar, entre altres, un discurs identitari relatiu a les arrels cristians del poble valencià. Però, en traure-ho de l'absis o la capella i dur-lo a un museu, un retaule passa de ser un recolzament icònic de la litúrgia a convertir-se en un objecte destinat a ser admirat per raons estètiques o testimonials. A banda d'allò que es projecta a nivell del relat sobre aquest bé cultural, el retaule original, penjat en un museu per a ser admirat, consolida també un discurs ideològic, encara que no siga identitari. Aquest discurs es fonamenta en el valor de l'art com a producte, en la jerarquitització cultural i social que aquesta situació implica i en la manera en què tot açò es naturalitza en els moments d'esbargiment i als dispositius que canalitzen l'accés a la cultura i el coneixement.

Al mateix temps que l'obra es trasllada de l'església al museu, hi ha també un desplaçament des d'allò litúrgic a allò discursiu històric —sense abandonar en aquesta operació una mena de litúrgia. Com hem vist, els béns culturals tenen la seua raó de ser en la unicitat i en allò que a partir d'ella es pot construir. En aquest cas es construeix un discurs a través de la museïtzació de l'objecte, posat en valor en funció de la seua aura. Aquesta obra d'art i la resta de béns museïtzats que conformen la col·lecció, configuren una successió de textos dins d'una narració històrica. Però, alhora, es configuren com una

acumulació d'aures, les quals se succeeixen investides, baix una llum uniforme, de l'autoritat que l'aura proporciona al discurs; tant pel que fa al relat com a la institució.

Si observem la sala del Museu Sant Pius V de València on es troba el retaule de Starnina (Fig.11) podem adonar-nos més fàcilment d'aquesta successió d'aures. Els retaules estan ubicats a les diferents parets de la sala, seguint un ordre cronològic, el qual va des dels primers exemples de l'estil gòtic a València fins a les obres manieristes de Joan de Juni. El discurs històric desplegat és realment coherent des del punt de vista acadèmic i les condicions en què s'exposen les obres, com a la resta del museu, són les més adients per a la seua observació. No volem, de fet, d'oblidar el vessant didàctic que tenen els museus i la pròpia obra d'art. Així i tot, en veure tota aquesta successió de retaules, no podem deixar de pensar que una volta foren, cada un d'ells, el centre d'atenció dins d'una escenografia dissenyada per convertir-les en focus d'un ritu i a través de les quals l'individu canalitzava la seua fe. Per això, en ocasions podem veure-les buides de la seua essència. De la seua vertadera aura.

Tot i que al Museu Sant Pius V encara es pot contemplar amb tranquil·litat i recolliment les obres exposades —es tracta d'una *rara avis* entre els museus d'art, on no ha arribat encara la massificació turística que en pateixen la majoria d'aquests— l'aura de la qual parlava Benjamin, en referir-se a les obres d'art prèvies a la reproducció tècnica, s'ha diluït en un discurs de l'acumulació d'allò valorable. Les obres no estan, al contrari d'allò que es puga pensar seguint la lògica acadèmica, en un espai adreçat a potenciar l'experiència estètica en l'espectador, la comunió entre ell i l'obra. Al contrari, l'acumulació d'aures l'ubica en l'espai del saber enciclopèdic, del mostrari d'objectes reconeguts socialment com importants, diferenciats en la seua importància i, per tant, en el seu valor, en funció del lloc que ocupen en la nova escenografia de les sales del museu o en els fullets, postals i els altres objectes de consum relacionats amb la col·lecció. Aures classificades i jerarquitzades.

Per dur a terme la museïtzació del bé cultural, però, no cal traure-ho físicament de l'espai on es troba i traslladar-lo al museu. El resultat és el mateix si el retaule roman a l'església, preparat per a ser observat per aquells que paguen l'entrada al recinte. En aquest cas, allò que es museïtza no és únicament l'obra, sinó el propi entorn on es va crear. Així, l'església actua en aquest cas com una sala de museu i, independentment de la ubicació a la qual s'exposa aquest retaule, siga o no distinta a l'original —el museu, la catedral— la seua nova realitat discursiva serà la mateixa. En eixe nou context, el retaule deixa aleshores de ser un element articulador de l'espai o, com a mínim, de focalització de l'atenció durant el ritu, per passar a formar part d'una acumulació d'aures que articulen el discurs històric.

A la catedral de València trobem una manifestació literal d'aquesta expressió: acumulació d'aures. Com passa en moltes altres catedrals, podem trobar-hi una successió d'estils artístics en la realització dels diferents elements constructius, decoratius o en mobiliari litúrgic, els quals ens parlen de com les diferents generacions de valencians han intervingut d'alguna forma en la configuració de l'aspecte actual del temple (Fig. 12). Aquests estils diferenciats han sigut mantinguts en alguns casos o recuperats en altres, ja que la superposició d'obres cronològicament posteriors els havia deixat amagats, donant com a resultat una mena d'exposició d'obres artístiques que van des del romànic tardà al neoclàssic i per accedir a la qual es paga una entrada. De fet, l'any 1972, tingué lloc la que és ara per ara l'última intervenció "arquitectònica" en la catedral i ho va fer en clau de recuperació i conservació del patrimoni. Amb aquesta intervenció es va restituir l'estructura gòtica de les naus, el transsepte, el cimbori i una capella radial, llevant part del revestiment classicista del segle XVIII que fins a eixe moment ho cobria tot. Es tracta d'una actuació molt representativa del nostre temps, ja que, en comptes de substituir allò vell per allò modern, com havia passat fins aleshores, es va optar per recuperar una part oblidada del passat. El manteniment d'ambdós estils va establir un diàleg artístic completat amb les diverses obres renaixentistes, barroques i, en menor mesura, d'èpoques recents que completen l'edifici.

És, però, a la capçalera de la Seu on trobem una acumulació més evident d'aures: la recarregada decoració barroca del presbiteri, realitzada per Pérez Castiel entre 1674 i 1682, conviu amb el Retaule de la Mare de Déu, obra dels Hernandos datada entre els anys 1506 i 1510, i les pintures murals recuperades de Paolo de San Leocadio i Francesco Pagano, de finals del segle XV. Quan es descobriren aquestes últimes i s'iniciaren els treballs de restauració<sup>37</sup> es va haver de decidir com fer-les conviure en un mateix lloc d'exposició, amb l'obra davall la qual es trobaven, de tal manera que es va decidir renunciar a una part de la decoració barroca per recuperar i exposar els frescos quattrocentistes. Quedà com a resultat una nova forma d'obra d'art, creada a partir de la unió de dues obres de períodes històrics distints i que obeïa a una voluntat conservacionista (Fig. 13). Si l'art de cada moment històric se'n deriva del tipus de societat en què té lloc, aquesta podria ser una forma d'expressió artística actual, motivada no tant per qüestions estètiques, propagandístiques o funcionals, com altres èpoques, sinó per l'exhibició de quelcom que té un valor social i econòmic determinat.

En altra part de l'edifici, a la capella homònima, hi ha exposat el Sant Calze, tradicionalment identificat amb el Sant Grial<sup>38</sup> i emprat durant la litúrgia fins a 1916. L'exposició del Sant Calze, que en un principi obeïa a la seua condició de relíquia, en l'actualitat forma part d'una visita que permet deambular pels diferents espais de l'edifici i el museu pròpiament dit de la catedral. La catedral és en la seua totalitat, a més d'un temple, un museu i la que fou aula capitular i després capella és ara una sala d'exposició més.

Aquest nou model de sala d'exposició del qual parlem forma part d'eixa mena de museu més ample en què s'han convertit les ciutats des de la perspectiva del patrimoni cultural. En aquest context de museïtzació dels espais de la quotidianitat, adquireix un protagonisme central el turisme cultural, com a principal activitat d'oci relacionada amb el patrimoni i a la qual s'explota

---

<sup>37</sup> Les pintures foren recuperades per a la seua exposició l'any 2004. L'existència dels frescos estava perfectament documentada, tot i que es dubtava del seu estat de conservació.

<sup>38</sup> Vegeu Mafé García (2018).



econòmicament, d'una manera més explícita, la devoció cap a l'original i l'auratització de la cultura.

## **El turisme cultural**

A les darreres dècades, el turisme cultural ha esdevingut un fenomen amb gran repercussió econòmica i política. Es tracta d'una activitat que es val de les formes de consum de l'obra original (edificis, exposicions, museus, folklore...) per a dur l'acostament del gran públic al patrimoni d'una manera encara més lúdica que al museu. Amb el turisme cultural es pretén una falsa democratització de la cultura, popularitzant-la en tant que accessible i gaudible per tothom, però que en realitat ve marcada per una unidireccionalitat que amaga, darrere d'una via d'accés al coneixement, allò que al cap i a la fi no és més que imposició. El turista actua com a receptor de cultura més aviat que com a actor d'eixa cultura.

El turisme cultural posa de manifest una tendència de l'individu cap a una *existència en la recepció*, la qual fa extensible a tots els àmbits en què es desenvolupa la seua vida el desplaçament ocorregut al procés de producció de béns, on la informatització i mecanització del mateix ha fet de les persones cada vegada més productives consumint que no pas a la cadena de muntatge. En el cas del turisme cultural comprovem eixa tendència a rebre quelcom definit com a cultura per a ser consumit, en la forma d'un producte preparat seguint una sèrie de pautes establertes i institucionalitzades.

Aquest increment de la condició de receptor, en detriment de la de productor, que adquireix la persona en l'àmbit de la cultura, es manifesta d'una manera més evident a l'àmbit econòmic. Les vacances pagades, de fet, més enllà de ser un merescut descans per als treballadors, possibiliten, a més a més, el desenvolupament d'un sector econòmic com el turisme, imprescindible

per a les economies de molts estats en l'actualitat. El turisme cultural té com a punt de partida i legitimació l'autoritat de l'Acadèmia, per elaborar un producte d'oci el qual es rendibilitza tant al mercat com a l'àmbit polític. En tots dos casos, el producte s'elabora i reelabora per a ser consumit segons els seus usos polítics i econòmics i amb una significació clarament definida. D'una part, segons quins edificis, llocs o tradicions són escollits per a esdevindre imatge de la ciutat, el turista rep els corresponents relats identitaris, els quals, no només aspiren a arribar a la pròpia ciutadania local, sinó també a aquells que provenen de l'exterior. D'altra part, el turisme es val de l'autoritat conferida als béns culturals per legitimar un producte que no fa sinó canalitzar la producció, difusió i accés a la cultura sota la lògica del mercat.

Al consumidor de turisme cultural se li assenyala als fullets turístics o les guies de viatge on ha d'anar i on no ha de dirigir-se per veure les coses "importants" i que el seu viatge siga complet; el d'un "bon viatger". No utilitzem el terme viatger d'una manera deliberada, ja que el perfil del turista cultural es nodreix de la figura del viatger mitificada en innumerables llegendes i novel·les, la qual està a l'origen del turisme com a fenomen social. Aquesta figura del viatger fou imitada ja per l'aristocràcia i la pujant burgesia europea i nord-americana del segle XIX. El gust per l'exotisme i l'orientalisme propi del Romanticisme d'una banda i el fenomen imperialista d'altra, van provocar entre les classes més privilegiades un desig d'imitar als grans exploradors i demostrar, alhora, un estatus no només econòmic sinó també cultural<sup>39</sup>. Amb el desenvolupament de les comunicacions i els mitjans de masses, la generalització de les vacances pagades, a més de la progressiva globalització dels mercats i la cultura, aquesta figura s'ha anat estenent fins arribar a un punt on el viatger ha sigut produït en sèrie per assolir la seua màxima rendibilitat.

Del que hem comentat als anteriors línies es desprèn una relació estreta entre allò cultural, allò massiu i allò fet en sèrie. És a dir, la simplificació

---

<sup>39</sup> En 1841 Thomas Cook va inaugurar a Anglaterra la que es considera primera agència de viatges de la història. En les dècades següents organitzà viatges a diferents destinacions europees i als Estats Units.

i homogeneïtzació de la cultura per arribar a com més gent millor. Aquesta fórmula, que és bàsica per a que un producte obtinga una major rendibilitat, redueix l'àmbit de la cultura com a espai de trobada i reflexió. En aplicar-se a la cultura, l'aspiració a arribar a un gran públic desemboca sempre en un empobriment generalitzat de la mateixa, no només per l'aspiració de deixar fora al menor nombre de gent possible, sinó perquè es posen en pràctica una sèrie de mecanismes adreçats a facilitar el funcionament i la utilització d'aquest producte al consumidor. La ciutat s'organitza així com una mena de parc temàtic, on es diferencien clarament els espais en funció del tipus de bé cultural o de la seua importància, les rutes a seguir, el preu de les atraccions i les normes d'ús.

Es tracta d'un producte lúdic que es fonamenta al reconeixement que se li ha conferit a la cultura com a element de prestigi social. Allò cultural dona valor a aquesta activitat turística, més enllà del simple esbargiment, a través d'una ampla oferta d'objectes artístics, llocs amb determinada importància històrica, però també de tradicions, folklore, etc. que configuren l'*acumulació d'unicitats* a què al·ludíem en referir-nos als museus. El patrimoni cultural, especialment l'anomenada alta cultura, esdevé així una mena d'objecte de devoció que atrau autèntiques peregrinacions de consumidors de saber enciclopèdic.

La manera que té el turista d'aproximar-se de forma lúdica a la ciutat que visita exemplifica clarament la idea de "jugar a ser viatger" que comentàvem adés. Observar el centre històric de qualsevol ciutat que tinga certa afluència turística pot semblar a vegades com assistir a una enorme gimcana, on persones de múltiples nacionalitats comparen mapes, fullets i guies amb allò que els envolta per aconseguir els diferents passos que els permetran completar amb èxit el "joc" de la visita.

La divulgació del patrimoni a través del turisme cultural, en tindre com a objectiu primer arribar al major nombre possible de consumidors del producte, ha de facilitar-los tant com puga l'accés al mateix. Per aconseguir-ho,

s'han de satisfer certes expectatives del turista, tant pel que fa al contingut com sobretot a la forma en què es presenta el patrimoni. Així, la manera en què s'organitza el discurs mitjançant els mapes, fullets, o guies ha de seguir una lògica operativa i un orde prou homogeni, de tal manera que el mateix mètode que li va servir a un turista per visitar Copenhaguen, li ha de servir també per visitar València. Amb aquesta forma de procedir, els patrimonis s'homogeneïtzen i es limita encara més la pluralitat de lectures possibles. De fet, la diversitat dels patrimonis propis de cultures distintes entre si es redueix, cada cop més, a allò anecdòtic, a una sèrie de trets singulars que els fan destacar uns dels altres.

Si observem la Figura 14, podem veure com els mapes turístics de València i Copenhaguen presenten un aspecte molt semblant. La manera en què es representen els diferents elements que defineixen el traçat urbanístic és la mateixa, com també coincideixen en la forma d'indicar amb dibuixos i numeracions els principals monuments de la ciutat. La ciutat es presenta al visitant com una atracció, amb els seus propis mecanismes de funcionament. Ja hem comentat en referir-nos al relat la importància dels fullets turístics per a l'articulació del discurs patrimonial, en eixe cas en un sentit identitari, però, a més a més de la selecció i catalogació dels principals atractius turístics de la ciutat, quan es configura el fullet, s'organitzen en ell també les rutes per visitar-los optimitzant al màxim la visita. El *flâneur* ja no deambula pels carrers, sinó que ha acabat seguint unes fletxes que el guien per les diferents etapes de la cadena de muntatge on està, ell mateix, sent produït.

Es dissenya així una ciutat diferent de la que viuen dia a dia els seus habitants, tot i que en moltes ocasions el turista pren com a part del decorat a eixos mateixos habitants. La fotografia que aquest fa del vilatà, perquè en ell troba una imatge típica del lloc, està sense voler teatralitzant allò quotidià per convertir-lo en part del seu decorat. Aquesta teatralització de la quotidianitat, provocada per la superposició d'un nou context creat sobre el propi dia a dia dels habitants i dels espais que habiten, convertits en atracció

turística, evidència en gran mesura la museïtzació de la cultura i la seua conversió en un objecte de consum.

Les darreres dècades ens hem acostumat a veure països subdesenvolupats o en vies de desenvolupament on els principals ingressos provenen pel turisme. Trobem que molts indrets a aquests països s'han convertit en els decorats on els habitants dels països rics anem a divertir-nos jugant a ser viatgers. En ells, els vaixells de pescadors tradicionals ja no pesquen, sinó que passegen turistes i els camells no són rendibles per transportar mercaderies però sí com un original mitjà de transport per a dur aquests turistes al desert, a passar la nit en una haima—habitatge al qual, tot siga dit, pocs berbers hi viuen encara. Amb aquesta situació queda palès com aquests processos d'aculturació són més evidents i difícils de resistir com més subdesenvolupats són els països.

És de justícia, però, reconèixer que com a resultat d'aquesta situació, és a dir, de la turistització dels espais de la quotidianitat, hem assistit també en les últimes dècades a un protagonisme del patrimoni cultural en gran part dels processos de reconversió industrial de les economies europees. Aquests processos han possibilitat una transformació de les economies locals mitjançant les activitats d'oci, lligades especialment al turisme. Moltes zones rurals al nostre país han pogut salvar en els darrers anys crisis econòmiques i processos de despoblació gràcies al turisme rural. I en aquests casos, a diferència del que comentàvem abans, no s'han produït processos d'aculturació tan acusats. Del Màrmol apunta com "el patrimonio supone la base ideológica para la formación de una nueva economía local" (2012: 80), i en ell els diferents discursos que s'estableixen a nivell global prenen forma en allò local, incorporant nous valors i representacions de l'espai. Si atenem a aquesta situació podem comprovar com es tracta d'una relació inherent al moment històric en què la patrimonialització té lloc en l'actualitat i que, per tant, s'ha d'analitzar com un tot:

No es cuestión de diferenciar entre fenómenos de origen local y aquellos de un ámbito global. Es necesario romper con esta visión dicotómica y

entender la estructura siempre global de la localidad. No se trata de procesos de combinación y amalgama entre dos dimensiones, más bien se refiere a un mismo fenómeno que en sí mismo incluye diversos ámbitos (...)

Los sujetos que forman parte de estos procesos, no son menos globales que aquellos discursos que adoptan, rechazan o reformulan. Lo global y lo local son dos caras de las realidades sociales contemporáneas (Del Mármol 2012: 51).

La investigació d'aquesta autora sobre els processos de patrimonialització al Pirineu Català, s'ubica, tot siga dit, en un context local amb més capacitat de resistència davant de la lògica de mercat que als països als quals ens referíem adés, convertits en autèntics parcs temàtics de la diversitat cultural. Òbviament és imprescindible tindre en compte la naturalesa del context en què es desenvolupa allò local per poder valorar en quin nivell d'asimetria tindrà lloc la seua interrelació amb les dinàmiques globals. De fet el turisme ha servit per a mantindre o recuperar tradicions o espais abandonats, museïtzats d'alguna manera però incorporats també al folklore local. Pel que fa als espais urbans, el turisme ha permès també recuperar barris i zones afectades pels processos de reconversió industrial. La recuperació del centre històric i la ria de Bilbao al voltant de la creació del Museu Guggenheim en seria un dels exemples paradigmàtics.

Moltes ciutats, com ara València, han fet del turisme l'element catalitzador de les iniciatives per recuperar els seus centres històrics degradats. En el cas del centre històric de València podem agrupar aquestes iniciatives de la següent manera:

- La restauració i conservació o recuperació de diferents monuments, adaptant-los a les visites. Entre ells podem trobar-hi els Portals de Quart i dels Serrans, els fonaments del Portal dels Jueus, restes de les dues muralles de la ciutat disseminades per diferents indrets, la Llotja de la Seda, els Banys de l'Almirall o el Palau de Cervelló.
- La creació de museus de nova construcció (MUVIM, IVAM) que actuen com a centres dinamitzadors de l'espai urbà que els envolta.

- La recuperació i habilitació com a museus d'edificis que formen part del patrimoni cultural de la ciutat (L'edifici de la Beneficència, Convent del Carme, Almudí, Sant Pius V, Palau del Marqués de Dos Aigües, Palau del Marqués de Campo). En alguns casos no es converteixen en museus, sinó en eventuals sales d'exposicions, com ara La Gallera, destinada al seu origen a les baralles de galls.
- La conversió en museus d'espais lligats a artistes o personatges il·lustres de la ciutat (Casa museu de Benlliure).

Aquestes actuacions tenen com a objectiu no només l'atracció del turisme cultural al qual ens venim referint en aquest apartat. Darrere d'ella hi ha també tota una estratègia de recuperació i revitalització d'espais degradats com el Barri del Carme o el del Pilar. Això és, l'obertura de negocis, la construcció de nous habitatges, la renovació d'un veïnat envellit o marginal... que ha vingut acompanyada d'inevitables operacions especulatives. En moltes ocasions descuidant precisament el principi de conservació del patrimoni, quan aquest topava frontalment amb els esmentats interessos purament especulatius.

Però, aquests barris del centre històric, com molts altres en la majoria de les ciutats on el turisme cultural ha adquirit un cert protagonisme, han patit alhora tota una transformació a conseqüència de l'anomenada *turistització*<sup>40</sup> que afecta les ciutats més visitades a l'actualitat. Es tracta d'un clar exemple de com la interrelació d'allò global i allò local es veu clarament condicionada per la lògica del mercat, donat que els usos turístics van, a poc a poc, substituint a les activitats que defineixen el dia a dia del veïnat.

La patrimonialització de l'espai urbà no es queda, doncs, en els elements puntuals on aquesta opera, sinó que termina per abastar les dinàmiques socials que defineixen eixe espai. Per això ens volem detindre al següent apartat a analitzar de quina manera aquesta patrimonialització, que

---

<sup>40</sup> Neologisme que designa l'impacte que el turisme de masses té en el teixit urbà d'alguns barris, especialment en allò referent a les activitats comercials, la dotació de serveis i les relacions socials.

actua com a instrument per a revitalitzar un espai urbà o rural determinat pot conduir a una mena de museïtzació de la quotidianitat.

### **La museïtzació de la quotidianitat**

El procés de museïtzació de part de la ciutat, derivat del turisme cultural, no només afecta a determinats béns culturals o a edificis convertits en espais de difusió institucionalitzada de la cultura, sinó que també s'ha produït en carrers, negocis, residències i altres espais de la quotidianitat. No ens referim al procediment de patrimonialització d'un edifici per part dels responsables de les polítiques culturals d'un territori determinat, restaurant-lo i modificant la seua funció, com ara la conversió de la casa de determinat artista en museu. Tal podria ser el cas ja comentat de la Casa museu de Benlliure, o la de Concha Piquer, ambdues a València. En tots dos casos, la seua transformació en un bé cultural no es diferencia molt de la de les xemeneies industrials, per exemple, en tant que la seua patrimonialització obeeix igualment a la pròpia lògica acadèmica de la conservació i de l'aprofundiment i ampliació de coneixements pròpies de qualsevol disciplina d'estudis. A més, òbviament, del discurs identitari que s'hi pot projectar en ells i del benefici econòmic que en poden proporcionar.

Ens referim contràriament a indrets de la quotidianitat com ara restaurants o tendes, els quals moltes vegades acaben per ser recontextualitzats com a béns culturals, mitjançant un procés de museïtzació el qual és indissoluble de la lògica de mercat en la seua revalorització com a obres originals. Aquests espais deixen de ser el lloc on "ocorre" la cultura popular, per esdevindre un objecte, susceptible de valoració en funció de la seua suposada condició de testimoni d'un passat, la qual no és més que la mitificació d'eixe temps ja perdut, que la pròpia lògica del mercat ha destruït i del qual vol continuar traient-ne profit.



Aquests espais, encara que mantenint la seua activitat original, deixen de ser únicament un negoci per inscriure's dins d'un discurs patrimonial i formar part així del parc temàtic en què es converteix la ciutat: la tenda més antiga de la ciutat o aquella que manté la decoració original d'un temps passat, el bar que freqüentava determinat personatge il·lustre o el carreró que va servir com a escenari per a una pel·lícula... Les raons són diverses, tot i que en elles trobem sempre la pàtina de la història com element definitori i la nostàlgia com a sentiment evocat i que en dona valor al bé cultural.

El manteniment d'aquests espais, però, depèn de l'adaptació que en tinguen a les noves necessitats generades per la lògica del mercat, ja que poden terminar no sent viables en una part de la ciutat altament turitzada i gentrificada. Moltes vegades, fins i tot, l'atracció de turistes provocada en un primer moment per l'originalitat dels diferents indrets que conformaven un tot (casc antic) ha terminat per aniquilar molts d'ells, substituïts per franquícies sorgides en la calor de l'activitat econòmica que en gran part aquells havien generat. Paradoxa del turisme: destruir allò que l'havia originat en un principi, per acabar explotant una sèrie de negocis que ens proporcionen la nostàlgia d'allò que ha desaparegut.

Si analitzem diversos exemples podrem comprendre millor allò a què ens estem referint. Per començar ens detindrem en les orxateries Santa Catalina i El Siglo, a la ciutat de València. Es tracta de dos establiments centenaris, ambdós decorats amb ceràmica valenciana i que formen part, en certa mesura, de la identitat i la història de la ciutat. Santa Catalina es manté ara per ara, com a Orxateria, ubicada com està en una part de la ciutat que s'ha vist especialment modificada pel turisme i l'aparició d'innombrables franquícies que han substituït majoritàriament els negocis tradicionals. El Siglo, tanmateix, no va sobreviure<sup>41</sup> a aquest procés i es produí un canvi del model de negoci,

---

<sup>41</sup> En desembre de 2014, tancava l'Orxateria el Siglo, oberta en 1836. La jubilació dels propietaris del negoci va precipitar la venda de l'immoble per part dels amos i la seua conversió en un hotel restaurant. Veure *Las Provincias* (22-12-2014). <https://www.lasprovincias.es/valencia-ciudad/201412/22/despedita-horchateria-siglo-20141222112430.html>. [consultat 10/06/2015]).

mantenint l'escenografia de l'antic establiment. Tots dos continuen explotant un atractiu que radica bàsicament en la seua antiguitat i la nostàlgia del passat que desperten. Ara bé, el mercat ha redefinit la seua funció no només tenint en compte la demanda del producte que venen, sinó també l'espai que ocupen en una altra realitat discursiva que l'existent quan es van obrir.

Un altre local a la ciutat de València que es troba en una situació pareguda és el restaurant La Pepica, situat a la platja de les Arenes. La nostàlgia del passat, la seua condició de testimoni històric, il·lustrat per nombroses fotografies d'època i de personatges il·lustres, fan d'aquest restaurant un lloc que es visita per raons que van més enllà de la degustació dels seus menjars. Aquesta peculiaritat ha esdevingut un dels motius de la seua perdurabilitat. En altres ocasions, però, aquest manteniment de l'activitat original, gràcies al reclam cultural o turístic del local en qüestió, no ha sigut tan fàcil, com ocorre per exemple amb el Café Gijón, a Madrid. Aquest històric local, lloc de celebració de les principals tertúlies literàries del país al segle XX i situat en una de les zones més cares de la ciutat, ha sigut protagonista als últims anys de successives notícies sobre el seu possible tancament. Tal és així, que la seua supervivència com a tal sembla passar més aviat per la declaració com a BIC<sup>42</sup> que no pas pel rendiment econòmic de la cafeteria o de les activitats literàries que s'hi celebren.

Aquest cas, però, no estaria tan determinat per la modificació de la quotidianitat que provoca el turisme, com sí que era el cas de l'orxateria El Siglo, sinó bàsicament pels processos d'especulació amb el preu del sòl que afecta especialment a les grans ciutats. La "sort" del Café Gijón no l'han tingut tantes i tantes botigues antigues, en certa mesura històriques, les quals han anat desapareixent del centre de les nostres ciutats o, com a mínim, canviant la seua localització a un espai econòmicament més accessible. En moltes ocasions d'una forma que resulta paradoxal, com ara el cas de la tenda

---

<sup>42</sup> La comisión de Vicepresidencia, Cultura y Deportes de la Asamblea de Madrid va aprovar en maig de 2012 la petició a la Comunitat de Madrid que declarara Bé d'Interès Cultural (BIC) en la categoria de fet cultural el Café Gijón.

d'instruments musicals Unión Musical a València. Aquesta hagué de cedir el seu local a una franquícia d'objectes decoratius, per buscar un de més econòmic a l'altra part del carrer<sup>43</sup>. El resultat és prou curiós, ja que des de la nova tenda, els instruments musicals poden encara veure el seu antic local, amb la vella decoració en ceràmica de temàtica musical mantinguda en la nova tenda com a element decoratiu. Res sembla estar al lloc que toca.

En altres casos, com ara el del Mercat Central de València, s'està produint una substitució gradual dels usos del mercat, determinada per un nou tipus de visitant, el turista. Aquest nou tipus de visitant està desplaçant a l'usuari tradicional, per la creixent incomoditat que aquest últim experimenta per a moure's per un recinte massificat i realitzar la compra entre *selfies*, grups de persones que atenen les explicacions d'un guia, i demès comportaments lligats a la nova activitat lúdica que, a poc a poc, s'apropia del recinte. Aquest usuari habitual del mercat es veu, a més a més, desplaçat també per una progressiva substitució de les parades tradicionals del mercat per altres que venen els productes que requereixen els turistes, els quals no han anat òbviament al mercat a fer la compra diària.

La qüestió que es planteja arribats a aquest punt és si aquestes noves parades acabaran per substituir definitivament les parades tradicionals, bé perquè puguen donar més beneficis econòmics com a conseqüència de tindre preus turístics i no del dia a dia, bé perquè els compradors habituals acaben per anar a un altre lloc a fer les seues compres diàries. En aquest cas, cal preguntar-se si seguiran venint els turistes a visitar un mercat al qual ja no hi poden trobar l'activitat d'un mercat, només el mercat-construcció amb altres coses dins, el bé cultural que alberga ara un espai lúdic que no te res ja d'original ni d'autèntic.

---

<sup>43</sup> A la fi de 2014 desapareixeren els contractes de renda antiga de molts comerços del centre de la ciutat, en complir-se la moratòria de 20 anys contemplada en la Llei d'Arrendaments Urbans de 1994. Veure Valenciaplaza (29/01/2015). <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/148292/alehop-calle-paz-valencia.html>. [consultat 20/08/2015]).

La resposta la podem trobar en l'altre mercat modernista de la ciutat, el Mercat de Colom, el qual, abans de l'expansió del turisme cultural com a fenomen de masses, va ser restaurat com a part del patrimoni de la ciutat. En aquesta ocasió fou destinat a un ús diferent al que tenia anteriorment a aquesta intervenció, però no pensant en el seu possible atractiu per als visitants. Quan el mercat reobrí les portes<sup>44</sup> les parades foren substituïdes per cafeteries, restaurants i tendes de productes exclusius, en sintonia amb la nova realitat com a centre comercial i d'oci d'aquesta part de la ciutat on es troba el mercat. És a dir, pot haver-hi un mercat, sense mercat, ja siga per a viure-ho fent-hi un ús diferent de l'antic, ja siga per a intentar captar amb una fotografia l'aura d'allò que hi va estar.

Encara que no és l'únic factor determinant, el turisme cultural ha contribuït de manera decisiva a un procés de *turistització* del centre històric de les ciutats, potenciat aquest per l'anomenada *airbnbització*<sup>45</sup> dels mateixos. No és casualitat l'estrena, als últims anys de la dècada del 2000 i els primers de la següent, de pel·lícules com *Vicky Cristina Barcelona* (2008) *Eat Pray Love* (2010) o *To Rome with Love* (2012), que es desenvolupen en ciutats europees museïtzades. La contribució de Barcelona i Roma com atractius o, si es vol, personatges, va més enllà dels monuments que fan de rerefons a la història que es conta, sinó que hi ha una clara museïtzació de la quotidianitat (Fig. 15). Hi ha, en moltes escenes, la sensació que la unicitat que se li espera a l'obra d'art es troba a eixos espais del dia a dia de la ciutat, ja que el personatge que per ells transita apareix com algú que es troba en un lloc especial, on no tothom pot estar. En aquestes ciutats, mostrades amb un cert exotisme estereotipat, però dotades alhora d'un estatus cultural que proporciona el patrimoni cultural, es desenvolupen amors i altres aventures (Figures 16 i 17). Els protagonistes

---

<sup>44</sup> EL Mercat de Colom va tancar l'any 1985 a causa del deteriorament de les instal·lacions. La seua rehabilitació terminà l'any 2003.

<sup>45</sup> Neologisme derivat del nom de la plataforma digital *Airbnb*, especialitzada al lloguer d'allotjaments particulars i turístics de poca durada. El terme fa referència a la transformació de determinats barris a conseqüència de la substitució gradual de població estable per una població flotant turista. Aquesta augmenta el preu dels lloguers en pagar per dies i modifica el perfil de negoci predominant al barri, el preu dels productes bàsics i fins i tot horaris, hàbits i comportaments.

no les visiten com a turistes, ja que no només apareixen monuments de fons, sinó que la ciutat com espai museïtzat adquireix un major protagonisme que els indrets reconeixibles per l'espectador estranger.

Els límits d'aquests processos són encara difícils de preveure i s'escapen a més a més del domini de la nostra investigació, però és evident que les polítiques culturals els hauran de tindre en compte ben aviat. Les zones més centríques de les ciutats amb gran afluència de turistes estan canviant la seua morfologia, fins al punt de que cada vegada és més complicat veure l'aspecte original que va començar a atraure els visitants. Els negocis tradicionals són substituïts per franquícies i les tendes ja no subministren gaire els productes del dia a dia, sinó aquells que reclamen els turistes, donat que els veïns estan sent substituïts per hostes d'apartaments llogats per dies. L'original s'ha convertit en la seua pròpia reproducció i al parc temàtic ja se li han instal·lat els torns d'accés<sup>46</sup>.

La patrimonialització d'un espai urbà com a instrument per a garantir la seua conservació acaba per convertir-lo, en major o menor mesura, en un producte en si mateix. La forma més "agressiva" en que té lloc aquesta conversió i a la qual estem assistint als darrers anys, ve provocada pel turisme de masses que acabem de comentar. Tanmateix, encara que la més evident, no és la única; ho veurem quan tractem el protagonisme i el vertader abast de les plataformes cíviques que lluiten per la preservació del patrimoni cultural en perill. Especialment quan aquest patrimoni cultural engloba a barris sencers, on no només els edificis es troben amenaçats, sinó també tot un entramat de relacions humanes, costums, tradicions i, en definitiva, formes d'entendre la vida.

---

<sup>46</sup> En abril de 2018 l'ajuntament de Venècia va aprovar la instal·lació de torns d'accés a la ciutat per tal de regular l'entrada de turistes a la ciutat. La mesura no va durar molt, però la decisió presa per les autoritats és prou simptomàtica de l'abast actual d'aquesta problemàtica.

### **6.2.2 Els espais per a la difusió dels béns patrimonials com a objectes de consum: la reproducció de l'original**

Acabem de veure com l'operació de teatralització de la ciutat s'escenifica, de manera evident, en la recerca per part dels turistes dels béns culturals destacats d'un recorregut clarament definit a un mapa. És a dir cercant l'original, allò autèntic que es diferencia de la resta d'objectes i comportaments quotidians i que dona autoritat a qualsevol discurs que s'articule a partir d'ell.

En les pàgines precedents hem intentat definir el procés de producció del bé cultural com a objecte original i únic, destinat a ser exhibit i admirat en la seua unicitat. Tot i això, la forma en què aquest original acaba sent rebut pels espectadors és a partir d'una experiència fabricada en sèrie. De fet, la difusió del patrimoni cultural, no només a través del turisme, actua com una mena de pont entre l'admiració de l'original en l'espai on es troba físicament i el consum de la seua reproducció.

Un dels aspectes que determina la tendència del patrimoni cultural a créixer continuadament és la producció, difusió i accés a la cultura sota la lògica del mercat. Per a entendre de quina manera es dissenya el patrimoni cultural hem de parar atenció no només a com es defineix l'original per a ser exhibit, sinó també a la manera en què aquest es difon i es consumeix a través de la seua reproducció. De fet, la forma en què es prepara per a ser difós i consumit el bé cultural com a reproducció acaba per definir, en certa mesura, com s'ha de plantejar la preparació per a l'exhibició de l'original de referència. Són tot dos la mateixa cosa i l'un no es pot comprendre sense tindre en compte a l'altre.

Es tracta aquest d'un mecanisme de funcionament condicionat per les normes més bàsiques de la serialització i homogeneïtzació pròpies del capitalisme. El patrimoni es veu així simplificat i espectacularitzat, recurrent moltes vegades als estereotips per establir certa empatia amb la visió que el turista té del lloc que visita, per tal de posar-li les coses més fàcils (vegeu Ruiz

Morales 2005: 241-253). Així, la forma amb la qual es difon i es consumeix el patrimoni, tant de l'original com de la seua reproducció, determinen, al seu temps, la pròpia naturalesa del producte.

Ambdós espais de consum de patrimoni —el de l'original i el de la reproducció— no deixen de ser lògics en una societat cada vegada més competitiva, on l'atresorament d'un saber enciclopèdic proporciona cert estatus o prestigi social. Aquesta acumulació de coneixements enciclopèdics poques voltes convida a la reflexió i menys encara a posicions crítiques. D'altra banda, es tracta de coneixements que es poden aconseguir no a través de l'esforç personal, sinó a partir de la recepció passiva pròpia de l'entreteniment; és a dir del consum.

### **La indústria cultural de l'alta cultura**

El consum massiu de patrimoni cultural a través de llibres, reproduccions, audiovisuals, etc. evidencia com la cultura és elaborada i difosa com una mercaderia, seguint en ambdós processos la racionalitat tècnica que pot afectar a qualsevol altre bé de consum. A partir d'aquesta racionalitat tècnica podríem definir el patrimoni cultural com a part d'una *Indústria Cultural* (Adorno i Horkheimer 1987), tenint en compte que en aquesta "se sobreentiende una subordinación de la cultura a los intereses mercantiles en la era del capitalismo tardío" (Méndez 2004: 71). Tot i que els autors empren el terme per a referir-se als productes culturals produïts pels mitjans de masses, pensem que amb el patrimoni cultural aquest esdevé perfectament aplicable a com es difon l'obra d'art original. Així, la manera de tractar l'obra d'art original i irrepetible i preparar-la per al consum massiu, en les formes que hem referit en les pàgines prèvies, quan aquesta es converteix en un bé cultural, és allò que fa que esdevinga un altre producte assimilat per la indústria cultural.

La suposada propietat compartida i per tant no efectiva de l'original, que caracteritza el patrimoni cultural, té la seua continuïtat i culminació mitjançant la propietat física en el consum individualitzat de la seua reproducció. O el que és el mateix, la reproducció permet que una suposada propietat compartida de l'original es concrete en la propietat individual que cadascú pot tindre de la reproducció tècnica. I aquesta propietat individual de la reproducció determina la manera en què es dissenya la difusió de l'original. La propietat de la reproducció, adquirida mitjançant la compra, és consumida seguint les pautes de recepció en la dispersió i l'aïllament per un costat i, per l'altre, d'homogeneïtzació del producte i dels hàbits de consum que els pensadors de l'Escola de Frankfurt denunciaven amb la noció d'indústria cultural.

Entenem per tant del tot adient recuperar també la noció d'indústria cultural, per a referir-nos a la forma de definir tot el patrimoni cultural no només tenint en compte la naturalesa del bé cultural original, sinó també la manera en què aquest es va a difondre i consumir a partir de la reproducció, seguint les diverses pautes que acabem d'esmentar. Es tracta aquesta d'una afirmació que pot resultar contradictòria, donat que un dels aspectes que precisament ha suscitat més crítica en l'obra d'Adorno i Horkheimer és el de la idealització d'allò que podríem anomenar alta cultura, com a representació de l'experiència estètica front la "mediocritat" de la cultura de masses. Ho veiem al següent estret:

La obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de instituir un ciclo propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana, en el que rigen leyes particulares. Así como el primer acto del mago en la ceremonia era el definir y aislar, respecto a todo el mundo circundante, el lugar en que debían obrar las fuerzas sagradas, de la misma forma en toda obra de arte su ámbito se destaca netamente de la realidad (...) En la obra de arte se cumple una vez más el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo espiritual, como manifestación del maná. Ello constituye su "aura". Como expresión de la totalidad, el arte aspira a la dignidad de lo absoluto. Ello indujo en ciertas ocasiones a la filosofía a asignarle una situación de preferencia respecto al conocimiento conceptual.



Según Schelling, el arte comienza allí donde el saber abandona al hombre  
(Adorno i Horkheimer 1987: 27).

En eixe nou sistema semiològic que és el discurs patrimonial i en el nou context físic en què s'ubica l'obra d'art aquesta màgia desapareix, com també ho fa qualsevol aspiració a la *dignitat d'allò absolut*. En les sales del museu o en la capella museïtzada, l'obra d'art es troba diluïda entre una successió d'aures, jerarquitzades en funció d'una valoració aliena a l'experiència d'allò sublim. Així, tot i que els autors apliquen el terme únicament a la cultura de masses, nosaltres hem volgut fer-ho extensiu a eixes manifestacions culturals selectes a les quals es "refugia" especialment Adorno, donat que la manera d'acostar-nos a l'alta cultura en les societats del capitalisme avançat és consumint-la segons les normes de funcionament d'aquest últim. Tant pel que fa a la reproducció de l'original difós a través dels mitjans de masses com a les diferents formes d'exhibició dels originals.

El mateix mode de preparar i difondre els productes de la cultura de masses el trobem quan ens referim a l'art, entès com alta cultura, donat que el seu públic és el mateix. La testificació històrica i l'experiència estètica en la llunyania de l'obra única i irrepetible s'ha perdut entre les masses de visitants, turistes majoritàriament, que deambulen per les sales d'emmagatzemament d'aures.

L'homogeneïtzació i desproveïment de l'aura de l'original s'inicia quan aquest es repensa com a bé cultural, tant en la seua exposició al museu o a l'espai museïtzat, com una part més del catàleg, com també en la manera de ser difós a través de la seua reproducció. Observem així que l'ampli mercat que ha assolit la cultura com a bé de consum s'ha regit per l'aspiració de la màxima rendibilitat econòmica, segons la qual un producte ha d'arribar a com més gent millor, reduint costos al mínim i evitant riscos innecessaris. Açò du obligadament a l'homogeneïtzació i, per tant, la simplificació d'una oferta cultural que exclou al menor nombre de consumidors possible. Perquè això ocórrega, les obres han de tindre un tractament superficial i no entrar en peculiaritats què, encara que milloren la qualitat del producte, corren el risc de

fer la comprensió de l'obra massa complicada o poc accessible per a alguns receptors.

Seguint aquest principi, les obres que s'agrupen en les sales del museu segons períodes artístics, com ara el Gòtic o el Barroc, creen una mena de compartiments etiquetats d'obres emmagatzemades segons el subtipus de producte de què es tracte. Aquesta classificació serveix després per a definir també el producte que es va a difondre en la forma de la reproducció. Podem veure millor com actua aquest etiquetat, que imposa la difusió massiva del producte en el tractament de l'original, recuperant l'exemple del retaule de Starnina ja comentat. La sala dedicada a la pintura gòtica del Museu de Belles Arts de València, on es troba l'obra, consisteix en un mateix espai on s'agrupen tot un seguit de pintures, enteses aquestes com elements que conformen un tot: la sala d'exposició de la pintura gòtica. Totes aquestes pintures tenen sentit en ella com a exemples variats d'eixe tot que és l'art gòtic, etiquetats de la mateixa forma i col·locats de manera correlativa. Les obres, però, tenen procedències molt distintes i la unicitat que les definia al seu emplaçament original es perd en una nova realitat discursiva, la del bé cultural ubicat en la categoria d'art gòtic.

És interessant recordar ací que la pròpia definició d'alguns dels estils artístics, com ara el Gòtic o el Romànic, fou creada a posteriori — normalment amb una intenció pejorativa— per agrupar determinades obres d'un període històric concret i en virtut d'una estètica compartida per totes elles. Eixa catalogació heretada no ve ara definida pel conflicte entre allò nou i allò vell que va determinar aquestes agrupacions al seu origen, sinó més aviat per una catalogació acadèmica que es converteix en quelcom que va més enllà de l'estudi històric de l'estètica. Eixe quelcom es troba en la definició d'un producte genèric, el bé cultural i un subproducte catalogat en funció de la categoria a la qual s'adscriu, en aquest cas, la pintura gòtica. I eixa definició del producte es fa ja en la preparació de l'original per al seu consum i té continuïtat en la difusió del mateix a través de la seua reproducció.

Pensem doncs que, igual que li ocorre al producte creat en sèrie, les obres d'art originals i úniques, són tractades de manera superficial en eixa aspiració d'abastar a un major nombre de consumidors. D'aquesta manera,

el placer se petrifica entonces en aburrimiento. Para que continúe siendo placer no ha de costar esfuerzo y debe por lo tanto moverse a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales. El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera un esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada (Adorno i Horkheimer 1987: 165).

La cita seleccionada es refereix, a l'obra dels autors alemanys, als productes culturals de la societat de masses, però és evident que la podem emprar per a referir-nos a la forma en què les obres d'art originals, nascudes en eixa alta cultura a què ens referíem adés, són redefinides al nou context del patrimoni cultural. Aquestes obres es veuen desproveïdes de l'experiència estètica que els era inherent, adaptades a les expectatives del consumidor i valorades en funció d'una aura insuflada pel seu valor de mercat. L'art es difon en funció d'un etiquetatge que estructura una Història teleològica de l'art, segons la qual unes obres tenen un major valor que altres. Seguint aquest etiquetatge, el consumidor d'Art o d'Història, pot saber quins productes són més importants que altres, sense fer l'esforç de realitzar un judici crític ni perdre el temps en fer la seua pròpia selecció. Al propi Museu de Belles Arts de València veiem com l'obra *Autoretrat*, de Velázquez, ocupa un espai protagonista a la sala on es troba i actua d'alguna manera com a element al voltant del qual s'ordena l'espai. Està clar que es tracta de l'obra "important". Igualment, si ens fixem en el Plànol de les sales de qualsevol museu, com ara el que s'ofereix als visitants del Museu del Prado (Fig.16), comprovem com es mostra tota una sèrie de "fites" de l'exposició, els quals guien l'espectador per allò més important d'un espai que apareix com inabastable per la gran quantitat d'obres pictòriques que s'hi s'acumulen.

Tot són facilitats perquè el consumidor no en desistisca i cerque un altre tipus de producte més còmode per a consumir. Tots els objectes o esdeveniments historicoartístics produïts abans de l'era de la indústria cultural

o fora del seu domini, han de ser adaptats a la serialització i l'etiquetatge per poder ser difosos i assimilats massivament. Es tracta l'etiquetatge d'una reducció de l'art a categories i estereotips, els quals limiten l'experiència estètica a una jerarquia basada en autors i estils. L'art és aleshores explicat en termes quantitius, no qualitius.

### **L'aura jerarquitzadora**

L'homogeneïtzació d'una *alta cultura* que ha d'excloure al menor nombre de consumidors possible, però que al temps ha de mantindre la seua condició de superioritat respecte a la resta d'objectes, termina de definir el desplaçament de l'aura al qual ens referíem al capítol anterior. L'aura, més enllà de l'admiració que puga experimentar un espectador per l'obra d'art, irrepètible i excepcional, que té davant d'ella, acaba definint-se més aviat pel lloc més o menys elevat que ocupa en la classificació de les obres que defineix la Història de l'art com a disciplina. El mateix discurs patrimonial, en difondre's a través del museu o més amplament del turisme cultural, atorga una major rellevància i protagonisme a determinats béns sobre els altres, tant al recorregut per les diferents sales del museu com pels carrers de la ciutat.

Al patrimoni cultural trobem, per descomptat, l'etiquetatge del qual parlàvem adés com a forma de diferenciació de la rellevància històrica o artística del bé cultural, ja que es tracta d'un agent jerarquitzador que ha de distingir allò que suposadament és valuós respecte d'allò que no ho és, i allò que simbolitza la identitat d'un col·lectiu d'allò que no ho fa. Segueix per tant la lògica que estableix el mercat als seus productes diferenciant-los segons la marca i, dins d'aquesta, segons la gamma. L'objectiu primer és diferenciar allò que es considera especial del que és prescindible, però a més a més s'ha d'establir el valor d'uns productes respecte d'altres. A través de l'etiquetatge es fixa aleshores eixa tasca discriminadora a la qual ens estem referint.

La classificació d'uns béns culturals per damunt de la resta d'objectes té la seua continuïtat en la venda de la reproducció, ja siga en forma de *souvenir*, de llibre o d'audiovisual. Si bé el valor de la reproducció no va a variar molt respecte al d'altra en funció del referent cultural reproduït, si ho farà la quantitat d'exemplars d'eixa reproducció que han de ser venuts. I, com a conseqüència, també ho farà el benefici obtingut per la difusió i el consum individual del bé cultural, a través de la seua reproducció, en funció del lloc en què aquest es troba a la classificació. És a dir, el valor econòmic de la reproducció no estarà ja determinat per la jerarquia establerta als originals, atenent a la seua vàlua artística o com a testimoni (*Gioconda* per damunt de *Starnina*) sinó per la qualitat del producte (llibre, maqueta, documental...). Però la quantitat de productes venuts en un i altre cas sí serà prou diferent i, per tant el rendiment econòmic de l'original en la reproducció. Com a resultat, l'original actua com a punt de partida d'un mecanisme de valoració entre àmbits de consum diferenciats. En funció d'aquest mecanisme, el valor simbòlic que se li ha conferit a l'original acaba possibilitant l'establiment d'un valor econòmic concret d'accés al patrimoni cultural, tant a través de la contemplació de l'original com de la possessió de la reproducció.

L'explicació de l'art i de tot el patrimoni cultural en termes quantitativus ens mostra una concepció d'aquest com un jerarquitzador no només d'obres, sinó com un jerarquitzador cultural en termes absoluts, ja que ens transmet una concepció de la cultura com un conjunt de productes susceptibles de ser valorats i classificats. L'art com a jerarquitzador cultural acaba per convertir-se en un agent de jerarquització social.

Aquesta situació queda clarament reflectida al món dels marxants d'art, les galeries i, de manera especial, en les subhastes. La cultura entesa com un producte, amb un valor econòmic, es du ací a les últimes conseqüències, fent que la pujada del preu de l'obra d'un autor el faça grimpar llocs en la classificació dels "millors". Les subhastes i tot el mercat de l'art es basen en la idea decimonònica del geni creador d'obres irrepetibles que està per damunt de la resta dels mortals —a un costat deixem el component

purament especulador de la inversió en Art, aspecte que no és objecte central en la nostra investigació. És a dir, l'obra seleccionada pels especialistes s'entén com molt més valuosa que la que puga escollir una “persona corrent” i, per tant, se li ha d'atorgar un major valor. En relació amb la figura del geni al món de l'art, és difícil trobar cap artista, especialment dels últims dos segles, del que no s'haja fet un *biopic*. En el cas d'alguns, com ara Van Gogh o Picasso, hi són nombrosos els exemples.

A més de les implicacions que la noció de *geni* té dins del pensament liberal —en les quals no anem a detindre'ns— aquesta idea de geni funciona de forma anàloga a la del *star system* cinematogràfic. Igual que succeeix amb les pel·lícules, el consumidor de llibres d'art i exposicions es veu més seduït per allò que coneix i que té ja un reconeixement generalitzat que per aquelles obres menys conegudes. És a dir, es val del sistema de jerarquització ja establert per a no perdre temps i anar “sobre segur”. Tornem així a la satisfacció immediata i garantida que proporciona el capitalisme, ja que tendim a consumir allò que ens garanteix una satisfacció immediata i que ens allibera de la incertesa a les nostres expectatives. D'aquesta manera, la recepció passiva, el no tindre necessitat d'establir unes preferències crítiques perquè venen ja donades, provoca un conformisme absolut respecte a allò que l'espectador ha de rebre i, especialment, el mode en què ho ha de fer. Al conformisme dels consumidors davant aquesta situació, podem entreveure una necessitat provocada per les exigències del mercat de mantindre sempre la major estabilitat possible. Les regles del mercat no s'han de modificar, amb nous comportaments o maneres de consumir, per tal de no alterar el procés productiu. Tot i això, el mercat sap que ha de fer front a la demanda de novetats, a l'avorriment d'allò ja conegut. És a dir, s'han d'oferir contínuament novetats, les quals desperten al consumidor les ganes d'obtindre un producte diferent dels que ja coneix. Estaríem al·ludint al paper que adquireix el mercat com a generador de patrimoni i que ja hem analitzat en l'anterior apartat.

Ara bé, eixa novetat ha de passar per una mena de filtre que l'adeqüe als principis i mecanismes que fan funcionar el propi mercat. La

novetat ho és només en aparença, ja que en essència segueix remetent en última instància al mateix de sempre. Es tracta de la forma de procedir característica de la indústria cultural, quan adopta determinats comportaments propis de la contracultura, entesa com a reacció, només agafant els trets definitoris de la seua aparença i obviant la seua essència contestatària. Les obres d'art acaben al patrimoni cultural desproveïdes del seu significat últim per esdevindre un bé, un producte més. Han deixat doncs de vehicular comportaments o experiències crítiques o alliberadores, per convertir-se en productes als quals, d'altra banda, se'ls ha de col·locar una etiqueta que els diferencie, només en la forma, de la resta de productes que ja formaven part d'allò institucionalitzat com art o cultura. Fent nostra la cita per a referir-nos al patrimoni cultural, “una vez que lo que resiste ha sido registrado en sus diferencias por la industria cultural, pasa ya a formar parte de ella” (Adorno i Horkheimer 1987: 159).

Evidentment, el patrimoni cultural, com és un procés selectiu, pot ser prou rigorós respecte als comportaments que vol assimilar al seu discurs. No obstant això, la lògica del mercat estableix en ell una dinàmica d'assimilació de qualsevol comportament, tot i que en un principi aquest no s'haja pensat per adequar-se a les seues regles. El mercat pot assimilar comportaments crítics desproveint-los del seu missatge inicial i de la seua condició d'accions per a convertir-los en productes, una vegada enregistrades les seues particularitats definitòries aparents. En aquesta confluència es troba l'equilibri de la diversitat en l'estandardització, adaptant-se els diferents relats despleats pel patrimoni a les formes de difusió i accés establertes pel mercat.

### **Cultura popular com a alta cultura en la indústria cultural**

Sona a travallengües, però ens sembla l'única manera d'explicar com, seguint la lògica de la indústria cultural, allò que hem anomenat indústria

cultural de l'alta cultura també assimila els objectes o comportaments de la cultura popular, convertint-los primer en alta cultura i després en objectes de consum. És a dir, la capacitat d'assimilar qualsevol comportament que té la indústria cultural, adaptant-lo a les seues formes de producció i difusió, actua primerament convertint les obres resultants d'aquest comportament en obres artístiques o béns culturals, proveint-los d'una aura insuflada, al temps que els desproveeix del seu caràcter contestatari. A continuació la lògica del mercat els assimila a la indústria cultural seguint el mateix procediment que faria en tractar-se d'un quadre de Velázquez.

Aquesta forma d'actuar en dos passos, a més de domesticar comportaments disruptius per al funcionament de la institució, els fa més rendibles que si hagueren estat assimilats directament a la lògica del mercat, donat que se'ls atorga un valor major en tractar-se ara d'obres d'art. En aquest cas, l'assimilació no té lloc només en allò relatiu a les formes de difusió i consum de la indústria cultural, sinó també a la jerarquització inherent al patrimoni cultural.

Potser l'exemple més aclaridor el trobem a la cada vegada més habitual subhasta i museïtzació d'obres d'art urbà, amb autors que han adquirit gran renom, com ara Harting, TAKI 183 o Banksy. Aquestes obres no només es converteixen en objectes de consum, tant els originals com les reproduccions, adquirint els primers un valor de mercat equiparable al de les obres pictòriques dels grans artistes. A més a més, els seus autors passen a formar part d'eixa llista de noms al voltant dels quals es defineix la Història de l'art.

Aquesta realitat es troba als antípodes del grafiti entès com a moviment contracultural. Si parem atenció a documentals com ara *Style Wars* (1983), *Crónicas urbanas - Mi firma en las paredes* (1991)<sup>47</sup>, *Infamy* (2005), *Bomb it* (2007), *Girlpower* (2018), o en pel·lícules de ficció com *Bomb the system* (2002) o *Wholetrain* (2007), els trets definitoris d'aquesta manifestació

---

<sup>47</sup> En aquest programa, emès a RTVE, apareix el grafitier madrileny Muelle, del qual parlarem a les següents pàgines.



cultural giren al voltant de la fugacitat de l'art entès com a praxi, la qual no busca la producció d'un objecte destinat a perdurar, sinó la d'un instant de lliure creació, captat en una instantània. El mur simbolitza l'espai públic, recuperat mitjançant l'expressió artística, del qual s'apodera i territorialitza l'autor al marge de les formes institucionalitzades de control.

Documentals com *Exit through the gift shop* (2010), centrat en la figura de Banksy, contribueixen a l'auratització de l'art urbà. De fet, hem assistit a l'aparició d'un nou tipus d'artista urbà que no assoleix aquesta mena de condició de mites a posteriori, ja produeix els seus grafitis des del principi com obres d'art, destinades a un espai urbà museïtzat i institucionalitzat. No volem amb això criticar aquesta nova forma d'art urbà, pensat des del començament segons els principis de la museïtzació, donat que moltes vegades sorgeix de la participació ciutadana davant de problemàtiques concretes. Tal pot ser el cas de las Meninas del barri de Canido, a Ferrol, part d'un projecte popular de recuperació d'una de les zones degradades de la ciutat o el del MIAU (Museu Inacabat d'Art Urbà) de Fanzara (Fig. 19), sorgit d'una iniciativa veïnal per a millorar la convivència al poble.

Tot i això, més que aquesta institucionalització de les dites obres per part del mercat i l'Acadèmia —la qual, al cap i a la fi, no és més que una adaptació de la institució als nous temps o, millor dit, dels nous temps a la institució— criden molt l'atenció els processos de patrimonialització d'algunes formes de contracultura que s'han succeït als últims anys. En ells no només assistim a com el mercat acaba per "devorar" qualsevol comportament, per molt contracultural que siga, sempre que es puga convertir en un producte que genere beneficis. Es tracta més aviat de situacions a les quals hi ha una mobilització social i a voltes una iniciativa política per protegir una obra d'art urbà convertint-la en un bé cultural.

Un exemple d'açò seria la iniciativa per convertir en BIC (Bé d'Interès Cultural) els grafitis amb la firma de Muelle<sup>48</sup> que queden a Madrid. Aquesta reivindicació es va posar en marxa l'any 2010, amb motiu de la degradació i el perill de desaparició de la signatura que es conserva al número 30 del carrer Montera de Madrid<sup>49</sup> (Fig. 20).

L'obra fou finalment restaurada l'any 2017 per l'Ajuntament de la ciutat, a través de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Inmuebles i no ha sigut l'única de les obres del grafiter madrileny restaurades. La museïtzació de la signatura de Muelle exemplifica una mostra de com un comportament contracultural acaba sent assimilat per la institució en diferents espais:

- En primer lloc, se li atorga la condició d'obra artística, única i original per part de l'Acadèmia. De fet, tot i que la petició formal de BIC obeeix a una iniciativa ciutadana al voltant de l'anomenada Plataforma Muelle, els seus impulsors provenen de l'àmbit professional de la Història de l'art i de la restauració.

Al voltant de l'autor, es desplega a més a més tota una narrativa del geni incomprès i fins i tot perseguit al seu moment.

- També es projecta en ell un component identitari de Madrid, relacionat d'alguna manera amb el Madrid dels 80 i inici dels 90 del passat segle, tal com s'ha fet amb altres fenòmens culturals, com ara el de la 'movida' o el rock urbà madrileny.
- En ser un bé escàs i irreproducible (Muelle va morir fa temps) el mercat explota el valor i l'aura de l'original.

---

<sup>48</sup> Juan Carlos Argüello (1966-1995).

<sup>49</sup> La sol·licitud de la declaració com a BIC davant el Ministeri de Cultura, a iniciativa privada, es va veure acompanyada d'una campanya de recolzament popular d'aquesta petició a la xarxa. Veure *Observatorio de arte urbano* (<https://muellefirma.wordpress.com/>).

La plataforma que promou aquesta declaració de BIC és una iniciativa social, la qual és fàcilment assimilable per la institució, com acabem d'explicar en els punts anteriors. Sempre que es desitge fer-ho. D'una manera no conscient, aquesta iniciativa social no només està reivindicant, però, el grafiti com a espai de creativitat, com una forma de praxi cultural, que és bàsicament el que ha de guiar les accions de qualsevol grafiter. Més aviat, el que està determinant és la conservació i posada en valor d'un producte, al voltant del qual es pot desplegar un relat identitari i institucional. O el que és el mateix, la conservació d'un producte s'imposa a l'acció de crear. La institucionalització, en aquests casos comença mitificant l'obra, per acabar museïtzant-la.

La patrimonialització d'obres provinents de l'àmbit de la contracultura es realitza en dues etapes. En primer lloc, els propis moviments o corrents contraculturals són assimilats pel mercat, assumint alguns dels seus atributs estilístics o formes musicals identificatius, sempre d'una manera prou superficial i desproveint-los per descomptat del caràcter transgressor i crític que en tenien. Més endavant i una vegada aquests moviments són coneguts per un públic més ample, consumits i rendibles econòmicament, les obres creades al si d'aquests moviments comencen a adquirir certa aura d'obres especials, les quals condensen en elles mateixes l'essència mitificada d'allò que foren els orígens o el moment de plenitud d'un moviment contracultural que ja no tornarà, bàsicament pel fet d'haver sigut institucionalitzat.

Si parem atenció, allò que en un principi era una acció de trencar l'ordre "embrutant" una paret, d'apropiar-se de l'espai públic com a lloc de dissensió, ha acabat purificant-se transformant la utilitat de la paret. Al grafiti de Muelle no se li ha llevat la seua vertadera essència directament, el que s'ha alterat és la condició de la paret com a delimitació de la propietat, de l'ordre intocable, per una nova en tant que suport de l'obra artística original. La paret ja no és agredida, sinó que se li ha augmentat el seu valor.

Aquestes obres es veuen doncs sotmeses a un procés d'auratització que no hauria sigut possible de no haver-se perdut la seua vertadera essència. És aleshores quan són ubicats a un lloc concret a la jerarquia dels originals que es diferencien de la resta d'objectes, augmentant el seu valor, tant des del punt de vista acadèmic com econòmic. En aquest moment desapareix definitivament la cultura popular, per a convertir-se en alta cultura, com també ho fa la praxi en favor del producte. La condició d'acció contracultural inherent al grafiti ha sigut cosificada i aquest s'ha fet u amb la paret que agredia i amb tot el que representava: la delimitació i fixació de la propietat.

Voldríem terminar aquest apartat recordant la darrera escena de la ja esmentada *Wholetrain* (Fig. 21) i oposar-la a la museïtzació de l'espai urbà d'algunes de les actuacions de les quals hem estat parlant. En ella, els vagons d'un tren recorren Berlín de bon matí, completament recoberts de grafitis, entre l'estupor de les persones que el veuen passar. Es tracta d'un homenatge conjunt de grups rivals de grafiters a un company mort mentre fugia de la policia. El tren totalment pintat –wholetrain– és un desafiament a la museïtzació de la cultura, a la seua conversió en producte i, sobretot, una conquesta de l'espai públic.

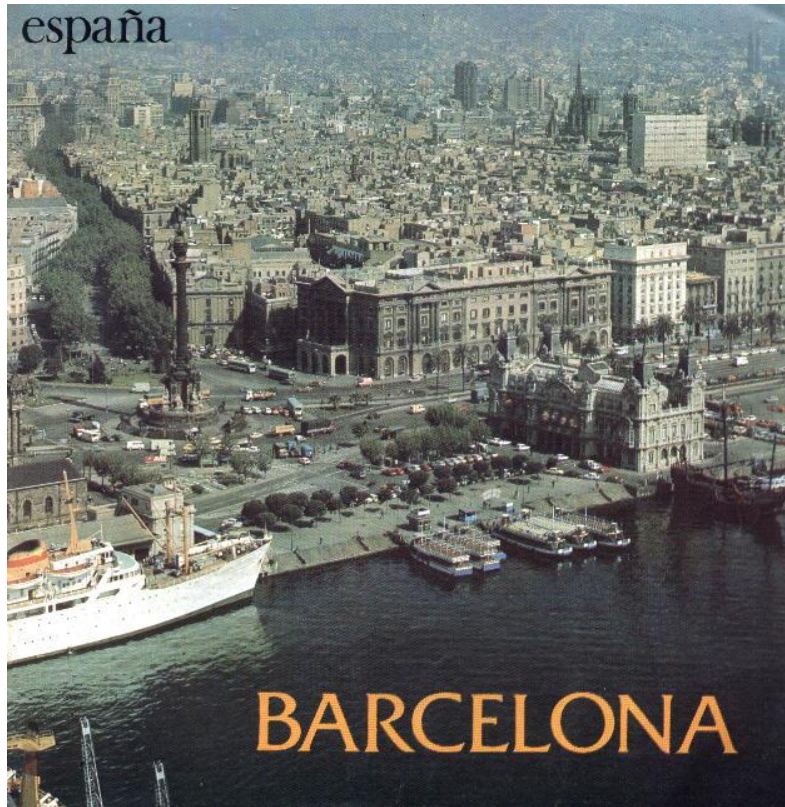


Fig. 9– Portada d'un fullet turístic de la ciutat de Barcelona (1984).

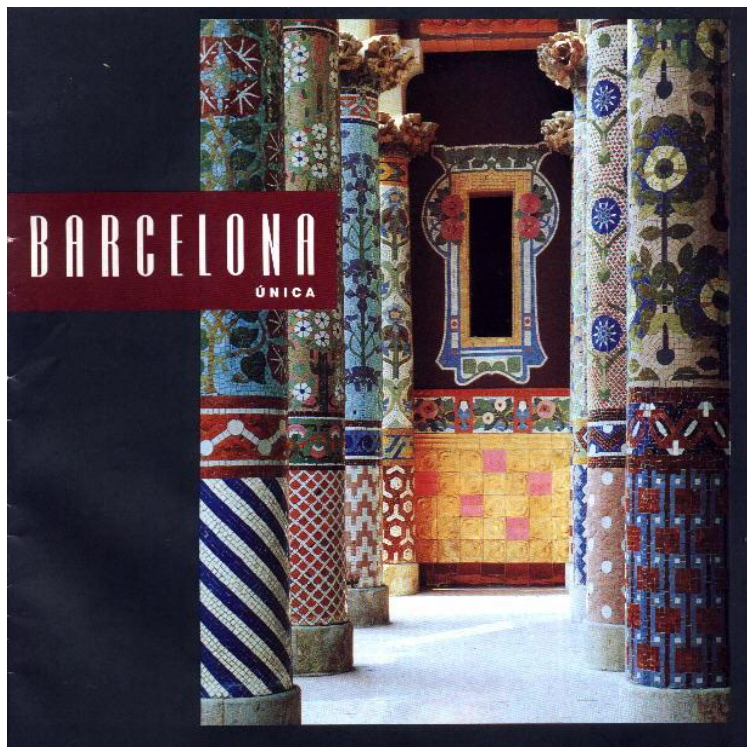


Fig.10– Portada d'un fullet turístic de la ciutat de Barcelona (1994).



Fig. 11– Sala de la col·lecció permanent dedicada a la pintura gòtica, Museu de Belles Arts de València.



Fig. 12– Interior de la Catedral de València.



Fig. 13– Capçalera de la catedral de València (detall).

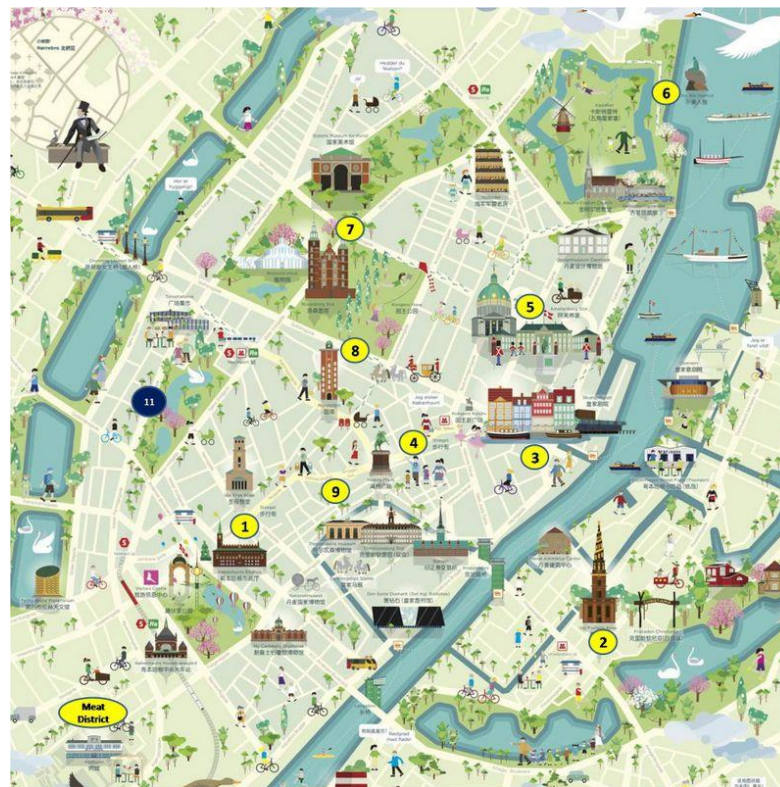


Fig. 14– Mapes turístics de València i Copenhagen (2018).





Fig. 15– *Vicky Cristina Barcelona*(2008).



Fig. 16– *Eat Pray Love* (2010).



Fig. 17– *To Rome with Love* (2012).

**INFORMACIÓN**

**HORARIO DEL MUSEO**  
 De martes a sábado  
 10:00 - 19:00h.  
 Domingo y festivos  
 12:00 - 17:00h.  
 19:00 - 22:00h.  
 Martes y 31 de diciembre  
 CERRADO.

Horario hasta 20:00 horas hasta el 30 de junio. Después de esa fecha, el horario de verano de España será el que corresponda.

**INGRESO**  
 El acceso al Museo es gratuito y universal. En la entrada de la plaza se encuentra el control de acceso y el sistema de reservas online.

**PLATA**  
 Se cobra un importe de 2€ por reserva. En el momento de la reserva se cobra un importe de 1€ por reserva.

**PAGO EN EL MOMENTO DE LA RESERVA**  
 El pago se realiza en el momento de la reserva.

**COMPRAS ONLINE**  
 En la tienda online del Museo se encuentran todos los productos de venta de autor.

**SEÑALES VISUALES**  
 El Museo Nacional del Prado cuenta con un sistema de señalizaciones que facilita la orientación del visitante.

**ACCESIBILIDAD**  
 El Museo Nacional del Prado cuenta con un sistema de accesibilidad que facilita la orientación del visitante.

**ACCESIBILIDAD ONLINE**  
 El Museo Nacional del Prado cuenta con un sistema de accesibilidad que facilita la orientación del visitante.

**LA EDUCACIÓN EN EL MUSEO**  
 El Museo Nacional del Prado ofrece una amplia oferta de actividades educativas para todos los públicos. Desde actividades para niños hasta cursos de verano, pasando por talleres y conferencias.

**ACTIVIDADES PARA NIÑOS**  
 El Museo Nacional del Prado ofrece una amplia oferta de actividades educativas para todos los públicos.

**ACTIVIDADES PARA ADULTOS**  
 El Museo Nacional del Prado ofrece una amplia oferta de actividades educativas para todos los públicos.

**ACTIVIDADES PARA EL TERCIER SECTOR**  
 El Museo Nacional del Prado ofrece una amplia oferta de actividades educativas para todos los públicos.

**ACTIVIDADES PARA EL MUNICIPIO**  
 El Museo Nacional del Prado ofrece una amplia oferta de actividades educativas para todos los públicos.

**OPERA HISTÓRICAS**  
 Sala 104  
 Sala 105  
 Sala 106

**OPERA MODERNAS**  
 Sala 107  
 Sala 108  
 Sala 109  
 Sala 110  
 Sala 111  
 Sala 112  
 Sala 113  
 Sala 114  
 Sala 115  
 Sala 116  
 Sala 117  
 Sala 118  
 Sala 119  
 Sala 120

**OPERA PÓS-SEGUNDA GUERRA MUNDIAL**  
 Sala 121  
 Sala 122  
 Sala 123  
 Sala 124  
 Sala 125  
 Sala 126  
 Sala 127  
 Sala 128  
 Sala 129  
 Sala 130  
 Sala 131  
 Sala 132  
 Sala 133  
 Sala 134  
 Sala 135  
 Sala 136  
 Sala 137  
 Sala 138  
 Sala 139  
 Sala 140

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

**Plano**  
 2015 - 2016

EXPOSICIÓN

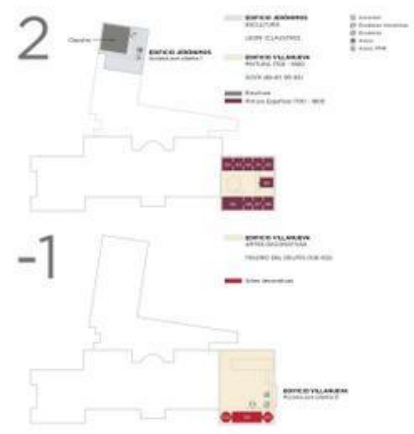
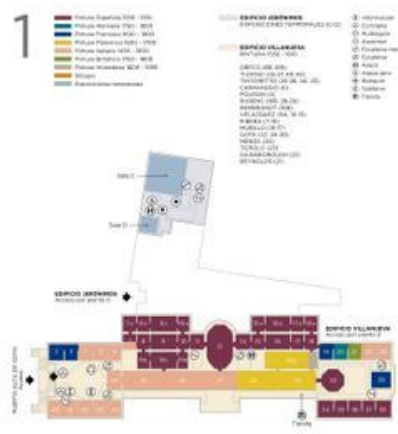


Fig. 18- Plànol del Museu Nacional del Prado, 2015-2016.



Fig. 19– Cartell del MIAU de Fanzara.



Fig. 20– Signatura de Muelle al número 30 del carrer Montera, Madrid.



Fig. 21– *Wholetrain* (2007).

## 7. Combinació.

Al capítol anterior hem analitzat de quina manera els béns culturals es veuen "deformats", desproveïts del seu sentit original en la nova realitat discursiva en què han sigut reubicats. Prenent com a referència a Barthes (2012), aquesta deformació del sentit original de l'objecte ve determinada per la pròpia naturalesa del mite. Aquest actua establint un total associatiu entre la forma (desproveïda del sentit original), que és en aquest cas l'objecte o comportament seleccionat i el concepte que vehicula, és a dir, la seua nova condició de bé cultural. En aquest total associatiu radica la nova significació que d'aquest bé cultural es fa, la qual cosa constitueix el mite en si mateix.

Els totals associatius passen a formar part d'un conjunt que els posa en comú com a elements constitutius d'un tot, formant així part d'un discurs prou definit quant a la seua significació, encara que el seu atractiu residisca en la diversitat formal de les obres que el componen. El discurs patrimonial es configura a partir de diferents relats identitaris desplegats segons tota una sèrie de mecanismes institucionalitzats, a través dels quals es canalitza la manera en què es configura, es difon i es consumeix el patrimoni cultural. La forma en què es defineix el discurs patrimonial com un tot constitueix la tercera etapa del procés d'activació d'un bé cultural: la combinació.

Tal com passa al mite, el discurs patrimonial basa la seua escriptura en tot un plegat d'associacions no totalment definides, ja que si ho foren estaríem parlant d'un mode de pensament argumentador i no representatiu, com és el cas. Aquestes associacions no es defineixen del tot perquè, com hem dit, les intencions del mite estan naturalitzades. Barthes es refereix a la societat contemporània com un "campo privilegiado de las significaciones míticas" (Barthes 2012: 232) al qual la burgesia propaga la seua pròpia representació sense argumentar-la com la més adient, sinó naturalitzant-la com l'única possible, evident i conseqüència d'un ordre natural de les coses.

Darrere del discurs patrimonial observem que hi ha una voluntat totalitzadora, per la qual cosa aquest es mostra com definitiu i incontestable, com si no obeïra a una intencionalitat històrica. La naturalització d'eixa intencionalitat del discurs opera tant pel que fa a les narracions històriques que es vehiculen mitjançant el patrimoni cultural, normalment identitàries i teleològiques, com pel que respecta a les maneres en què s'escriuen i es lliguen aquestes narracions. O el que és el mateix, a través del nivell del relat i de la institució. I aquesta naturalització es realitza, respectivament, a partir de dos conceptes: herència i propietat.

Com hem vist a l'apartat 3, ambdós conceptes es troben a la majoria de les definicions de patrimoni cultural. El discurs resultant de la

combinació dels diferents béns que componen el patrimoni cultural parla d'una propietat compartida per tota una col·lectivitat i heretada del passat a través de generacions i generacions. Aquesta propietat heretada *per tots*, cosifica i concreta un sentiment de pertinença a eixa col·lectivitat (València, Espanya, el món occidental, la humanitat...). Alhora, en tant que propietat, determina les formes d'accés i gaudiment de la cultura segons la lògica de mercat.

Amb tot, la naturalització del discurs patrimonial es posa a prova al nivell del relat, on acaben enfrontant-se i imposant-se —relativa o definitivament— uns sobre altres en un *camp de batalla d'identitats*, situació aquesta que ja hem exposat com inherent al patrimoni cultural. Però, la naturalització del discurs a la qual al·ludim no es posa a prova al nivell discursiu de la institució. Díficilment es qüestiona la forma institucionalitzada amb què s'escriuen i es lliguen eixos relats, és a dir, la manera en què es produeixen, es difonen i es consumeixen els béns culturals. És més difícil encara que es qüestionen o, fins i tot, es puguen advertir els mecanismes que converteixen en natural i inqüestionable el fet d'entendre la cultura com un producte tancat destinat a ser rebut per al seu consum.

En aquest apartat anem a seguir les dues formes o nivells de lectura del discurs amb què estem treballant per explicar com es realitza l'escriptura del discurs patrimonial. La combinació dels béns culturals està condicionada de diferent forma atenent a un o altre nivell d'escriptura, però sempre complementant-se i legitimant-se l'un a l'altre al llarg del procés d'escriptura. A grans trets ho fan de la següent manera:

1. L'escriptura del relat. A partir del sentiment de pertinença s'escriu una narració del passat de la comunitat propietària d'un patrimoni cultural, que els individus entenen com propi i amb el qual s'han d'identificar. Eixa narració està adreçada, per una banda, a crear i aconseguir que una col·lectivitat assumisca com a propis determinats discursos identitaris, els quals es mostren com inqüestionables i, per altra, a negar o fer

desaparèixer altres discursos identitaris com a forma d'afirmació dels primers.

2. La institució, per la seua banda, s'escriu a ella mateixa a partir d'un discurs basat en relacions de propietat. Aquestes relacions de propietat operen en dues direccions: una, que podem anomenar *virtual*, sobre la qual descansa el discurs identitari i una altra *real*, que es correspon amb les formes d'accés a eixe discurs.

- a Amb propietat virtual ens referim a la propietat, compartida i heretada del passat, que tenen tots els membres d'una comunitat — els valencians, els espanyols, la humanitat...— de l'original, és a dir, dels béns que integren el patrimoni cultural. Aquests simbolitzen la seua identitat com a poble, com a col·lectiu dins d'un conjunt que els defineix.
- b Amb propietat real, ens referim al gaudiment individual del patrimoni a través del consum, és a dir, amb la possessió de la reproducció o amb el pagament puntual per gaudir de l'original.

### **7.1. L'escriptura del relat: el discurs identitari**

Ja hem explicat com el patrimoni cultural arreplega paraules d'ací i d'allà per a escriure a partir d'elles un discurs històric. Les paraules són en aquest cas objectes, tradicions o personatges que se seleccionen, es processen i s'ordenen en funció del relat que es vol desplegar. D'igual manera que passa quan escrivim un text, que podem escollir les paraules i combinar-les de distintes maneres, la forma en què interrelacionem els elements escollits per conformar el patrimoni cultural permet establir múltiples versions del nostre passat. És a dir, distintes formes d'entendre els orígens, d'explicar el passat



teleològicament, segons la versió de la societat actual que es vulga generalitzar. Sense que cap d'elles deixi de ser *una* veritat.

Aquestes narracions del passat, sobre les quals descansen els discursos històrics/ideològics que caracteritzen al patrimoni cultural, parteixen d'un sentiment de pertinença per a modelar determinades identitats col·lectives. Dites identitats col·lectives no s'han generat per casualitat, per la confluència arbitrària o accidental de diferents esdeveniments al llarg del temps. Al contrari, les identitats "se construyen dentro del discurso y no fuera de él (...) producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos, en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas" (Hall 2003: 18).

El patrimoni doncs, a partir d'una retòrica de conservació desinteressada dels béns, desplega un discurs de creació i preservació d'identitats comunes, les quals són induïdes, encara que semblen ser resultat natural d'un ordre donat de les coses. Tot i que les identitats acaben naturalitzades, totes elles són construïdes, perquè es defineixen en el relat i imposades, donada la necessitat de qualsevol forma de poder de legitimar, en aquest cas en un moment passat, concebut com originari, les seues accions i els seus interessos en el present.

Emprem la paraula *imposar* perquè una identitat termina necessàriament per fer-se predominant sobre la resta i la seua aparença d'inqüestionabilitat passa necessàriament per la negació de les altres o, millor encara, per la seua ocultació. Amb això, però, no volem donar a entendre que és directament imposada per la força sobre un col·lectiu, sinó que s'imposa sobre altres identitats possibles. Seguint la concepció foucaultiana de poder amb què estem treballant, l'ús de la violència reflecteix la incapacitat d'aquest per a imposar-se, ja que les formes de dominació s'apliquen en la coerció, però també en el plaer i en l'adquisició del coneixement. Per això, és més adient parlar d'una naturalització dels relats realitzada a partir d'associacions poc definides.

L'assimilació d'un relat identitari per part dels membres de la comunitat no és, per tant, ni immediata, ni absoluta, ni tampoc uniforme. El procés de naturalització d'aquestes identitats es produeix en una constant actualització de la versió del passat que es vol imposar al context social en què ha d'imposar-se i alhora en una apropiació progressiva del règim de veritat respecte a altres possibles versions. És obvi que, degut a la quantitat de recursos que tenen al seu abast, resulta clarament més fàcil per als que es troben al front de les institucions de govern que per a qualsevol altre fer que tot un col·lectiu ampli i heterogeni assimile la identitat que es vol fer predominant en detriment d'altres. Tot i això, aquest procés, mitjançant el qual es va imposant aquest relat, està sotmès a la participació dels diferents agents activadors de patrimoni, en un procés de negociació que caracteritza l'actualització constant a la qual estan sotmesos els relats identitaris.

No volem fer de la identitat el nostre tema d'estudi, però ens és indispensable acostar-nos a ella a través d'eixa confrontació entre discursos identitaris, partint de l'afirmació de Bauman segons la qual "El hogar natural de la identidad es el campo de batalla" (2005: 165). El patrimoni entès com a 'camp de batalla' ens permet delimitar d'una manera definitiva els dos nivells discursius que desplega el patrimoni i entendre també fins a quin punt ambdós són complementaris. D'una banda, la identitat defineix la forma d'elaborar el relat al patrimoni cultural en un espai de confrontació, a partir no només de la pròpia afirmació sinó també en la negació de l'altre. D'altra, en aquest camp de batalla les "armes" emprades per uns i altres les proporciona la institució. És en ella on té lloc eixa batalla i és eixa batalla la que referma i legitima la pròpia institució. No només per desenvolupar-se la batalla seguint les seues normes i les seues formes, sinó també perquè el conflicte entre visions identitàries enfrontades acapara l'atenció i l'allibera així a la institució d'exposar-se a un altre camp de batalla, en el que s'hauria de legitimar a ella mateixa, escenari aquest en absolut desitjable per garantir la seua invariabilitat.

A les següents pàgines ens acostem al procés al qual, durant l'escriptura del discurs patrimonial, es defineixen els diferents relats identitaris

que aquest vehicula. En primer lloc, ens detindrem en la forma en què els béns culturals, en la seua nova realitat discursiva, estableixen entre si relacions significatives dins d'un relat identitari que ha d'aparèixer com inqüestionable. Seguidament, volem deixar palès com per a la pròpia afirmació del relat i, per tant, la seua naturalització, és necessària la negació o ocultació de l'altre. Una vegada desplaçades altres opcions identitàries o, fins i tot, mostrades com l'antítesi del *nosaltres* i potencial amenaça, hi ha una darrera fase en la qual la identitat que acaba per imposar-se ha d'interioritzar-se com a pròpia per tots els individus. Aquesta interiorització es fa mitjançant els diferents dispositius a través dels quals s'exerceix el poder.

### **7.1.1 La identitat inqüestionable**

En definir la versió de la identitat d'una comunitat, aquesta pot variar segons el repertori iconogràfic emprat per a representar-la i, com ja hem explicat als anteriors apartats, en funció dels valors que es projecten sobre aquest repertori. Tenint en compte aquesta situació, és fàcil d'entendre que les identitats no són eternes i irrevocables; tot al contrari, evolucionen i són susceptibles de ser substituïdes per altres.

Però, contràriament, perquè un discurs identitari siga realment efectiu, aquest ha de presentar l'aparença d'haver existit des de sempre i de ser no la millor versió sobre la identitat comuna d'un col·lectiu determinat, sinó l'única possible. L'èxit de la incontestabilitat d'un discurs identitari no resideix en què es puga argumentar com a incontestable, sinó que no es puga plantejar a l'imaginari col·lectiu la possibilitat d'un altre tipus d'identitat. D'aquesta forma s'evita donar la possibilitat a altres ideologies per imposar la seua forma d'entendre la identitat del propi col·lectiu. O dit d'altra manera, una identitat col·lectiva només pot oferir una lectura; en el moment en què se'n puguen fer distintes, el que tindrem seran identitats oposades, les quals estan

condemnaes a enfrontar-se. La identitat que termine per imposar-se doncs, no pot deixar lloc a l'ambigüitat, el missatge ha de quedar clar per al seu destinatari: la identitat comuna és una i ha estat així des de sempre.

La sensació d'inqüestionabilitat que han de transmetre necessàriament les identitats per a ser efectives ve determinada per dues circumstàncies: d'una banda, hi ha la ja esmentada aspiració per part dels que exerceixen el poder des de l'àmbit polític de no deixar la possibilitat ni tan sols de poder concebre com possible una identitat alternativa a la que ells proposen/imposen. Però, a més a més, hi ha d'altra banda la necessitat que tenim les persones de definir-nos, a partir tant d'allò que ens diferencia com a individus respecte als demès com d'allò que ens identifica com a part de la col·lectivitat. Aquesta pròpia definició del jo en dos sentits es realitza per mitjà de sengles tipus diferenciats d'identitat col·lectiva.

El primer tipus engloba aquelles identitats col·lectives que acostumen a ser transitòries i van canviant i succeint-se al llarg de la nostra vida, normalment en funció de modes, aficions, adhesió a causes, etc. Es tracta d'identitats que hem escollit entre moltes altres i, tot i que no són únicament nostres ni les hem creat nosaltres, ens proporcionen un sentiment de seguretat en nosaltres mateixos, d'autoafirmació del nostre jo. Un jo diferenciat del de la resta de persones.

Hi ha però l'altre tipus d'identitat col·lectiva no transitòria sinó duradora, la qual té com a funció proporcionar-nos una sensació de seguretat. Es tracta d'una identitat que no escollim, sinó que ens ve donada amb el naixement i que se suposa que ens és inherent. Ens estem referint a les identitats col·lectives que en el patrimoni cultural solen aparèixer sota l'aparença d'allò nacional. La sensació de seguretat que proporciona aquest tipus d'identitat sembla estar dipositada en quelcom exterior i especialment sòlid, el qual proporciona una mena d'estabilitat inalterable. El que proporcionen aquestes identitats són tot un seguit de referents d'estabilitat suposadament invariables, els quals ens atorguen la tranquil·litat necessària

per a definir i redefinir la pròpia individualitat en les identitats transitòries que acabem d'esmentar, sense la por a perdre el nostre lloc en el món. És a dir, eixe lloc ferm i inalterable al qual sempre podrem tornar. I per satisfer aquesta necessitat d'estabilitat hi ha l'aspiració d'aquells que exerceixen el poder des de les institucions a l'àmbit polític d'imposar una identitat com inqüestionable.

En ambdós casos, però, queda patent la naturalesa discursiva de la identitat. Ens pareix molt adient en aquest sentit recuperar la concepció de la identitat com a "punt de sutura" que proposa Hall. Exposem aquesta idea amb les seues paraules:

Uso identidad para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de "decirse". De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas (2003: 20).

El patrimoni cultural permet materialitzar un discurs identitari ja definit, el qual qualsevol pot assimilar com propi —quan no és exhortat directament a fer-ho— per a dir-se a través d'ell i amb la sensació de que es tracta d'una identitat compartida i que sempre estarà allí. Aquesta identitat que està naturalitzada i que acaba per imposar-se sobre un col·lectiu és la definida per aquell que està al front de les institucions polítiques. Evidentment hi ha diferents agents socials i econòmics que poden suggerir o reivindicar la incorporació de determinats objectes, espais o tradicions al patrimoni cultural. Però, el disseny definitiu del patrimoni o, el que és el mateix, la selecció, el tractament i la combinació dels seus components per establir un relat històric depenen dels diferents governs, donat que són ells els encarregats de definir i posar en pràctica les polítiques culturals. Les formes de producció i difusió del patrimoni, així com els hàbits de consum que aquestes perpetuen depenen del mercat, però el relat desplegat a través del patrimoni, el qual concreta les

diferents identitats col·lectives, obeeix a les intencions d'aquells que exerceixen el poder a l'àmbit polític.

Per aconseguir dotar les identitats col·lectives de caràcter nacional de l'aspecte necessari d'estabilitat i solidesa, és indispensable definir una sèrie de símbols que representen d'alguna manera la identitat corresponent. L'establiment d'aquests guarda molta relació amb el patrimoni cultural, pel fet que moltes vegades és un bé cultural el que serveix per a la creació del símbol o, a l'inrevés, la reproducció del símbol genera patrimoni cultural. Un exemple del primer cas podria ser l'*Indalo*, figura de l'art rupestre del neolític tardà. Aquesta pintura, trobada a la cova de Los Letreros a Almeria, és un bé cultural designat com a Patrimoni de la Humanitat, part de l'art rupestre de l'arc mediterrani de la Península Ibèrica i ha esdevingut símbol de la província andalusa. Pel que fa al segon cas podríem prendre com a exemple el *lauburu*. Es tracta d'un símbol lligat a les manifestacions culturals de diversos pobles europeus, principalment d'origen celta o germànic. Aquest símbol no procedeix d'un bé cultural concret, sinó que, al contrari, ha generat nombrosos béns culturals amb la seua forma, de diferents èpoques i estils i tipologies. En el cas de València, el símbol més representatiu en aquest sentit podria ser la rata penada<sup>50</sup>, que té el seu origen a la conquesta de la ciutat per part de les tropes cristianes de Jaume I d'Aragó. La rata penada ha esdevingut amb el temps símbol oficial valencià, apareixent així en molts emblemes, escuts o logos de multitud d'organismes, associacions, clubs i empreses d'aquest territori (Fig. 22). Però, a més a més, algunes reproduccions d'aquest símbol conformen el patrimoni cultural valencià, com podem comprovar a la Figura 23, on una rata penada remata el conjunt de l'anomenat Frontó de lo Rat Penat, històric senyal d'accés a la ciutat de València realitzada al segle XVIII.

En tots dos casos, és a dir, el bé cultural esdevingut símbol o el símbol esdevingut bé cultural, aquest bé acaba d'alguna manera sacralitzat, no

---

<sup>50</sup> La rata penada és una figura heràldica habitual en els territoris pertanyents a l'antiga Corona d'Aragó. La seua condició de símbol identitari a València ve lligada a una llegenda esdevinguda durant a conquesta del Regne de València per Jaume I.

només per l'autoritat que l'àmbit acadèmic li ha conferit sobre la resta d'objectes, sinó per allò que simbolitza dels orígens nacionals.

En aquesta relació entre béns culturals i símbols identitaris destaquen especialment les banderes, les quals presenten també una forma de sacralització en la reproducció, pel sentiment nacional que simbolitzen, però que encara poden assumir un major nivell de sacralització en tractar-se de determinats exemplars originals, els quals actuen com a testimoni històric. Un clar exemple d'aquesta doble sacralització de l'objecte el tindríem en l'exemplar de la Real Senyera Valenciana traslladat el 9 d'octubre<sup>51</sup>, amb motiu de la processó cívica declarada recentment bé d'interès cultural immaterial. La sacralització és de la bandera-símbol (la Senyera Valenciana) però també de la bandera-objecte (obra realitzada en 1927) i, de fet, és en la confluència d'ambdues dimensions de la bandera que s'esdevé aquesta sacralització.

S'entendrà millor el que volem dir si expliquem com es du a terme el trasllat de la bandera el dia de la festa, el qual té com a premissa no haver d'inclinar-se davant ningú, raó per la qual la seua eixida de l'Ajuntament es fa sempre cerimoniosament pel balcó (Fig. 24). L'objecte de 1927, però, no rebria l'honor que acabem d'explicar si no tinguera els colors i les barres que simbolitzen —en l'actualitat— al poble valencià, com tampoc reiria eixos honors una simple bandera valenciana de les que decoren els carrers de la ciutat durant les festivitats locals.

El cas de la Senyera, però, ens permet entendre fàcilment com és de feble eixa sacralització a què ens referim i que té un origen estrictament discursiu. La commemoració del 9 d'octubre genera a València postures enfrontades segons s'entenga aquesta festivitat des d'una perspectiva nacionalista o regionalista, tot i que aquests no són els únics discursos històrics que vehicula la festivitat, donat que l'efemèride assenyala a més a més els

---

<sup>51</sup> El 9 d'octubre és la festivitat de la Comunitat Valenciana i es commemora l'entrada de les tropes del Rei Jaume I a la ciutat de València. L'any 2016, a través d'un Decret del Consell es va declarar bé d'Interès cultural immaterial la processó cívica del Nou d'Octubre a València.

orígens cristians de l'actual territori valencià. De fet, existeix en l'actualitat una gran controvèrsia entre la relació de l'actual senyera amb la del Regne de València, la qual ha polaritzat la identitat valenciana, especialment des de la transició i que ve a demostrar com són de "recents" i variables en realitat les identitats col·lectives.

Sobre com són de recents les identitats nacionals i, especialment, els símbols i tradicions que les concreten, ens resulta interessant recuperar la noció *d'invenció de la tradició* que aporten Hobsbawm i Ranger:

La "tradición inventada" implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado (Hobsbawm i Ranger 2002: 8).

D'acord amb aquesta noció, que entronca clarament amb la concepció de construcció social amb què estem treballant el patrimoni cultural, ens trobem moltes vegades amb elements identitaris dels estats nació moderns que són fins i tot creats del no res o a partir de referents prou confusos i en un moment més recent del que se'ls atribueix. Tanmateix, si bé és cert que una gran part de les tradicions solen tindre un origen més recent del que ens transmeten, hi ha d'altres que han anat perfilant-se al temps que ho feien els estats dels quals han esdevingut símbol. A més a més, en el cas de les tradicions ideades més recentment del que pensem i amb una clara intencionalitat històrica, no seria just relativitzar el seu arrelament en les societats a les quals pertanyen ni pensar-les bàsicament com a formes d'identitat inventades del no res. Hi ha de fet, un procés constant de reelaboració i adaptació a les diferents resistències que hi poden generar<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Per una revisió crítica del concepte d'invenció de la tradició vegeu Sahlins (1988).



Tot i això, sempre hi trobem un moment puntual que determina els relats identitaris de tipus nacional o regional. Al cas de València es remunta a la conquesta cristiana, al segle XIII. Tot i l'innegable component àrab o berber present en les tradicions, la gastronomia, la toponímia, els costums i els objectes, artístics o no, que defineixen la cultura valenciana, hi ha un oblit constant de l'etapa de domini musulmà en la identitat col·lectiva valenciana. Darrere la recurrent fórmula "Els musulmans ens van dur..." s'amaga una concepció d'eixe període com un parèntesi, com una anomalia temporal, com si els valencians foren una entitat anterior i posterior i els musulmans hagueren sigut uns visitants durant cinc segles. És a dir, com si no hagueren sigut valencians i que els 'vertaders valencians' hagueren estat tot eixe temps esperant a que se'n anaren. És per això que la identitat valenciana, encara que tothom la ubique com a molt lluny al segle XIII, acaba projectada més enllà en el temps, amb una relació identitària que uneix la consciència nacional —o regional— amb la religió cristiana, predominant a la península abans del segle VIII. En certa mesura els símbols i les tradicions valencians estan condemnats a estar sempre revestits d'una major antiguitat de la que tenen, per la major antiguitat amb què es pensa eixa identitat col·lectiva nacional-religiosa valenciana.

En tot cas, quan ens endinsem al territori de les identitats inqüestionables, el propi fet d'aparèixer aquestes com quelcom que no es pot qüestionar és una clara manifestació de la falsa idea de participació sobre la qual es fonamenten i legitimen els discursos al voltant del patrimoni. La marcada direccionalitat que defineix, però, la creació d'identitats aprofita la necessitat dels individus de definir-se no només com individus, sinó també com a part d'un grup. Per això, per a definir el grup, és tan indispensable deixar clar allò que se és com allò que no se és. Negar a l'altre es converteix doncs, en la forma més efectiva d'afirmar-nos a nosaltres mateixos com a grup.

### 7.1.2 La negació de l'altre

Les identitats, doncs, es defineixen a través dels discursos, ja siga emprant símbols que estan associats unívocament a aquestes, ja siga adoptant i assimilant al propi discurs determinats béns culturals que a priori no ho estan. Aquestes identitats es configuren no només a partir d'allò que són, sinó també a partir d'allò que no són. Arrepleguem ací les paraules de Hall en aquest sentit:

Las identidades se construyen a través de las diferencias, no al margen de ellas. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado positivo de cualquier termino —y con ello su 'identidad'— sólo puede construirse a través de la relación con el otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que ha denominado su afuera constitutivo (Hall 2003: 18).

Eixe *afora constitutiu*, és a dir, allò que posa límits al que sóc en funció d'allò que no sóc és bàsic per a dissenyar les identitats. Però, a banda de ser indispensable al procés de definició de les identitats, també ho és a l'hora de perpetuar la seua inqüestionabilitat. La fórmula seria la següent: aquesta és la nostra bandera i aquella la dels altres i podem afirmar que aquesta és la verdadera perquè hi ha una narració dels fets que ho demostra i que és incontestable, donat què del devenir històric que es narra en ella queden com a testimonis els objectes heretats dels nostres avantpassats. Una altra volta tenim "propietat compartida" i "herència" com a elements definitoris del *nosaltres* i tot allò que no s'adeqüe a eixe *nosaltres* es converteix immediatament en *els altres*.

Com ja hem indicat, la condició discursiva del patrimoni cultural possibilita l'escriptura de diferents versions de nosaltres i dels altres emprant els mateixos béns. És a dir, una mateixa forma —bé cultural— pot vehicular diversos conceptes<sup>53</sup> —identitats— fins i tot oposats i, a l'inrevés, també ocorre

---

<sup>53</sup> Recuperem la terminologia emprada per Barthes (2012).

que un mateix concepte es pot manifestar a través de formes variades. Aquesta situació és avantatjosa per a aquell que vol imposar la seua versió de la identitat col·lectiva en una societat, ja que li permet "jugar" còmodament amb els elements que vulga seleccionar per estructurar el seu discurs. Ara bé, açò pot convertir-se en una arma de doble tall, perquè qualsevol pot intentar fer el mateix ús per desplegar un discurs oposat. Això sí, sempre que tinga els mitjans per a fer-ho.

En un context de confrontació d'identitats, la supervivència de la pròpia passa per la negació de la dels altres, per tal que s'afiance la seua sensació d'inqüestionabilitat. En aquest "camp de batalla" a què ens referíem adés, aquell que té la capacitat d'exercir el poder és qui té més fàcil fer de la seua identitat proposada la predominant. En eixe procés, no només és important la selecció dels béns culturals més adients per a escriure un determinat discurs identitari i la seua recontextualització en funció dels propis interessos; també resulta indispensable l'ocultació o eliminació de béns culturals identificatius d'altres identitats, com a estratègia per a suprimir qualsevol discurs identitari distint al propi.

Aquesta situació no és nova. Al llarg de la història observem com, quan una determinada cultura s'ha imposat territorialment a una altra, a la qual ha desplaçat, ha començat immediatament l'apropiació dels espais i la destrucció dels símbols que concretaven el poder de l'anterior grup i ha procedit a la seua substitució pels propis. De fet, si ens fixem en l'emplaçament on es va construir la Catedral de València, descobrirem que es troba exactament al lloc on estava la Mesquita aljama de la ciutat, abans de ser conquerida al segle XIII pel Rei Jaume I. Al seu temps, la mesquita s'havia construït feia uns segles damunt l'antiga Catedral visigoda. Aquesta substitució successiva dels principals símbols i espais d'identitat religiosa obeeix a una necessitat de definir allò que se és també en la destrucció d'allò que no se és. Es vol deixar clar amb aquesta forma de procedir quina és la identitat inqüestionable, mostrada com una forma de restitució d'allò vertader, el nosaltres, destruint allò fals, els

altres, els quals es mostren com una anomalia puntual en un devenir històric naturalitzat.

Tanmateix, la negació de l'altre com a lògica operativa en l'afirmació de les identitats es posa en pràctica de maneres diferents, en funció del context en què es desenvolupa la confrontació. Així, diferenciem entre :

- a) Conflictes armats. En situacions traumàtiques, com ara les guerres o la substitució per la força d'una comunitat per altra en un lloc determinat, predomina el canvi dels símbols rivals o precedents pels propis. Aquesta substitució es du a terme mitjançant la destrucció de tot un seguit de béns culturals, la qual acompanya a l'anihilament efectiu de tota o una part de la col·lectivitat que aquells representen.
- b) Períodes de convivència relativament pacífica, entre dues o més identitats. En aquesta ocasió és més habitual l'ocultació del bé cultural que la seua destrucció i aquesta es fa de diverses maneres. Pot ser obviant el referent cultural de què es tracte, censurant-lo o bé mostrant una visió maniquea, estereotipada i pejorativa.

### **La negació de l'altre en conflictes armats**

Si ens centrem en la negació de l'altre com a estratègia de definició i imposició d'una identitat col·lectiva en situacions de conflicte armat, ens és especialment valuós recuperar allò que Bauman anomena *destrucció creativa*, referint-se a com les identitats solen recórrer a la destrucció física d'aquells que no s'adeqüen a les mateixes. Així, destruint aquells que són diferents es pot

eliminar con un poco de suerte el agente contaminante que difuminaba los rasgos distintivos, recreando así un mundo ordenado en el que todos sepan quiénes son y las identidades ya no sean frágiles, inciertas ni precarias. Así, fiel al modelo moderno, aquí toda destrucción es una destrucción creativa: una guerra santa del orden contra el caos, una acción con propósito, una labor de construcción ordenada (Bauman 2005: 127).

Aquesta noció de *destrucció creativa* l'empra Bauman després d'haver-se detingut a analitzar com els determinants identitaris havien derivat en les atroces neteges ètniques dutes a terme durant el conflicte dels Balcans, en la dècada dels noranta del segle XX. Tot i que subratlla que no és necessari recórrer a situacions tan virulentes com les esmentades per visualitzar el concepte, ja que aquesta destrucció creativa la podem trobar en processos no violents de definició d'una identitat col·lectiva, és ben cert que en aquests casos dita manera de procedir és manifesta més explícitament.

La destrucció física de l'altre que va definir la guerra dels Balcans ens permet observar perfectament una doble destrucció que es produeix en molts conflictes bèl·lics: la de les persones i la de la seua identitat com a grup. Darrere d'aquesta guerra subjeia un conflicte territorial, òbviament, però també un d'identiari. Les tres principals identitats nacionals implicades, corresponents respectivament a Sèrbia, Croàcia i la major part del territori de Bòsnia, es definien en allò religiós (ortodoxes, catòlics i musulmans), ètnic (eslaus, llatins i una major barreja ètnica en el cas dels bosnians musulmans) o cultural (amb l'ús, per exemple, dels alfabets ciríl·lic i llatí). Les nombroses massacres de civils i la destrucció de poblacions senceres —entre altres atrocitats— no només obeïren estrictament a la tàctica militar, sinó que la destrucció física de l'altre, únicament pel fet de ser-ho, esdevingué part del procés d'afermament de la pròpia identitat.

A la guerra que tingué lloc a l'antiga Iugoslàvia, però, assistírem també a una destrucció menys traumàtica i, en eixe sentit, secundària, però que va estretament lligada a la primera. Ens referim a la destrucció de béns patrimonials com a forma recurrent, quasi obsessiva, d'autoafirmació identitària

a través de la destrucció dels símbols dels altres grups ètnics. Es tracta aquesta d'una anihilació cultural entesa com arma de guerra, la qual, en els casos més extrems pren la forma d'allò que s'ha denominat *urbicidi*, arribant a afectar a la totalitat d'una ciutat o, almenys, al llegat arquitectònic d'un col·lectiu concret en eixa ciutat. Bevan arreplega la definició que fa d'urbicidi Bogdan Bogdanovic, arquitecte i exalcalde de Belgrad:

ciudades como Vukovar, Sarajevo o Mostar fueron "asesinadas": cosmopolitas, plurales, liberales y con mezcla étnica, constituían un anatema para los extremistas etnonacionalistas empeñados tanto en la conquista de territorios como en la imposición de una ideología de pureza racial. El urbicidio (...) es el ataque deliberado al entramado tanto humano como inerte de la ciudad con la intención de destruir los valores cívicos que esta encarna, los espacios mismos de interacción en los cuales las culturas nacen y son compartidas (Bevan 2019: 213).

Observem com la noció d'urbicidi porta a l'extrem la destrucció del patrimoni cultural com a mitjà per a l'eliminació de la memòria d'un col·lectiu, negant així la pròpia existència d'eixe col·lectiu "como si los propios ladrillos y piedras fueran culpables de ser un *otro*, además de ser recordatorios de la presencia del otro" (Bevan 2019: 20). El recorregut que fa Bevan sobre l'urbicidi com arma de guerra el du a detindre's, entre altres, al genocidi armeni, la destrucció de sinagogues jueves per part dels nazis, els respectius bombardejos britànics i alemanys sobre ciutats amb un important patrimoni arquitectònic (Dresde, Wurzburg, Bath, Exeter...) a la Segona Guerra Mundial, la sinització del Tibet, la discriminació i deteriorament del patrimoni àrab palestí per part del govern d'Israel, la guerra als Balcans... En tots aquests casos la destrucció d'edificis persegueix esborrar els records i, d'aquesta manera, la identitat de tota una col·lectivitat. L'afirmació de Branko Grujic alcalde de Zvornik "Nunca ha habido ninguna mezquita en Zvornik" (Bevan 2019: 79), no deixa cap dubte en aquest sentit, en tractar-se d'una ciutat que, abans de la neteja ètnica patida, comptava amb nombroses mesquites i més de la meitat de la població era musulmana. Per a Bevan la destrucció dels edificis representatius i els espais de la praxi social quotidiana d'un poble, com a mitjà

per a negar-li la seua identitat col·lectiva, consisteix en un acte de deshumanització prèvia al seu extermini físic. Així, "allí donde un grupo se ve amenazado físicamente, el destino de su arquitectura representativa es un excelente indicador de si existe, de forma presente o incipiente, una intención genocida" (Bevan 2019: 45). L'exemple de la Nit dels vidres trencats (Kristallnacht) a Alemanya en 1938 és el cas que exemplifica de millor manera aquesta observació, però es tracta d'un mode d'operar recurrent.

La major part dels béns destruïts durant la guerra dels Balcans eren construccions religioses o mobiliari litúrgic i monuments amb un caràcter identitari prou definit. Entre les destruccions de béns patrimonials a Iugoslàvia potser destaquen, pel ressò que tingueren, les de la Biblioteca de Sarajevo, coneguda popularment com la Vicnecica i la del Stari Most (Pont Vell), el pont sobre el riu Neretva que unia les dues riberes de la ciutat de Mostar. Per un costat, perquè es tractava d'obres mundialment reconegudes i, per altre, perquè ambdues construccions es caracteritzaven per no ser símbols inequívocament identificables amb una o altra identitat. Tot al contrari, es tractava de punts de trobada de cultures. El primer, a través del coneixement acumulat al llarg del temps, el segon, mitjançant la connexió física de dues riberes d'una mateixa ciutat, poblades per grups ètnics diferenciats. El coneixement de l'altre en el primer cas, la convivència compartint un mateix espai físic amb eixe altre en el segon.

Reflexionava Enric Juliana en un article periodístic<sup>54</sup> sobre el destrellat que va envoltar la destrucció de la biblioteca, "una rótula, un punto de unión y de encuentro entre las distintas culturas representadas en una ciudad, que llegó a ser considerada como la segunda capital del Imperio Otomano" (Juliana2014). Segons l'autor, la biblioteca d'estil orientalitzant —encara que dissenyada ja quan Sarajevo formava part de l'Imperi Austrohongarès— definia la multiculturalitat característica de la ciutat, la qual era incompatible amb la

---

<sup>54</sup> "El hombre que incendió la biblioteca de Sarajevo", *La Vanguardia*, 19/05/ 2014 (<https://www.lavanguardia.com/politica/20140518/54408044118/hombre-incendio-biblioteca-sarajevo-enric-juliana.html>) [consultat 08/07/2014]).

"puresa" racial i cultural desitjada per les milícies serbobosnianes. Resulta molt il·lustratiu, al temps que prou descoratjador, que, com exposa Juliana, totes les informacions apunten a que el responsable últim del bombardeig i destrucció de la biblioteca fora un professor universitari de literatura, Nikola Koljevic, convertit en número dos de Radomar Karadzic. Aquest professor, que hauria passat moltes hores treballant a la biblioteca abans de convertir-se en ideòleg de la Gran Sèrbia, acabà per destruir una porció de si mateix com a part del procés d'autodefinició identitària en què hi va participar.

La destrucció en 1993 del Stari Most (Fig. 25), per la seua banda, simbolitzà, més que qualsevol altra imatge, la separació definitiva de les comunitats enfrontades. El pont, construït al segle XVI per unir les dues ribes, les dues comunitats, no era un símbol reclamat per cap d'aquestes comunitats. Com hem apuntat, no simbolitzava cap altra cosa que la unió. Dit d'altra manera, representava la manca de separació, la disminució de la distància entre identitats i, per tant, la reducció de les diferències entre aquestes. Potser, més que al devenir de l'enfrontament militar, és en aquesta càrrega simbòlica del pont com a tal on podem trobar la raó de la destrucció del Stari Most. Si parem atenció a la Figura 25, veiem com abans de ser destruït, el pont es va convertir en un dels fronts de batalla; serbocroates en un extrem i bosnians musulmans a l'altre. El lloc d'unió, de trobada, s'havia convertit en aquell que concentrava en uns metres tot l'odi a l'altre que va caracteritzar aquesta contesa. I així va continuar fins al dia en què, retransmès per les televisions de tot el món, el pont fou enderrocat. Fou una de tantes imatges contundents que aquest conflicte ens proporcionà d'allò que significa la manca d'esperança.

Els dos béns han sigut reconstruïts posteriorment per la seua singularitat respecte a la resta de construccions, en tant que béns culturals i òbviament dins del context de relativa seguretat que proporcionava la presència militar estrangera. És per eixa raó que han sigut recuperats. La biblioteca de Sarajevo ho ha fet amb fons de la Unió Europea i una gran aportació de l'emirat de Qatar. El pont de Mostar, per la seua part fou reconstruït a iniciativa de la



UNESCO, que el declarà Patrimoni de la Humanitat en 2005 i amb el finançament del Banc Mundial i algunes donacions de països aïllats.

Al primer cas, hi ha un condicionant clarament simbòlic de recuperació de Sarajevo com a ciutat multicultural, promogut per la Unió Europea, en un intent de normalitzar una situació política que dues dècades després dista prou d'estar-ho. D'altra banda, però, com indica Juliana, el patronatge de Qatar evidencia la presència cada volta major d'interessos econòmics dels emirats —i també turcs— i la cada vegada menor multiculturalitat de la ciutat. Pel que fa al segon cas, la reconstrucció del pont significà un motor econòmic associat al turisme per a les dues riberes abans enfrontades i ara obligades a entendre's. Probablement és el desenvolupament econòmic de la ciutat i la manca d'identificació concreta del pont amb una de les identitats enfrontades el que ha permès avançar el projecte.

A la guerra dels Balcans trobem també el cas contrari a la recuperació i relativa normalització per i a través del patrimoni cultural, concretament a Sarajevo, on es troba l'anomenada Casa del túnel<sup>55</sup>. Durant la guerra, aquesta casa quedà fora de la zona controlada per les milícies serbobosnianes i en ella hi havia l'entrada a un túnel que comunicava amb la ciutat de Sarajevo i per on es feien passar armes i diferents productes que acabaven fornint el mercat negre. Actualment alberga un museu privat, mantingut per la família propietària i sufragat amb donacions i amb els ingressos rebuts per les visites turístiques. El museu no rep ajudes de cap organisme oficial per l'oposició dels serbobosnians, ja que ha esdevingut un símbol per als bosnians que patiren el setge de la ciutat. És probable que l'edifici siga declarat en el futur com a bé cultural, però en l'actualitat pateix una gran quantitat d'entrebancs per la càrrega identitària a la que està associat.

---

<sup>55</sup> La Casa del túnel o Museu del túnel s'emplaça en un domicili privat. En l'actualitat es poden veure els primers metres del túnel i audiovisuals sobre la seua construcció i funcionament durant la guerra, així com diversos objectes i testimonis de l'època.

Tot i això, la mateixa forma d'actuar que mostraren les identitats en aquesta situació en què es dugueren al límit, veiem com s'opera en un nivell quotidià en la utilització dels símbols identitaris. Al mateix article, Juliana es deté en la placa commemorativa de l'assassinat de Francesc Ferran en 1914. La placa es troba al lloc de la ciutat on Gavrilo Princip va perpetrar el magnicidi que acabaria per esdevindre detonant de la I Guerra Mundial. A les figures 26 i 27 veiem, respectivament, de quina manera tan diferent l'esdeveniment ha sigut commemorat en èpoques distintes.

Durant l'època socialista de Iugoslàvia (Fig. 26), la placa commemorativa estava escrita en caràcters ciríl·lics i anava acompanyada d'unes petjades gravades al cement, al lloc des d'on suposadament Princip va disparar l'arxiduc. El monument havia estat promogut per Tito, qui defensava l'estudiant serbobosnià com un revolucionari antiimperialista i substituïa altra inscripció destruïda durant la II Guerra Mundial. La transcripció del text ens permet apreciar com no hi ha precisament una condemna de l'atemptat dut a terme per un nacionalista eslau contra l'emperador austrohongarès:

Des d'ací, el 28 de juny de 1914, Gavrilo Princip expressà amb el seu tret la protesta popular contra la tirania i la centenària aspiració del nostre poble per la llibertat.

Durant la guerra dels Balcans, però, la placa i les marques a terra foren arrancades i en l'actualitat hi ha, al mateix lloc, una inscripció en caràcters llatins, redactada en bosnià i en anglès, amb una versió més asèptica de l'esdeveniment (Fig. 27). L'edifici on es troba la inscripció és en l'actualitat el Museu de Sarajevo, el qual descriu un recorregut per la història de la ciutat, amb especial atenció a l'atemptat. En aquest cas la forma de modificar el relat no ha consistit en l'ocultació, ni la destrucció, sinó que s'ha introduït dins d'un discurs més ampli i internacional, el de la I Guerra Mundial. Amb això el que s'ha fet és rebaixar la càrrega identitària del monument, negant la condició de "heroïcitat eslava" a l'esdeveniment, però sense substituir-la per un altre tipus d'identitat, més enllà de la significació històrica que tingué el fet en el devenir posterior d'Europa al segle XX.

De tot allò exposat a aquest apartat, comprenem sens dubte que la destrucció d'edificis històrics i altres béns culturals als conflictes bèl·lics no són un efecte col·lateral, sinó que es tracta d'una acció planificada amb una finalitat discursiva molt evident. Les ciutats històriques de Dresde, Wursburg, Bath o Exeter no eren nuclis industrials o estratègicament importants quan foren pràcticament devastats pels bombardejos aeris a la Segona Guerra Mundial i, com assenyala Bevan, molts dels edificis destruïts durant la guerra dels Balcans quedaven prou lluny de la línia de front. No debades, la precisió dels atacs a museus, arxius i col·leccions que reflectien el caràcter multiètnic de la regió, manifesten una actitud clarament selectiva i discursiva en l'acte de destruir. Les paraules del director de l'Institut Oriental de Sarajevo sobre la intencionalitat de la destrucció, en 1992, de l'edifici que albergava els seus fons no deixa lloc a dubtes:

destrozar la memoria colectiva del pueblo. Fue algo planificado. Yo vivía cerca del edificio y hablé con el cuerpo de bomberos. Se trató de un misil teledirigido cuyo objetivo era destruir incluso los estuches metálicos. Varios proyectiles fueron disparados formando una línea a lo largo del edificio al mismo tiempo. Después hicieron fuego por los alrededores para detener a los bomberos. Lo mismo sucedió en la Biblioteca Nacional.[...] La colección era importante porque mostraba a las claras que Sarajevo no era, como Karadžić decía, una ciudad serbia. La historiografía hecha desde Belgrado siempre ha intentado presentar la historia de Bosnia como tierra serbia. Ha habido un intento, que todavía sigue en marcha, de falsificar la historia bosnia. (Behija Zlatar en Bevan 2019: 65).

Llegir aquest estret ens fa reflexionar sobre la capacitat discursiva que pot tindre un míssil teledirigit, el qual, en la seua acció destructiva d'altres versions de la realitat, acaba per imposar la pròpia d'aquell que l'ha disparat. És aquesta una capacitat discursiva que es pot observar literalment a alguns dels vídeos propagandístics del Daesh, on es recrea en 3D la destrucció de les principals ciutats occidentals, donant un paper protagonista als monuments més significatius (Fig. 28).

Terminem l'apartat recordant que els relats històrics són silenciats enmig del camp de batalla de les identitats, però no podem deixar de pensar en fins a quin punt els relats de l'actualitat als conflictes bèl·lics han sigut també silenciats. En el camp de batalla de la llibertat d'informació, la capacitat discursiva dels projectils li ha llevat també i en no poques ocasions la vida a molts corresponsals de guerra.

### **La negació de l'altre en períodes de convivència pacífica**

La negació de l'altre, però, no només està lligada a contextos traumàtics o de substitució violenta d'una col·lectivitat dominant per una altra. Aquesta negació també passa en situacions de normalitat o, com a mínim, respecte en la convivència de diferents versions identitàries al si d'una mateixa comunitat. Ho hem vist quan analitzàvem els fullets turístics de Barcelona, amb la substitució dels béns culturals que havien de servir com a imatge de la ciutat. La manera d'actuar en aquest cas no és destructiva, com sí ocorre en els conflictes armats, sinó més vetllada, ocultant més aviat que fent desaparèixer físicament. Així, mitjançant l'ús del patrimoni cultural, els altres discursos identitàris s'oculten, ara obviant el referent cultural de què es tracte, ara censurant-lo o mostrant d'ell una visió maniquea, estereotipada o pejorativa.

Per a explicar aquesta manera de negar l'altre com a estratègia de definició identitària, en contextos on diverses identitats conviuen pacíficament, ens anem a valdre de dos exemples que ens queden molt a prop. Per al primer, volem analitzar la desigual manera amb què va cobrir la premsa escrita a València la designació com a Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO de dues tradicions valencianes: la Muixeranga d'Algemesí<sup>56</sup> (2011) i

---

<sup>56</sup> La Muixeranga és un conjunt de balls valencians i torres humanes que formen part de la Festa de la Mare de Déu de la Salut a Algemesí.

les Falles de València (2016). Amb aquesta comparativa, a més del desigual interès amb què es tractaren cada una de les notícies en un o altre diari, intentarem mostrar de quina manera ara s'ocultaven total o parcialment, ara es mostraven explícitament els diferents elements definitoris de cada una de les festes. En aquests, observem a més a més com s'hi projectaven uns o altres discursos identitaris.

Al segon exemple, anem a recuperar alguns aspectes definitoris del discurs identitari que ja hem avançat en tractar els fullets turístics de Barcelona, detenint-nos concretament a tot un plegat d'usos polítics del patrimoni cultural que als darrers anys han tingut com a centre d'acció l'estàtua de Colom, situada al port de la Ciutat Comtal. La confrontació al voltant dels usos polítics d'aquest bé cultural ha tingut lloc en una conjuntura històrica molt concreta, a la qual els discursos identitaris han tingut una forta presència a Catalunya, fins i tot en el dia a dia de les persones.

### *La Muixeranga i les Falles*

A les properes pàgines, realitzem una anàlisi comparativa de la cobertura informativa en premsa escrita de les respectives declaracions com a Patrimoni Immaterial de la Humanitat de dues festivitats valencianes: Les festes de la Mare de Déu de la Salut D'Algemesí i les Falles de València. Amb aquesta comparativa volem mostrar un exemple de com es pot dur a terme la negació de l'altre, al voltant dels béns culturals, en situacions de convivència pacífica entre identitats. I quan parlem de convivència pacífica ens referim a l'absència d'enfrontaments bèl·lics, perquè no hem d'oblidar la condició inherent a la identitat de camp de batalla.

Hem escollit aquestes dues festivitats per la consideració tan distinta que dedicaren els mitjans de comunicació a una i a l'altra. Si bé les

falles van acaparar l'atenció dels mitjans de comunicació durant alguns dies i amb una gran extensió de pàgines pel que fa als diaris, la informació dedicada a les festes d'Algemesí havia estat, cinc anys abans, prou més escarida. Podríem pensar que aquest tractament tan desigual per part de la premsa valenciana pot obeir al major pes polític, econòmic i demogràfic de la capital valenciana<sup>57</sup>. No es pot negar aquesta situació. Però, fent una anàlisi detinguda de la manera en què es realitzà la cobertura de les festes d'Algemesí, o siga, atenent a criteris qualitatius i no quantitius, podrem descobrir que hi ha en elles una sèrie de discursos identitaris latents que provocaren un joc discursiu d'ocultació de l'altre, el qual condicionà clarament l'extensió i la intensitat amb què es va informar d'un esdeveniment tan important per a la cultura valenciana. Concretament aquest joc discursiu d'ocultació ve provocat per un dels actes més característics de la festa: la Muixeranga. Més concretament per les torres humanes que s'hi realitzen.

La Muixeranga és, de fet, un dels exemples més il·lustradors que tenim a València de l'efectivitat d'aquesta forma d'actuar que té el discurs, amb l'ocultació total o parcial d'elements definitoris en funció del condicionament identitari d'un mitjà de comunicació o altre. Durant molts anys, la festa no ha tingut el mateix protagonisme als fullets i campanyes de difusió turística de la Comunitat Valenciana que els altres béns immaterials d'aquest territori, com ara les Falles de València, el Misteri d'Elx o el Tribunal de les Aigües i la forma en què els mitjans locals van cobrir la seua declaració com Patrimoni de la Humanitat va ser, com ja hem dit, molt menys exhaustiva que en aquests casos. La raó d'aquesta manca d'entusiasme per part de les autoritats al front del govern autonòmic en aquest període, d'una orientació política centralista, radica bàsicament en la similitud d'una part de la celebració amb la festa dels castellers, tan representativa de la cultura catalana. Està clar que per al discurs

---

<sup>57</sup> Encara que l'any 2020 la ciutat de València concentrava vora 400 comissions falleres, les Falles se celebren a moltes poblacions de tota la Comunitat Valenciana. Entre elles es troba precisament Algemesí. Fem, però, al·lusionar a la capital de València en comparar les dues festivitats pel fet que les Falles són originàries d'aquesta ciutat i perquè és per la participació de la capital que aquestes festes tenen una difusió tan ampla.

identitari centralista espanyol i també per al regionalista valencià, de caire anticatalanista, aquesta similitud no ha resultat mai pertinent i l'han observat tots dos més aviat com una amenaça.

L'ocultació en aquest cas ha sigut molt efectiva. No tant en allò que pertoca als algemesinencs i algemesinenques, però sí pel que fa al discurs identitari que es volia fer predominant. De fet, anys després encara existeix un gran desconeixement de la festa a la societat valenciana, especialment a la capital. L'any 2018, a la ciutat de València una torre fou increpada per grups espanyolistes, entenenent que era una colla catalana de castellers i que allò que sonava, en comptes de la Muixeranga, era Els Segadors<sup>58</sup>. Recentment, el gener de 2020, l'alcalde de València, Joan Ribó, fou assetjat al carrer per un ciutadà que li recriminava permetre castellers a la ciutat, mentre li gravava en vídeo amb un mòbil. Els castellers als quals es referia aquest ciutadà era en realitat una Muixeranga que havia participat dies abans a una celebració a la plaça de l'Ajuntament de València.

A les properes pàgines comparem com s'informà de la declaració com a Patrimoni Immaterial de la Humanitat als quatre diaris amb més tirada a València —*Levante, Las Provincias, El País i El Mundo*— tant de les festes de Santa Maria de la Salut com de les Falles. Centrarem aquesta anàlisi al nivell narratiu del discurs patrimonial, que és on veritablement es troba l'origen del tractament diferenciat de sengles tradicions.

A la Figura 29, veiem les diferents portades dels diaris el dia 29 de novembre de 2011, l'endemà de la declaració com a Patrimoni Immaterial de la UNESCO de les festes d'Algemesí, mentre que a la Figura 31 hi apareixen les del dia 1 de desembre de 2016, amb l'anunci corresponent a les Falles. En una primera ullada s'observa clarament el diferent protagonisme que tenen cada

---

<sup>58</sup> Vegeu *Elperiòdic.com* (07/01/2018).

[https://www.elperiodic.com/valencia/ultras-revientan-desfile-reinas-magas-confunden-muixeranga-segadors\\_542505](https://www.elperiodic.com/valencia/ultras-revientan-desfile-reinas-magas-confunden-muixeranga-segadors_542505). [consultat 10/08/2018].

una de les festivitats, major en el cas de les falles, que acapara pràcticament tot l'espai de la primera plana i li és reservat el titular. La Muixeranga, per la seua part, no es va convertir en mereixedora del principal titular en cap de les portades i amb prou feines arriba a omplir la meitat de l'espai. En el cas de *El Mundo* no apareix ni esmentada la notícia, com passa també amb *El País*, raó per la qual hem hagut de recórrer a la imatge de la primera pàgina de la secció dedicada a les notícies de València. El tractament donat, en la primera de la secció local, és equivalent quant al protagonisme al dels casos anteriors.

En un principi, pot resultar en certa mesura evident aquest desigual protagonisme atorgat a sengles festivitats. Com hem dit adés, les Falles són una festivitat amb més projecció nacional i internacional que la Festa de la Mare de Déu de la Salut i, evidentment, la ciutat de València té molta més població i un protagonisme polític, econòmic i mediàtic molt superior al d'Algemesí. Però, no hem d'oblidar que les festes d'Algemesí foren declarades com a Patrimoni de la Humanitat cinc anys abans que les Falles i estranya la poca rellevància que sembla tingué un esdeveniment tan important a nivell cultural per a qualsevol territori. Resulta també cridaner com, a diferència del cas de les Falles, on la relació de la festa amb el foc com a senya d'identitat queda molt clara, a algunes de les portades corresponents a la festa d'Algemesí s'observa certa confusió sobre l'essència de la festa. Especialment a la portada del *Levante EMV*.

Aquesta manca de definició de les senyes d'identitat es troba als diferents discursos històrics que es volen projectar sobre aquest bé patrimonial. Però sobretot, a un dels possibles discursos històrics que es vol evitar, el d'una relació directa amb la cultura catalana a partir d'una fàcil identificació entre les *torres* i els *castellers*. És per això que volem centrar la nostra anàlisi de la cobertura informativa de les dues notícies en el nivell del relat, en la mostració o ocultació de segons quins elements per practicar, encara que parcialment, la negació de l'altre com a forma d'afirmació del jo mitjançant el patrimoni cultural.



### Las Provincias

PORTADA: La notícia de la declaració com a patrimoni no és el titular principal de la portada. Sí que apareix en un titular secundari a peu de foto amb el següent text: "Las fiestas de Algemesí, Patrimonio de la Humanidad". La foto referida ocupa bona part de la pàgina i mostra una de les característiques torres humanes davant 'un campanar, amb el següent text: "Una muixeranga durante la celebración de la procesión de la Virgen de la Salud".

INTERIOR: Es desenvolupa la notícia en dues pàgines, concretament les pàgines 12 i 13. Una fotografia de les torres davant l'església, enmig de la celebració, acompanya el titular "Las procesiones de la Mare de Déu de la Salud reciben el reconocimiento de la UNESCO por su gran arraigo". A la pàgina 13 hi ha una xicoteta entrevista amb el Mestre muixeranguer Juan Beltrán.

### Levante EMV

PORTADA: Igualment la notícia tampoc no obté el titular principal, però sí un de secundari a peu de foto, "Algemesí ya es Patrimonio de la Humanidad" amb les lletres *Patrimonio de la Humanidad* realçades. El text que acompanya el titular diu: "La Unesco da rango internacional a las fiestas de la Mare de Déu de la Salud". La fotografia és menys definitiva de la festa que la de *Las Provincias*, amb un home celebrant al carrer la notícia, mentre alça un xiquet de raça negra vestit amb el vestit típic muixeranguer, única referència explícita a la festivitat. Recalquem que el xiquet és de raça negra perquè ens resulta pertinent per al que estem explicant. Per a aquell que no coneix Algemesí, com a la resta del territori valencià, les persones de raça negra no han format part de la població autòctona fins que el fenomen de la immigració no s'inicià fa poques dècades. És per això que entenem que aquesta imatge ens vol transmetre de manera poc afortunada, en recórrer al tòpic més elemental, la projecció internacional que ha de tindre en el futur la festa.

INTERIOR: Es dediquen únicament dues pàgines (20, 21) i l'editorial a desenvolupar la notícia. Al següent titular, "El título de Patrimonio otorga proyección mundial a la fiesta" l'acompanya una imatge en gran d'una Muixeranga. No es tracta d'una fotografia a color, sinó que apareix en blanc i negre i amb un tractament com si fora un cartell, seguint una estètica característica del progressisme de la transició.

### El Mundo

PORTADA: No apareix a la portada del diari, però sí a la portada de l'edició local "Valencia". Tanmateix, sí hi ha una notícia relacionada amb la Comunitat Valenciana a la portada del diari, concretament sobre disputes al grup socialista autonòmic.

A la portada de l'edició local hi veiem diversos titulars de més grandària que el de la festa, el qual apareix com a peu d'una foto que mostra varies torres humanes, totes elles fent el passadís a una imatge devocional que eix de l'església del poble. El titular diu "Una fiesta caótica de valor universal", amb un text a sota que aclareix, en lletra menuda; que es tracta de "un conjunto aparentemente caótico pero con un reconocido valor histórico". La imatge sí que transmet certa sensació de desordre, en haver fet la fotografia entre la multitud i el bullici, mostrant poc nítidament la imatge devocional i amb una sensació de manca d'equilibri que transmeten les torres humanes. Molt diferent de la solidesa i nitidesa que veiem a la torre de la portada de *Las Provincias*.

A l'última pàgina de la secció apareix un article en què es desenvolupa la informació explicant els nombrosos actes que componen la festa d'una manera detallada i respectuosa, molt distinta a la del titular. Sembla voler compensar d'alguna forma la poca serietat amb la qual ha tractat la notícia a la primera plana. Hi ha dos aspectes interessants en el procediment de dotació de respecte que se li vol donar ara a aquesta notícia —a un raconet a la part inferior de la darrera pàgina de la secció local, no ho oblidem. En primer lloc es detallen els diferents actes o manifestacions que componen la festivitat de la

Mare de Déu, entre les quals la muixeranga no destaca en absolut, llevat de la fotografia que acompanya el text, sobre la qual en parlarem després. En segon lloc, amb les declaracions del retor de la basílica de Sant Jaume, que parla d'una festa aparentment caòtica i desordenada, però que al final "todo encaja perfectamente". Així, el desordre i el caos generats per una festa multitudinària que remet al lector de *El Mundo* a les imatges dels castellers i, per tant, a la identitat nacional catalana a la qual aquest no acostuma a tindre molta estima, és corregit i reordenat, reassignant-li una significació, a través de la religiositat.

### *El País*

PORTADA: L'esdeveniment no apareix a la portada del diari, però sí a la portada de l'edició local "Comunidad Valenciana", ocupant més de la meitat de la pàgina. Tot i això el titular principal correspon a un assumpte de política autonòmica.

El titular de la notícia és el següent: "La muixeranga es de todo el mundo". Acompanyant la notícia amb dues fotografies. La primera arreplega a un xiquet i una xiqueta al carrer, davant de l'església del poble, improvisant una torre humana. L'altra imatge és la d'un xiquet de raça negra, entenem que el mateix que a la portada de Levante EMV, vestit de muixeranguer. Apliquem a *El País* la valoració feta quan hem parlat del diari valencià en relació amb aquesta darrera imatge.

La notícia no ve desenvolupada a les pàgines següents, però sí a aquesta primera pàgina de la secció local. Allò que es realça al cos de la notícia és principalment la dimensió mundial de la distinció rebuda per la festa, tot i que també hi ha una al·lusió a l'origen de la tradició catalana dels castellers en "esos antiguos bailes valencianos que fueron llevados allí".

Comparant el tractament de la notícia en tots els casos, tant a la portada com a l'interior, podem establir una sèrie d'estratègies discursives de

negació de l'altre que s'hi projecten en aquesta manifestació cultural. Tots els discursos que condicionen les distintes formes de cobrir la notícia estan determinats per la confluència i conflicte de diverses identitats comunes. La identitat local i la forma de llegir la Muixeranga segons aquesta és la que predomina i, sobretot, condiona els distints enfocaments. Ens referim a la ja comentada connexió establerta tendenciosament per sectors conservadors espanyolistes entre muixeranga i castellers i per tant, al seu parer, entre la festa i l'independentisme. Però també hi trobem molt present la identitat religiosa, la qual resulta en algun cas prou útil per negar l'altre, ocultant, més aviat que a l'altre en un conflicte identitari concret, el propi conflicte.

D'aquesta manera, resulta paradoxal que *Las Provincias*, diari amb una línia editorial obertament anticatalanista, no ocultia el bé cultural, ni renuncia a ell, com anem a veure que fa *El Mundo*, per eixa possible relació que es puga establir entre la Muixeranga i els castellers. Al contrari, és precisament *Las Provincias* el diari que amb major naturalitat mostra la Muixeranga, relacionant-la molt decididament amb el component religiós i folklòric de la festa. L'esment que es fa a la Muixeranga és com a part d'una processó on també hi ha els Tornejants, Bastonets, Arquets o Pastorettes, però a la qual pren el màxim protagonisme, amb la principal fotografia i una entrevista al Mestre muixeranguer.

Així, *Las Provincias* prefereix no renunciar a un bé cultural que, en un principi, podria comportar algun entrebanc per al seu discurs identitari, obviant el possible debat identitari regional o nacional que s'hi pot projectar a la festa en prioritzar el component identitari religiós. De fet, es realça molt el fet que és la festa del poble, d'Algemesí, la qual concreta el sentir dels habitants en una barreja de religiositat i folklore. Com hem dit, no cal ocultar a l'altre en un conflicte identitari, perquè s'oculta directament eixe potencial conflicte identitari.

L'altre diari local, *Levante EMV*, és molt més confús amb les imatges i els titulars que empra. Aquesta situació ve determinada bàsicament perquè aquest diari no li resulta tan fàcil obviar el debat identitari regional o

nacional que s'hi pot establir. En primer lloc perquè el perfil del lector més habitual de *Levante EMV* no és necessàriament religiós, de manera que la identitat religiosa no pot servir com a recurs per a evitar o silenciar aquest conflicte. I en segon lloc perquè entre els lectors d'aquest diari sí sovintegen aquells que veuen en aquesta i altres manifestacions culturals valencianes una peculiaritat identitària respecte a la resta de l'Estat espanyol. De fet, les posicions al voltant d'aquesta peculiaritat entre els lectors del diari abasta des d'aquelles emmarcades al regionalisme fins a altres més properes al catalanisme i la seua línia editorial se situa en un espai més progressista que *Las Provincias*, de tal manera que s'hauria d'esperar un tractament amb la major claredat i extensió possible.

La Muixeranga, però, no apareix a la portada, espai accessible no només als lectors amb una ideologia afí a la del diari, evitant així una imatge que podria ser conflictiva. A l'interior, però, lloc reservat al lector assidu sí es mostra una torre humana, amb les característiques que hem comentat adés, sense la suposada naturalitat de la fotografia captada en l'instant viscut. La paraula Muixeranga tampoc no la llegim en cap dels titulars d'aquestes pàgines interiors, només hi és al text. Aquesta forma de tractar la Muixeranga potser premia a determinat lector que està esperant escoltar allò que vol sentir, insinuant combativitat o resistència en un ambient de clandestinitat. Tanmateix, mostrant-la així es renuncia a la manifestació cultural entesa com a praxi, viscuda des d'allò inclusiu i on caben les diferents formes d'experimentar la celebració, ja que s'hi prioritza un component discursiu. Eixe component discursiu, però, en mostrar-se d'una manera prou difusa, degut al ventall tan ampli de maneres d'entendre la identitat valenciana que hi ha als lectors d'aquest diari, està contribuint a l'actitud d'ocultació de la festa que hem explicat per part dels sectors conservadors. Entre altres coses perquè el propi diari està renunciant a emprar aquest bé cultural des d'una postura d'afirmació, com sí fa *Las Provincias* en clau identitària religiosa i popular, perdent-se en un enfocament discursiu que vol tindre contents a uns sense molestar a altres, però que, a la fi, ens deixa una indeterminació total.

La indeterminació a què ens referim sembla que s'intenta resoldre des del diari realçant la dimensió identitària universal, fugint d'alguna manera d'eixe conflicte identitari local al qual no es vol entrar. Si tornem a la portada de *Levante EMV*, la imatge elegida ja hem dit que no és la d'una torre, sinó la d'un xiquet de raça negra alçat en braços per un adult, enmig de les celebracions. Ja hem explicat allò que implica la raça del xiquet en el context d'aquesta notícia i també hem valorat la manca d'adequació que ens suposa. Tots dos titulars, el de la portada i el de l'interior parlen de la dimensió internacional i eviten el terme Muixeranga, però la confusió que envolta tota la cobertura informativa ens resulta prou representativa de com els discursos projectats sobre les manifestacions culturals acaben, moltes vegades, per desdibuixar la pròpia manifestació cultural com a fet, com a acció.

L'enfocament discursiu en les respectives cobertures informatives de *El Mundo* i *El País* està menys condicionada per les diferents sensibilitats identitàries dels lectors que als diaris locals. Sembla que les redaccions a València d'ambdós diaris d'àmbit estatal han assumit el posicionament editorial per a tota Espanya, sense adaptar la secció a eixes sensibilitats locals. A *El Mundo* l'enfocament parteix de la idea d'unitat nacional i cultural d'Espanya en la qual, algunes manifestacions culturals apareixen com agents de distorsió d'eixa unitat, especialment si poden fer pensar en altres expressions culturals lligades a una identitat nacional distinta. En tota la narració i a les imatges predomina una visió condicionada per la concepció tradicional d'allò folklòric com quelcom menor que l'alta cultura i es transmet certa visió de la festa com un comportament provincià, allunyat de la solemnitat amb què es tracten altres festivitats. També s'intenta subratllar el caos com a rerefons d'aquesta manifestació cultural tractada com una anomalia al discurs identitari d'unitat nacional a l'Estat espanyol.

Al titular de *El País* "La Muixeranga es de todos" hi ha, contràriament, un intent de llevar-li a les festes eixa assignació de identitat — catalanista— que fa *El Mundo* per desplegar el seu discurs d'unitat nacional. La Muixeranga és la tradició de tot un poble —per això la foto dels xiquets fent una torre de manera espontània—, per damunt dels discursos identitaris que

s'hi vulguen projectar. I ara, amb la designació com a Patrimoni de la Humanitat, no ho és ja d'un poble, sinó de qualsevol persona al món.

En relació a les fotografies dels xiquets fent una torre que incorporen els dos diaris nacionals (Fig. 30), veiem que a *El Mundo* la Muixeranga improvisada ocupa un espai reduït a un costat de la imatge, sent la protagonista la torre campanar de l'església del poble. Una mena de mal menor, la identitat religiosa. A *El País*, la torre que fan els xiquets i, per extensió la Muixeranga, són contràriament els protagonistes.

Contràriament al cas de la Muixeranga, l'anàlisi de la cobertura informativa que es feu de la declaració de les Falles de València com a Patrimoni de la Humanitat, l'any 2016 (Fig. 31), presenta una gran semblança entre els diferents diaris. Tant pel que fa a l'extensió com al tipus d'imatges i tractament d'aquestes.

### Las Provincias

PORTADA: La notícia de la declaració com a patrimoni és el titular principal de la portada i la fotografia ocupa dos terços de tota la primera pàgina. El titular diu: "Fallas universales". La imatge capta el moment en què una carcassa esclatant al cel, durant un dels tradicionals castells de focs artificials a l'Albereda de València. En aquest cas es un castell que celebrà la designació la nit anterior.

INTERIOR: Es desenvolupa la notícia en desset pàgines, des de la pàgina 3 a la 19.

### Levante EMV

PORTADA: La portada de Levante és pràcticament la mateixa que en Las Provincias. La notícia ocupa la mateixa proporció d'espai que en l'altre diari i la fotografia arreplega un moment similar de la mateixa celebració —l'esclat

d'una carcassa la nit anterior— des d'un lloc situat a escassos metres d'on s'ha pres l'altra fotografia. El titular és ben semblant "Fallas para la humanidad". La paraula *Humanidad* està realçada en color roig.

INTERIOR: Es desenvolupa la notícia en vint-i-dues pàgines, des de la pàgina 2 a la 23.

### *El Mundo*

PORTADA: L'esdeveniment no apareix a la portada del diari, però sí que ocupa les tres primeres pàgines de l'edició local "Valencia". Al titular llegim "Las fallas ya son visibles al mundo" i ve acompanyat entre altres imatges d'una fotografia de gran mida dels dirigents polítics de la ciutat i de la Comunitat Autònoma i de la Fallera Major.

### *El País*

PORTADA: L'esdeveniment no apareix a la portada del diari, però sí que ocupa les tres primeres pàgines de l'edició local "Comunitat Valenciana". Al titular llegim "La Unesco declara las Fallas de Valencia Patrimonio de la Humanidad" i les imatges mostren les celebracions i alguns monuments d'anys anteriors.

Ens crida molt l'atenció com els dos diaris locals han cobert quasi de manera calcada la notícia, tant qualitativa com quantitativament. En primer lloc, ambdues portades són pràcticament idèntiques pel que fa als dos terços de pàgina que ocupen les Falles. Només trobem diferències en la resta de notícies que hi apareixen. Estèticament són quasi iguals, tant per la fotografia com per la maquetació i distribució d'espais. El contingut del titular es diferencia en una paraula, però a tots dos casos clarament es realça la projecció internacional de la festa. No hi ha espai al conflicte identitari local, el qual queda relegat a un segon terme i a l'interior. El segon aspecte que ens resulta destacable és que en aquests diaris s'ha anteposat la notícia de la declaració de les Falles a



qualsevol altra (pàgines 3 i 2 respectivament) i se li ha dedicat una extensió molt superior a la que es va reservar al cas de les festes d'Algemesí uns anys enrere.

Pel que fa al tractament tan paregut de la notícia, la projecció de València a l'exterior i la universalitat de les festes són elements centrals. La valencianitat apareix com un tot, sense la inclusió de matisos i es transmet la idea d'unitat en la celebració. Fins i tot queden apartades les diferències polítiques partidistes en tots els diaris. En allò que respecta a l'extensió tan distinta amb què s'han cobert els dos esdeveniments, és evident que hi ha un major nombre de lectors que potencialment es poden veure interessats per aquesta informació i, per tant, és un producte amb més consumidors. Ja hem dit que es tracta de les festes d'una de les ciutats més poblades d'Espanya i que se celebra també a molts municipis a tota la comunitat. Però també és evident l'ocultació mediàtica que han patit les festes d'Algemesí durant molts anys, per eixa projecció de determinats discursos identitaris, la qual ha provocat un desconeixement generalitzat entre la població valenciana, especialment a la capital. I això explica també eixa quantitat menor de potencials consumidors de la notícia.

### *L'estàtua de Colom*

Pel que fa al conflicte generat al voltant de l'estàtua de Colom, cal que recordem com, quan hem comparat els dos fullets de la ciutat de Barcelona, hem comprovat al seu disseny certa actitud d'ocultació, més que de destrucció, en la substitució d'uns béns culturals per altres com a referents de la imatge que es volia donar de la ciutat de cara a l'exterior. Hi ha en aquest canvi d'imatge un mecanisme que silencia els discursos identitaris contraris al propi, en ocultar les "paraules" més adients que aquests poden fer servir per a estructurar el seu relat. No es tracta d'una eliminació material del bé, ni tampoc

de censura, sinó més aviat de la seua desactivació no explícita, diguem-ne que per omissió. El bé no s'elimina i, sobre el paper, no hi ha cap prohibició que pertorbe o pose en perill la seua existència. Tot al contrari, continuadament es realça un respecte manifest per la pluralitat i un compromís pel manteniment de *la* cultura, per tant, de les seues manifestacions més destacables. Però la presència d'aquests béns culturals als fullets que defineixen la ruta que han de seguir els turistes o queda relegada a un segon terme, fora de qualsevol itinerari prioritari per al visitant o, senzillament, és oblidada. L'eliminació del bé cultural no és material en aquest cas, però sí discursiva.

Tanmateix, com ja hem dit, els béns culturals poden fer-se servir per a vehicular diferents versions identitàries, moltes vegades oposades. Fins i tot, en els casos que a priori ens pot semblar que tenen una adscripció molt clara a una d'elles i ens resulta impensable que puguen establir cap relació amb la contrària. Atenent a aquest principi no és molt difícil pensar que l'ocultació d'un bé cultural no sempre és absoluta i que aquesta ocultació es pot activar o desactivar en diferents moments i que, a més a més, pot ser només parcial. Així, l'ocultació d'un bé cultural pot fer-se d'una manera total, amb la censura directa o "l'oblit" de determinats referents culturals, o parcial, mostrant una visió estereotipada de caire pejoratiu o fins i tot tergiversada. En aquest últim cas, el de la tergiversació, allò que en un principi anava a ser ocultació del bé cultural pot deixar pas a una assimilació d'aquest, traient-lo de l'ostracisme i fent-lo servir en benefici propi.

Totes aquestes coses li van ocórrer al bé cultural que ens ocupa ara, l'estàtua de Colom situada al port de Barcelona, arran d'unes reivindicacions polítiques projectades sobre aquesta i amb les quals es qüestionava el possible encaixament de la figura del marí en la imatge de la ciutat. L'any 2016 va tindre lloc aquesta situació, molt il·lustrativa del que estem comentant, quan es generà una mena de pugna des de diferents postures polítiques, articulades a partir d'aquest bé cultural i a les quals es barrejava — en contra, com veurem, de la voluntat d'alguns— allò identitàri nacional amb

altres tipus de discursos identitaris, a més d'uns posicionaments ideològics d'oposició al capitalisme.

La proposta feta per la CUP<sup>59</sup>, un dels grups polítics a l'Ajuntament de Barcelona, consistia a retirar la figura de Colom i substituir-la per "un símbol de la resistència americana contra l'imperialisme, l'opressió i la segregació indígena i afroamericana"<sup>60 61</sup>. A més a més, es demanava deixar de celebrar a Catalunya el 12 d'octubre —dia de la Hispanitat— per entendre que suposa un "acte intolerable d'enaltiment del colonialisme i l'imperialisme (...) i un acte de nacionalisme espanyol agressiu contra tots els pobles que oprimeix i ha oprimit". Les dues peticions van desembocar en una confrontació de relats històrics al voltant d'aquesta figura històrica, donat que catalanitat i hispanitat, imperialisme i resistència a l'opressió, racisme, capitalisme... constituïen una amalgama massa ampla de posicionaments de caire ideològic i identitari difícil d'assumir per una sola estàtua.

L'escultura, realitzada amb motiu de l'exposició Universal de Barcelona de 1888, ha sigut a les darreres dècades un dels béns relativament desactivat o que, com a mínim, ha passat a un segon terme, dins del discurs patrimonial de la ciutat. Però aquest es va veure paradoxalment activat de nou, a conseqüència de les accions de la CUP per censurar-lo obertament i demanar la seua destrucció. La postura de la formació política relacionava discursivament la figura del marí directament amb l'espoli i el sotmetiment dels pobles nadius americans pels europeus i, en aquest cas, pels espanyols. El discurs nacionalista català de rebuig de la hispanitat venia acompanyat també en aquesta ocasió pel discurs antiimperialista i anticapitalista que defèn aquest grup, amb el qual no tots els sectors independentistes se senten identificats.

---

<sup>59</sup> Candidatura d'Unitat Popular.

<sup>60</sup> Veure (*El País*, 26/09/ 2016 [https://cat.elpais.com/cat/2016/09/26/catalunya/1474889171\\_065220.html](https://cat.elpais.com/cat/2016/09/26/catalunya/1474889171_065220.html) [consultat 02/10/2016]).

<sup>61</sup> Sense que hi haja una relació directa amb aquesta disputa que estem tractant, durant els darrers mesos de l'any 2020 s'han succeït als EUA diversos atacs a estàtues de Colom, com a part dels disturbis racials esdevinguts a partir dels assassinats a mans de la policia de George Floyd i Breonna Taylor.

Es tracta, la de Colom, d'una figura històrica difícilment dissoluble del colonialisme espanyol a Amèrica i que, a primera vista sembla que amb prou feines pot ser assimilat a un discurs catalanista. Tanmateix, entre els grups que mostraren una major oposició a la iniciativa de la CUP hi havia aquells que sostenen les tesis defensades per l'INH sobre la catalanitat del navegant<sup>62</sup>. Independentment de la mínima base acadèmica d'aquesta afirmació, L'INH aconseguia amb la seua postura, en comptes d'eliminar o, millor dit, desactivar el bé patrimonial projectant en ell el discurs antiimperialista i antiespanyol, com proposava la CUP, aprofitar-lo en benefici propi reivindicant-lo com a símbol de la catalanitat antiimperialista. Aquesta fundació cultural presenta Colom —i, per tant, l'estàtua en qüestió— com a Català que, a més a més de ser un bon cristià i oposar-se a l'esclavisme, hauria sigut també víctima del colonialisme espanyol pel fet de ser català. La relació entre els diferents conceptes projectats en la figura de Colom és, com a mínim, poc sòlida, però això no vol dir que no pugui ser naturalitzada.

Allò que ens interessa al nostre treball no és tant la veracitat o no d'aquests relats, sinó observar com es va iniciar una pugna sobre el relat a partir d'un bé cultural. La manera amb la qual el nacionalisme català més conservador va intentar impedir que un discurs anticapitalista, lligat al catalanisme, adquirira protagonisme en l'agenda va ser el d'apropiar-se d'un bé que, en un principi, no era prioritari per articular el seu discurs. És a dir, es decidia no renunciar a la mínima possibilitat d'ús polític que un bé cultural pot oferir, donat que si ara ja no podia ser útil amb la seua ocultació, s'havia de fer servir d'altra manera. Però, això sí, mai deixar que l'altre discurs en traguera profit d'ell.

---

<sup>62</sup> L'Institut Nova Història de Catalunya (INH) és una fundació cultural que defensa que la història de Catalunya ha estat manipulada i pretén la seua recuperació i divulgació. Entre altres aspectes, reivindica l'origen català de Cristòfor Colom, així com la d'altres personatges històrics, com ara Santa Teresa de Jesús o Leonardo da Vinci. Les tesis d'aquesta entitat són amplament rebutjades als àmbits acadèmics, però han sigut recolzades públicament per diverses institucions i per dirigents polítics de renom dins de l'independentisme català.

Així, es va procedir a una ocultació parcial, per així dir, del bé cultural, ja que es reservaven els aspectes positius de la figura històrica a allò atribuïble a la seua catalanitat —Colom com a persona, emprenedor i aventurer amb una gran transcendència històrica— però es reservava el sotmetiment d'altres pobles com a responsabilitat dels espanyols, sent Colom un més dels afectats per aquesta pràctica. Amb aquesta operació es perseguia fer fora un tema de debat que no interessava al sector conservador del catalanisme i, alhora, s'incrementava el patrimoni cultural que es podia emprar en benefici del propi discurs nacional (criteris quantitius de selecció per part de la institució), a més de, paradoxalment, utilitzar-ho per atacar i deslegitimar el discurs nacional oposat.

L'ocultació parcial no deixa de ser una tergiversació dels fets històrics, fins i tot si es donara el cas —poc probable pel que sembla<sup>63</sup>— de que s'acceptara com a vàlida la catalanitat de Colom, ja que el deslliga d'una part concreta d'un procés del qual formà part íntegrament. Aquesta tergiversació, dient a aquells als que va adreçat el discurs només allò que volen sentir, fa palès com es pot emprar per al discurs propi un bé cultural que, en un principi no semblava ser útil. Més que negar o ocultar, en aquest cas estariem parlant de *furtar* el bé cultural als altres discursos. Se li furta, en primer lloc, al discurs de la hispanitat, però també se li furta al de l'antiimperialisme, ja que en deslligar a Catalunya de qualsevol responsabilitat al genocidi americà inutilitza l'estàtua d'aquest suposat català per articular eixe discurs.

Si bé a l'exemple de la Muixeranga, el que observem és una narració de l'esdeveniment des de la pròpia identitat, refermant-la en aquest procés, el que veiem al conflicte generat al voltant de l'estàtua de Colom a Barcelona és una disputa deliberada per establir una versió d'una figura històrica a partir de la projecció de diverses identitats solapades en un bé cultural. Si al primer cas hi ha una afirmació de la pròpia identitat, negant o ocultant l'altre en l'escriptura del relat, al segon hi ha una lluita oberta per

---

<sup>63</sup> Vegeu Baydal Sala i Palomo (2020).

apoderar-se del mite, d'arrabassar-li-ho a l'altre. En aquest cas, és una partida que es guanya o es perd, ja que en aconseguir aquest bé cultural i fer-lo propi, s'aconsegueix també negar la capacitat de l'altre per a emprar-lo al seu relat. Dit d'altra manera, no s'oculta o es nega la visió de l'altre en aquest fet històric; l'altre és directament eliminat de la parla.

La destrucció o la simple ocultació d'espais, edificis o obres artístiques, així com la negació i el descrèdit de certes personalitats culturals, d'una orientació ideològica oposada, mostra com el patrimoni cultural no és un espai per a la protecció de la diversitat cultural. Així, els referents culturals escollits per destruir el discurs ideològic precedent o alternatiu, a través del patrimoni cultural, s'activen en funció de dues raons: en primer lloc, per substituir els antics per uns altres més adients a la ideologia del que exerceix ara el poder; en segon lloc, per la necessitat que solen tindre les identitats de fer invisible o mostrar com amenaça a l'altre per autodefinir-se sense elements distorsionadors.

Lluny de ser l'espai de trobada del diàleg, del coneixement i la diversitat, de la preservació de la cultura, el patrimoni sembla ser el lloc per a la selecció i per a la imposició. Un discurs històric que en comptes d'enriquir-nos en la pluralitat ens empobreix en el reduccionisme del què vol imposar una visió unívoca de la realitat. La necessitat que determinats individus tenen de posar una tanca al seu voltant per a, diferenciant-se d'allò que queda fora, tindre sempre clara la pròpia identitat i sentir-se segurs en allò conegut, front al perill d'allò desconegut, tindrà sempre un instrument privilegiat al patrimoni cultural.

Reflexionant sobre el pont de Mostar i l'anihilació de tota esperança de comunicació i retrobament que implicà la seua destrucció, ens ve a la ment que el segle XIX, el segle de la industrialització, va ser el que inicià la disminució de les distàncies físiques entre els pobles, amb la construcció del ferrocarril, de ponts que cobrien distàncies impensables o de canals que unien oceans i amb l'aparició de les primeres tecnologies de la comunicació, com ara el telègraf. Però, també fou el segle del sorgiment dels estats nació propis del

liberalisme i eixe acostament de cultures que permetia la tècnica vingué doncs acompanyada de la delimitació i diferenciació no només física, sinó també cultural, que impliquen les fronteres i els símbols identitaris que les acompanyen.

### **7.1.3 El reconeixement de la identitat per part de la comunitat a la qual va dirigida**

Una vegada construïda la identitat col·lectiva i cosificada aquesta, entre altres dispositius, a través del patrimoni cultural, és necessari que hi haja un reconeixement i una adopció de la mateixa per tots els membres de la comunitat. Aquesta aspiració d'unificar la forma en què es defineix a si mateix tot un col·lectiu, passa decididament per reduir tota una complexa xarxa de relacions socials i formes d'expressió cultural a una identitat comuna clarament delimitada. En ella desapareix qualsevol espai per a la reflexió, el diàleg o l'aportació, en favor de la recepció i la interiorització d'allò donat.

En configurar-se una identitat, és indispensable garantir que aquesta siga adoptada massivament tal com es desitja, sense deixar espai a interpretacions què puguen provocar que la identitat a la fi generalitzada siga altra distinta a la que es volia imposar en un principi. Es tracta, doncs, d'una identitat que ha de ser necessàriament induïda, tot i que no ha de semblar que s'està imposant per sobre de la voluntat de ningú.

Si atenem als relats que constitueixen el discurs patrimonial, la concepció d'una identitat induïda, siga aquesta de la naturalesa que siga, pot fer pensar en una relació simplista d'estímul-resposta. És a dir, que els relats històrics es defineixen del no res i des d'una instància superior privilegiada i aquests són rebuts acríticament per la massa social que obeeix cegament allò que li ve donat "des de dalt". També implicaria que, la seua implantació en tot

un conjunt social es du a terme sense cap resistència. Açò, evidentment, no succeeix en realitat.

Encara que el patrimoni cultural dissenya els relats des d'una instància de poder cap a la societat, aquesta explicació pròpia del funcionalisme més reduccionista no ens permet entendre de quina manera es reben com a pròpies les identitats proposades. Això és d'aquesta manera perquè si acceptàrem un efecte directe i indiscret en aquest sentit, hauríem d'entendre la societat com una massa sense diferenciacions entre individus. De ser així, no existirien diferents discursos ideològics que vehicularen distints modes de veure la realitat, com tampoc no faria falta el patrimoni mateix, ja que no caldria refermar en els ciutadans la seua identificació amb la identitat col·lectiva de la que formen part.

En definir aquestes identitats contràriament, no s'ha de perdre de vista mai al receptor d'eixos missatges, ja que presenta una gran diversitat, si no en els seus hàbits sí en els seus gustos i les seues opinions. A més a més, és determinant el context en què es desenvolupen les seues vides, donat que en el dit context tenen cabuda els comportaments heretats i els incorporats d'altres realitats socials. Per això, no podem parlar d'una identitat pensada i induïda de manera directa, sense tindre en compte les diferències entre els individus a l'hora de rebre-la i assimilar-la com a pròpia.

Això no vol dir, però, que els individus que formen part del col·lectiu al que correspon una identitat determinada tinguen un protagonisme directe a la definició d'eixes identitats i, per extensió, a l'elaboració del patrimoni cultural. No hem d'oblidar que són les institucions polítiques, locals o estatals, les que gestionen el patrimoni i, per tant, les que tenen l'última paraula a l'hora de decidir què ha de ser patrimonialitzat i baix quina perspectiva històrica.

Més aviat, es tracta d'un protagonisme indirecte. Això és així perquè, per un costat, aquells que exerceixen el poder polític no poden



permetre que qualsevol altre participe en la definició del patrimoni cultural que ha de servir de recolzament icònic a la identitat que proposen, ja que podrien modificar el discurs ideològic que aquestes concentren i del qual aquells es beneficien. D'altra banda, però, eixe poder polític ha de tindre en compte com és aquell a qui va destinada la identitat escollida perquè l'adopte d'una manera voluntària i natural. A la manera d'un *feedback*, aquells que volen imposar un tipus d'identitat han de saber conèixer a les persones que l'han d'interioritzar com a pròpia. La identitat, aleshores, s'ha de construir tenint en compte de quina manera, sense desvirtuar el discurs ideològic que aquesta desenvolupa, pot arribar a més gent i d'una manera més contundent. Això sí, sempre emprant tots els mecanismes a l'abast per dirigir els receptors pel camí adient.

La necessitat, però, de tindre en compte al receptor no desmenteix la unidireccionalitat de la qual parlàvem adés, sinó més aviat la fa més forta, ja que d'aquesta manera la identitat té més possibilitats d'aterrar amb èxit en una superfície que coneix prèviament. La interiorització, al contrari, es du a terme progressivament, incorporada per repetició als nostres hàbits diaris. En la gestió del saber-poder, el procés de dir el món no té lloc tant al moment en què es diu i és rebut per tots els individus, sinó quan aquests individus diuen el món ells mateixos en la repetició naturalitzada d'allò rebut.

Aquest mecanisme d'inducció d'una identitat cultural a través dels hàbits i la seua generalització en l'imaginari col·lectiu es troben a la base de la constitució dels actuals estats nació, com arreplega Benedict Anderson en *Imagined Communities* (2005). Segons Anderson, el sorgiment de les nacions modernes, imaginades per donar cohesió i unitat a estats amb gran diversitat cultural, es produí gràcies al que ell anomena *capitalisme imprès (print capitalism)*. Aquest terme al·ludeix a la producció massiva de diaris o obres literàries a partir del segle XIX, moment en què aquestes comencen a arribar a un gran públic, al llarg de grans extensions de territori i d'una manera més o menys simultània. Persones que en un principi vivien realitats diferents, en llocs distints, reproduïen, aleshores, les mateixes pautes de comportament social,

coneixien els mateixos esdeveniments i compartien preocupacions amb la resta d'habitants de l'estat.

Així, estats de grans dimensions, o de menor grandària però igualment amb certa diversitat cultural, van generar temes que interessaven a individus amb tradicions molt diferents, així com causes comunes i símbols identificatius a través dels quals canalitzar-les. Aquest sentiment induït de pertinença a una mateixa comunitat es feia, a poc a poc, cada vegada més complex, al temps que s'anava interioritzant cada cop més com natural, especialment per part de les noves generacions. En imaginar la nació, la nació termina per aparèixer. Fins i tot, adquireix la condició de veritat incontestable, ja que és omnipresent en l'imaginari col·lectiu.

Resulta molt interessant com Anderson no només parla d'una unificació en matèria de temes de caràcter polític, sobre els quals interessa que es preocupen tots els ciutadans. També mostra com és d'indispensable que s'unifiquen les maneres que tenen els individus de viure la quotidianitat, accedir al coneixement o canalitzar el seu oci a través dels productes culturals de masses:

Alhora, el lector de diaris, en observar rèpliques exactes de la seua còpia consumides en sèrie pels seus veïns del metro, a la barberia o a la zona residencial, es reafirma contínuament en el fet que el món imaginat s'arrela visiblement a la vida quotidiana (...) la ficció es filtra en la realitat calladament i contínuament i crea la confiança extraordinària de la comunitat en l'anonimat, que és el segell distintiu de les nacions modernes (Anderson 2005: 54).

Pel que fa a les maneres de viure, d'entendre la societat en la qual viu l'individu, l'autor assenyala que, a banda de la generalització dels diaris a nivell nacional, també tingué molta importància al segle XIX l'aparició d'un nou tipus de novel·la ambientada en la pròpia societat. Aquesta novel·la solia presentar trames no molt complexes i temàtiques properes als lectors, proporcionant una visió panoràmica d'eixa societat en la qual habitaven i amb la qual s'identificaran cada cop més. Amb ella es donava cohesió al grup a qui

anava dirigit, ja que tots els seus components començaven a compartir uns hàbits comuns, una forma de comportar-se socialment similar. No podem deixar de trobar molta similitud a com la televisió actuarà d'igual forma al segle XX amb programes i sèries de televisió que naturalitzen eixa idea de nació.

El patrimoni cultural proporciona també tota una sèrie de referents culturals i històrics que es converteixen en comuns a tota una col·lectivitat. Aquests són actualitzats i mantinguts en l'imaginari col·lectiu mitjançant exposicions, esdeveniments culturals, publicacions, celebracions d'efemèrides o qualsevol altra acció promoguda dins de les respectives polítiques culturals. El patrimoni cultural es difon a través dels mitjans de comunicació, els quals adrecen els consumidors de patrimoni cap a allò que han de consumir i, a aquells que no van a consumir-ne, els assabenten de l'existència d'eixos referents culturals.

En allò referent als modes de comunicació, per la seua part, trobem també una homogeneïtzació deliberada amb el predomini de certes llengües en els mitjans de comunicació de masses. Segons Anderson, "les llengües impreses van assentar les bases de la consciència nacional" (Anderson2005: 64), de tres maneres diferents. Arrepleguem al següent estret com Anderson presenta aquestes tres maneres d'operar:

Primer de tot, (les llengües impreses) van crear camps unificats d'intercanvi i comunicació per sota del llatí i per damunt de les llengües vernacles parlades. Els parlants d'aquella immensa varietat de francesos, anglesos o espanyols que podien trobar difícil o impossible entendre's els uns als altres conversant, es comprenien quan el mitjà era imprès (...) En segon lloc, el capitalisme imprès va furnir la llengua d'una nova fixesa, que a la llarga va contribuir a dibuixar la imatge d'antiguitat tan central per a la idea subjectiva de la nació. En tercer lloc, el capitalisme imprès va crear llengües de poder d'una mena diferent de les vernacles administratives més velles. Certs dialectes inevitablement eren "més a prop" de cada llengua impresa i dominaven les seues formes finals (Anderson 2005: 64, 65).

La primera i la segona de les maneres en què les llengües impreses defineixen la consciència nacional remet a una normativització, que es fa predominant sobre les varietats locals i que, a més a més, es manté fixa i constant. Aquesta operació també la trobem a la definició de qualsevol relat identitari dissenyat a partir del patrimoni i la normativització correspon a l'Acadèmia. D'això ja hem parlat. Però, quan establím aquest paral·lelisme entre el procés de generalització de la consciència nacional i la seua assimilació pels individus que explica Anderson i la manera en què actua en eixe mateix sentit el patrimoni, allò més interessant el trobem en com s'empra un mateix "llenguatge" normativitzat d'alguna manera i que permet fabricar relats en sèrie. Aquests relats sempre empren com a paraules els béns culturals, cosificació de la cultura en producte i aquest producte es defineix sempre de la mateixa manera i per a formar part d'un mateix tipus de relat teleològic estandarditzat. Siga quina siga la versió del passat que aquest transmeta.

Pel que fa a la tercera manera de definir la consciència nacional, Anderson exposa com determinades llengües —o varietats locals d'una mateixa llengua— es van imposar sobre altres, arraconant la diversitat cultural o nacional dins dels seus límits a un paper secundari, quan no les feren desaparèixer directament. Una vegada fixada la forma amb la qual la llengua va a donar cohesió a la nació, des d'un punt de vista utilitari, s'ha de projectar en ella una qualitat identitària que s'ha de fer extensiva a altres facetes de la cultura. La llengua, doncs, actua com ho fa el patrimoni cultural a les fases de selecció i recontextualització dels béns culturals als quals hem estat fent referència als anteriors capítols. La peculiaritat, allò que dona lloc a la dissensió, en la mesura que actua com a element pertorbador de la visió global i absoluta amb la qual es vol dotar a la identitat —perquè siga l'única possible— ha de ser eliminada.

No és d'estranyar, com assenyala Anderson, l'aparició "dels conflictes en la darreria del segle XX a Europa en els quals certes nacionalitats considerades de rang inferior miren de transformar el seu estatus subordinat

irrompent amb fermesa en el món imprès i en la ràdio" (Anderson 2005: 65). Caldria fer extensible la cita d'Anderson a altres mitjans de masses, com ara la televisió o el cinema i afegiríem nosaltres el patrimoni cultural, com l'agent que proporciona els símbols i els arguments històrics necessaris per a legitimar la pròpia identitat col·lectiva. Espanya és un clar exemple d'aquest tipus de conflicte, el qual s'ha vist potenciat per les polítiques culturals posades en pràctica especialment pels governs nacionalistes d'Euskadi o Catalunya i que, probablement millor il·lustra la fórmula "Museu Nacional". Es tracta de formes de resistència a eixa subordinació, però actuen seguint una lògica d'homogeneïtzació cultural semblant a la posada en pràctica pel nacionalisme espanyol, només que en un àmbit geogràfic més reduït.

Només quedaria per afegir a aquestes accions d'homogeneïtzació cultural el desenvolupament dels sistemes educatius nacionals que té lloc principalment al segle XIX, com assenyala Anderson, completant així el procés de materialització de les comunitats imaginades a través d'una identitat cultural compartida. En aquests sistemes educatius, l'estudi de la Història, els orígens, en definitiva, la identitat, adquireix un paper rellevant. La identitat, induïda i ja generalitzada en la població, és així present en la definició del jo, a través dels currículums oficials, des que els individus són xiquets, amb la qual cosa s'accentua la naturalització d'aquesta identitat.

El patrimoni cultural i altres dispositius, com ara els mitjans de comunicació de masses, només s'han d'encarregar d'actualitzar aquesta identitat naturalitzada i difondre-la constantment seguint una lògica institucional. Així, aquesta tasca de reafirmació d'una visió unívoca de la realitat alimenta constantment la identitat que es vol imposar i la lògica institucional que la perpetua.

#### 7.1.4 La identitat local en un sistema globalitzat

Als punts anteriors hem vist com el relat identitari s'ha trobat tradicionalment lligat al concepte d'estat nació, tal com s'ha entès des de la seua aparició al segle XIX. Actualment, tenint en compte que les formes de producció, difusió i consum del patrimoni cultural estan determinades per la lògica operativa industrial, com ara la producció seriada i l'estandardització, trobem com la recerca d'un major mercat a la que ha d'aspirar qualsevol producte situa el patrimoni dins d'un context de globalització cultural. L'estandardització i la uniformització inherents a aquest concepte ens fan reflexionar doncs sobre la possibilitat de supervivència de les identitats col·lectives locals —nacionals, regionals, etc.— en el nou context d'homogeneïtzació cultural a nivell mundial.

No és difícil observar com el mateix procés definit per Anderson d'unificació o homogeneïtzació cultural emprés pels estats nació als seus inicis, està sent repetit pel sistema capitalista a nivell mundial dins del context de la globalització. Aquesta homogeneïtzació la trobem en els temes d'actualitat que ens preocupen, en els hàbits de comportament, en les pautes i els objectes de consum i en la preponderància de certes llengües, en especial de l'anglès, sobre les llengües minoritàries.

A les darreres dècades hem experimentat una progressiva unificació de temes d'interès a nivell global i ja a quasi tot el món es comparteix un imaginari comú i unes formes de vida occidentalitzades. Aquestes es refermen diàriament amb pel·lícules, sèries de televisió, i espectacles esportius o musicals occidentals, els quals, no ens oblidem, en la major part dels països s'ofereixen sense doblar, habitualment en anglès amb subtítols. Igual que feien les novel·les decimonòniques de què parlava Anderson a l'àmbit de l'estat nació, tota aquesta generació de productes culturals fa palesa la uniformització de les manifestacions culturals, en aquest cas en una societat globalitzada, cada vegada més homogènia, a la qual hi habitem.

Ja hem parlat d'això, quan ens hem acostat al tractament i difusió del patrimoni cultural com atracció turística de masses, amb l'estandardització no només dels fullets o els plànols turístics que permeten accedir-hi, sinó també del mateix objecte de difusió, museïtzant-lo i envoltant-lo de franquícies que exploten la nostàlgia d'allò que el propi procés de museïtzació va destruir. Així doncs, una identitat local que pot ser assimilada —consumida en forma de patrimoni— per una persona de qualsevol part del món, no pot diferenciar-se d'altres identitats més que en la seua aparença, a partir d'alguns trets característics els quals la fan original i, per tant, diferent a la resta. La forma de rebre i assimilar-la és la mateixa que s'experimenta amb altres identitats culturals i això es fa servint-se dels mateixos punts de referència cognitius en tots els casos. Són uns punts de referència compartits a nivell internacional, fruit d'eixa homogeneïtzació de la cultura a escala mundial que acabem d'apuntar. Amb això, el patrimoni cultural —com qualsevol altre producte— tendeix a una creixent uniformització per abastar una major quantitat de públic. Aquesta tendència s'accentua a mesura que creix la quantitat de públic i es diversifica la seua procedència, de manera que, a l'actual situació de mundialització del consum, pot arribar fins als seus límits en un context on una identitat local aspira a ser entesa i assimilada per qualsevol persona del món.

L'adaptació d'allò local a les demandes d'un mercat global es tradueixen, no només al fet que la identitat s'adapta a unes formes de producció serialitzades, sinó també al fet que s'aplica un disseny del patrimoni cultural que redueix els seus components a allò superficial, anecdòtic i, en ocasions, tòpic per facilitar l'acostament del que “ve de fora”. Per arribar doncs a la major quantitat de persones de dins de la pròpia societat i de tot el món sencer, s'exploten els trets superficials que fan els objectes patrimonials diferents a la resta i, per això mateix, atractius als consumidors de patrimoni, desestimant el seu sentit últim i realment identificatiu. El patrimoni, d'aquesta manera, no escapa a la lògica de la serialització inherent al capitalisme, la qual s'adreça a abastar la major quantitat de consumidors possible. En aquest cas, però, es du fins a les seues últimes conseqüències: el consumidor potencial d'aquest producte ha de ser qualsevol de les persones que habiten al món.

És interessant, per tal d'entendre com opera al patrimoni cultural aquesta relació entre la homogeneïtzació dels mercats i la segmentació dels mateixos, recórrer al terme *glocalització*<sup>64</sup> —resultant d'unir les paraules *globalització* i *localització*— segons el qual determinats productes o serveis dissenyats per a ser distribuïts globalment han de poder acomodar-se als mercats locals. Si ens aproximem a aquesta lògica tan definitòria del funcionament dels mercats a l'actualitat i la confrontem a com té lloc la difusió mundial del patrimoni cultural, podrem entendre de quina manera es concreta l'homogeneïtzació dels diferents patrimonis culturals arreu del món i com aquesta homogeneïtzació repercuteix en la relació entre identitat local i global. Anem a veure, però, que la forma de manifestar-se la glocalització al patrimoni cultural és diferent a com ho fa en altres productes i és en eixa peculiaritat on entendrem millor el propi funcionament del patrimoni cultural.

Podem fer servir només parcialment el principi de la glocalització per referir-nos al patrimoni cultural, donat que forma part d'un producte definit globalment com és el turisme cultural, el qual concreta el seu funcionament a nivell global en les diverses manifestacions culturals locals. Això és, tenim una gran varietat d'identitats locals en tot el món, les quals poden ser molt distintes entre si però, donat que estan canalitzades a través d'un patrimoni cultural decididament estandarditzat, aquestes estan preparades per a la seua difusió i consum d'una mateixa manera, perquè els consumidors de qualsevol part d'aquest sistema global no troben cap problema en acostar-s'hi i consumir-les.

Tot i això, cal apuntar que, encara que si atenem a aquest principi al patrimoni cultural sembla haver-hi una adaptació d'allò global a allò local, no és realment així com funciona el nostre objecte d'estudi, ja que en aquest cas no podem parlar d'un producte que s'adapta a un mercat local. De fet no hi ha mercat local al qual adaptar-se, bàsicament perquè eixe mercat està compost per consumidors que venen de fora. El producte pensat globalment doncs, no és en aquest cas modificat per penetrar en un mercat local, adaptant-lo a

---

<sup>64</sup> Veure Robertson (1998; 1995).



aquest, sinó que, al contrari, hi ha l'adaptació d'allò local a un tipus de producte global, per tal de fer-lo arribar fàcilment al seu mercat, el qual és extern. Per tant, aquesta aparença de *glocalització* ens serveix perfectament per evidenciar com té lloc el diàleg d'allò global i local al patrimoni cultural, tenint present que aquest diàleg no és en realitat una adaptació del producte a allò local, sinó més aviat una assimilació d'allò local per part del producte global.

L'homogeneïtzació del producte-cultura o més concretament del producte-patrimoni ve, doncs, ocasionada per l'adopció de les formes de producció seriades i estandarditzades característiques dels productes destinats al consum massiu, però també de la uniformització cultural derivada de la mundialització de l'economia. Aquesta situació provoca que progressivament s'atenuen a l'imaginari col·lectiu la diferenciació d'espais entre béns culturals, especialment amb l'acurtament de distàncies derivat de la generalització de l'ús d'Internet. De fet, en la "nova cartografia establerta per la informàtica" (Achugar en Appadurai 2001: 13), la separació del museu del Louvre i El Prado és només un clic en l'espai comú de la pantalla i la maquetació i l'organització del discurs museístic dels dos llocs al web és molt semblant. Ambdós formen part d'un espai comú, el del patrimoni, el de l'art o el del museu en el qual aquests i altres museus apareixen com diverses manifestacions d'un mateix tot. I amb aquesta nova concepció de l'espai art o patrimoni, disseminat en diferents punts geogràfics on es concreten diverses peculiaritats d'un mateix concepte, es genera un conflicte entre allò local i allò global en un aspecte que no sol tractar-se sovint: el de la propietat. És a dir, el de la globalització dels sentiments d'herència i pertinença.

Hi ha un exemple molt aclaridor del que volem exposar, ocorregut l'any 2012 en la localitat aragonesa de Borja, quan un intent de restauració prou desafortunat d'una obra d'art en una xicoteta església es va convertir en un esdeveniment de dimensions globals. La intervenció sobre un *Ecce Homo* pintat a un dels murs del Santuari de la Misericòrdia de Borja va ser realitzada per una feligresa d'edat avançada aficionada a la pintura, que es va demostrar no tenia la preparació requerida per al treball (Fig. 31). El resultat del seu treball

fou una imatge que res no tenia a veure amb la pintura que havia de ser restaurada, la recuperació de la qual, d'altra banda, va ser del tot impossible.

L'obra pictòrica en qüestió, pintada l'any 1930 per Elías García Martínez no tenia un gran valor econòmic ni artístic, però el fet que s'haguera actuat sobre un bé cultural, encara que de poc valor, tan al marge de la via institucional i tan desafortunadament, va provocar una allau de crítiques a la premsa i a determinats cercles acadèmics. Tanmateix, el que va originar la gran repercussió de l'esdeveniment a nivell global va ser allò esperpèntic del resultat. Les primeres actituds d'indignació a la premsa es tornaren ràpidament de burla i la nova imatge de l'*Ecce Homo* de Borja es va convertir en un fenomen humorístic mundial a través d'Internet, amb *memes* que inundaren les xarxes, per a després passar a ser protagonista de programes de televisió i reportatges de premsa arreu del món.

Aquest fenomen mediàtic ha sigut el primer de tota una sèrie de cobertures informatives sobre males praxis en restauracions de béns patrimonials, amb resultats desastrosos pareguts al de Borja (Fig. 32), barrejant la indignació acadèmica amb la burla fàcil. Tot plegat, el santuari de Borja es convertí en lloc de pelegrinatge —no religiós, sinó turístic— de milers de persones i amb el temps la imatge d'aquest *Ecce Homo* s'ha convertit en una mena de icona popular.

La raó per la qual traquem a col·lació aquesta història tragicòmica<sup>65</sup> no és la d'evidenciar la immediatesa amb què un fet anecdòtic d'una xicoteta localitat de Saragossa es va convertir en un fenomen global. Menys encara la de valorar la possible gravetat de la pèrdua d'una obra d'art per una —encara que benintencionada— mala praxi. Allò interessant per a nosaltres és el fet que la condició de bé patrimonial multiplicà l'impacte de l'esdeveniment, tant per la gravetat de la destrossa com per la gràcia que

---

<sup>65</sup> Cecilia Giménez, pintora aficionada que realitzà l'intent de restauració es va veure sobtadament en el centre d'un circ mediàtic que feia burla de la seua actuació.

generava, però sobretot, ens resulta molt ressenyable la facilitat amb què allò global en termes discursius s'apropià de l'espai de la quotidianitat del poble.

És a dir, volem destacar en tot el que va passar a Borja la naturalitat amb la qual milers o milions de persones sentiren el malbaratament de l'obra artística com l'atac a quelcom propi, tractant-se però d'uns fets ocorreguts a una pintura i en una església de les quals no haurien sentit parlar mai. El discurs d'herència cultural es va imposar i la manca d'una relació d'ús o coneixement amb l'obra no va ser un entrebanc perquè tothom s'atribueix el dret de criticar o burlar-se d'una de les persones que havien estat cuidant del manteniment del temple durant anys.

L'acció quotidiana d'una feligresa, tindre cura de la decoració d'una església d'un poble, va provocar accidentalment que un espai valorat en funció del seu ús habitual per un grup de persones, *reduït* i més o menys localitzat geogràficament, passara a formar part d'un discurs de propietat que transcendia l'àmbit de la presència física i l'espai de la convivència. Per una banda, aquest discurs de la cultura com a propietat heretada va prevaldre sobre els usuaris de l'objecte en la seua funció original, és a dir, el sistema semiològic secundari del qual estem parlant desplaçà a la finalitat inicial de l'obra —la canalització de la fe, o el desenvolupament de la litúrgia— i l'ús discursiu s'imposà així sobre la praxi. Però, a més a més, l'opinió pública mundial a partir d'un discurs institucionalitzat i homogeni del saber acadèmic i la propietat heretada i compartida arraconà la praxi cultural inherent al dia a dia de les identitats locals.

Hem vist anteriorment com Del Màrmol defèn desfer-se d'una visió dicotòmica d'allò global i local, entenent la participació activa dels subjectes que prenen part en els processos de combinació d'ambdues dimensions. En el cas de Borja, aquests subjectes s'adaptaren al fenomen, reivindicant amb una gran dosi de bon humor i solidaritat l'acció de la seua veïna com una peculiaritat cultural pròpia i, fins i tot, traient-li cert benefici econòmic a la fama que els havia sobrevingut. Tot i això, no és menys vertader

que en la major part del procés, deixaren de sentir l'*Ecce Homo* com propi i els ciutadans de Borja assistiren a un conflicte, la participació al qual se'ls escapava, ja que es lliurava en un espai, tan proper com llunyà, com és el d'allò discursiu localitzat a l'espai global d'Internet. Espai que, tot siga dit, transiten diàriament la major part dels habitants de Borja, en relació amb altres esdeveniments, artístics o no, sobre els quals es generen situacions paregudes d'imposició en termes discursius d'allò global als elements i les pràctiques definitòries de les identitats locals.

Comprovem doncs que s'està desdibuixant l'adscripció única del bé cultural a un discurs identitari únicament local o nacional. A més a més la realitat discursiva acaba per imposar-se al quefer diari que envolta els béns culturals, però no només com a conseqüència del procés de museïtzació de la realitat del qual hem parlat al capítol anterior. Aquest nou espai discursiu, però, transcendeix l'espai físic a través d'Internet i en virtut d'això altres persones s'han atribuït una autoritat moral sobre el bé cultural que el turista no té. La població local i usuària habitual del objecte en qüestió no han vist modificat en aquest cas l'espai de desenvolupament del seu quefer diari. Més aviat se'ls ha desplaçat de la centralitat d'eixe quefer diari al pla d'allò discursiu.

Molts dels béns patrimonials apareixen en l'imaginari col·lectiu cada vegada menys lligats a la seua ubicació geogràfica, sinó com a part d'un conjunt absolut de productes culturals. Determinades classificacions o categories definides per buscadors o webs de viatges amplien la forma d'entendre els béns culturals més enllà del de la nacionalitat actual del lloc on es troben o es crearen. També l'apropiació que els usuaris de les xarxes socials se'n fan d'aquests béns, ubicant-los en noves realitats discursives poc duradores i en l'espai de la ubiqüitat d'Internet desdibuixen eixa única adscripció geogràfica que durant molts anys condicionava la nostra concepció dels béns culturals.

Si bé és cert, com ja hem explicat en capítols anteriors, que no podem separar allò local d'allò global en els processos que defineixen els

diferents grups humans en l'actualitat, hem de tindre molt clar que l'homogeneïtzació de la cultura a nivell mundial és conseqüència directa de la globalització econòmica. La cultura, tal com l'entendem en l'actualitat, es concep com un producte més i no pot deslligar-se de la tendència marcada per la mundialització dels mercats. És per això que, tot i que la uniformització deixa lloc a unes diferències previsibles en la concreció d'allò global en allò local, aquesta diversitat es troba bàsicament a l'espai de l'aparença i, en gran mesura, respon a la tendència a la diversificació de mercats que caracteritza el capitalisme.

Al mateix temps i en virtut d'aquesta uniformització a escala global dels valors o els temes d'interès general, hi ha també una invasió del mercat a tots els àmbits de l'activitat humana, en qualsevol part del món com a conseqüència d'eixa dualitat d'espais discursius. La imposició de la lògica operativa del mercat determina un conflicte entre discursos identitaris, els quals no són antagònics, com ocorre amb aquells de caire nacional, sinó que afecten persones distintes que es troben en espais distintes. Els valors i les categories identitàries definides pel mercat global a l'espai absolut, en sentit físic — virtual— però també cultural, que és Internet, passen així per damunt dels límits administratius geogràfics estatals nacionals.

Com ja hem dit, la globalització econòmica implica un replantejament dels mercats a nivell mundial i una dependència creixent dels sistemes productius nacionals d'allò que imposa el mercat mundial. Aquesta situació es trobaria a l'origen d'una progressiva disminució de l'autonomia dels estats en matèria econòmica i fins i tot a l'hora de legislar en determinats àmbits. De fet, alguns autors han apuntat la hipòtesi d'una *desaparició de l'estat* (Appadurai 2001), provocada per aquesta situació de vulnerabilitat que pateixen els estats com a conseqüència del neoliberalisme. Ho veiem clarament il·lustrat en les següents paraules de Bauman:

Los derechos económicos ya no están en manos del Estado, los derechos políticos que los Estados pueden ofrecer se limitan estrictamente y están circunscritos a lo que Pierre Bourdieu bautizó como *pensée unique* del

meticulosamente desregulado estilo neoliberal de mercado único, mientras que se han substituido uno a uno los derechos sociales por la obligación individual de cuidar de uno mismo y el arte de aventajar a los demás (Bauman 2005: 127).

És cert que a partir de la crisi econòmica iniciada en 2008, el sotmetiment dels estats als vaivens dels mercats ha resultat més evident als ulls dels ciutadans i les intervencions per part d'organismes internacionals a les polítiques econòmiques de molts països s'han assumit com quelcom inevitable. Tot i això, aquesta situació no necessàriament ha de significar la desaparició dels estats. De fet el text de Bauman deixa entreveure, entenem que encertadament, una desaparició progressiva —i sigil·losa— de l'Estat com a garant del benestar i les llibertats dels individus, però no del seu paper de control i repressió ni del seu protagonisme en la gestió de les identitats col·lectives. O, dit d'altra manera, de la seua condició d'espai físic on es materialitza la nació.

L'auge dels nacionalismes al que estem assistint en els últims anys ha coincidit precisament amb una pèrdua de poder real dels estats, en favor del predomini del mercat en totes les relacions socials i decisions polítiques a escala mundial. El paper de l'Estat es veu reduït cada vegada més al seu vessant més purament administratiu (cobrament d'impostos, gestió d'infraestructures i serveis, etc.) i al de control del comportament dels ciutadans. Així doncs, és probable que allò a què estem assistint és bàsicament a una desaparició de la capacitat de participació efectiva de la ciutadania en l'Estat, la qual cosa es canalitza sovint mitjançant una major potenciació en aquesta ciutadania del sentiment de pertinença a la nació. Més aviat que desaparició dels estats, caldria referir-se a una relació asimètrica i no exclusiva de l'Estat amb la que ha sigut la seua parella de ball durant els darrers segles: la nació.

Pel que fa a allò asimètric en aquesta relació, Estat i nació continuen sent ambdós necessaris per al funcionament del capitalisme, com no ho han sigut mai, però decididament ja no es poden tractar de forma conjunta,

donat que cada un d'ells actua en àmbits i amb maneres de procedir distints. La identitat nacional proporciona una sensació d'estabilitat en la definició dels individus, la qual no es percep ja en la seua participació en l'Estat, en tant que les nacions es troben revestides, com ja hem dit, d'una aparença de ser eternes. Aquesta certesa de pertànyer a quelcom invariable permet el consum successiu d'altres identitats transitòries que el mercat ofereix, que aniran canviant, sense caure en la intranquil·litat i la incertesa que tan desaconsellables són per al funcionament del consum.

Per entendre açò, és prou interessant partir del concepte de *modernitat líquida* proposat per Bauman (2005). Fent una comparació amb els fluids, els quals no conserven una mateixa forma durant molt de temps i la canvien constantment adaptant-se a la forma del lloc on es dipositen, Bauman planteja una concepció de la societat actual en la qual cada cop és més complicat mantindre identitats a llarg termini. Com a conseqüència de la satisfacció immediata i constant que propugna *l'estil consumista*, en una societat on s'han de consumir els productes ràpidament i durant no molt de temps, per no perdre l'oportunitat de gaudir d'altres ofertes atractives, les identitats que adopten les persones en l'actualitat se succeeixen i, normalment, se superposen.

Aquest tipus d'identitat líquida es pot entendre com a conseqüència del tipus de vida que imposa el capitalisme —que no és més que la repercussió de les seues formes productives en la conducta humana— basat en l'acció “d'un sol ús” per tal de consumir tot el que es puga. Les identitats no es mantenen, es canvien ràpidament per poder provar altres identitats, de tal manera que els projectes a llarg termini no tenen lloc perquè limiten la possibilitat d'experimentar noves sensacions; de consumir nous productes. D'altra banda l'eliminació de projectes a llarg termini, aboca a l'individu a concentrar-se en projectes immediats, els quals li poden oferir una major quantitat de satisfaccions immediates i a més a més no requereixen esforç. Les persones, ara per ara, han vist alleugerida la seua preocupació per allò etern, per allò que es troba fora del seu abast. Les seues preocupacions, o com a

mínim, les seues inquietuds, es veuen reorientades constantment al present, que és "l'espai" on es consumeix.

L'ansietat, però, que en un principi hauria de provocar el fet d'anar canviant constantment d'identitat, es veu mitigada per la sensació d'ordre que proporciona una identitat constant i no privativa de les altres que és la identitat nacional. En aquesta situació d'ordre en el desordre, el nacionalisme proporciona un referent, un ancoratge social. La consciència nacional ofereix un referent sòlid que no interromp, però, l'activitat consumista, ja que no marca objectius a gran termini o recompenses en altra vida. La identitat nacional ve donada de naixement, no s'ha de lluitar per ella i la seua possessió és immanent a la pròpia persona —si bé és cert que pot anar canviant al llarg de la vida. El nacionalisme implica la pertinença a un grup estable o, el que és el mateix, una identitat estable amb la qual ja no fa tanta por la incertesa de la renovació i el canvi constant.

Així doncs, la identitat nacional seria —gràcies al sentiment d'estabilitat i continuïtat que proporciona— complementària al canvi continu d'identitats provisionals derivat d'un sistema abocat al consum. Amb la certitud de tindre un lloc propi dins de la globalitat —un lloc en el món— i amb la sensació que es tracta d'un lloc estable, és més fàcil anar canviant d'identitats, ja que hi ha una que suposadament no es perd mai. Probablement un jueu polonès com Bauman no deurà tindre açò últim tan clar, però la major part de les persones entenen la seua nacionalitat com una cosa que van a tindre sempre.

Els consumidors, d'aquesta manera, es redefeixen constantment a través del que els ofereix el mercat, però per a consumir és necessària la confiança, la tranquil·litat que proporciona veure el futur com un continu de l'estabilitat actual on gaudir del moment sense preocupacions. El canvi constant d'identitats que ens ofereix el mercat no pot entendre's com un recorregut, amb més o menys ordre, que fem d'una a altra successivament. És més coherent imaginar que les persones tenen sempre un punt de referència a partir del qual



van basculant d'una identitat a altra, però sempre sense perdre eixa referència. Aquest referent estable el trobem en la identitat nacional.

Amb tot, és en funció del que acabem de comentar que no coincidim amb Bauman, quan parla de "el inminente divorcio entre Estado y nación" (Bauman 2005: 133). La nació ve a suplir les carències de l'estat modern, a dissimular les seues mancances o limitacions, no a separar-se d'ell. La disminució de la capacitat dels ciutadans per a participar i decidir sobre la seua societat a través de l'Estat, és a dir, de la institució, es canalitza mitjançant el protagonisme que estan convençuts de tindre en la definició de la seua nació, és a dir, al relat. La identitat nacional, el relat, permet la continuïtat de la institució, ja es tracte del mercat, que defineix els hàbits i les formes en que s'articulen les relacions socials o de l'administració que gestiona i controla el funcionament adient d'aquestes.

Tanmateix, com dèiem abans, la relació de l'Estat i la nació ja no és exclusiva. Al nou panorama definit per la mundialització de l'economia i l'homogeneïtzació cultural, noves formes d'identitat col·lectives transnacionals prenen cada vegada més protagonisme en la manera en què els individus es defineixen a ells mateixos i entenen el món que els envolta. En aquest sentit, Appadurai proposa allò que anomena *esferes públiques diaspòriques*, abundants, molt diverses i exemples de les quals podrien ser, per esmentar-ne alguns que ens resulten prou familiars, el món islàmic o algunes formes d'activisme, com ara aquelles lligades al medi ambient o al feminisme. Una esfera pública ja no exclusivament nacional, sinó entesa com el lloc de negociacions entre "los mundos imaginados por estos diversos intereses y movimientos" (2001: 38). Recuperem el següent estret per entendre millor com es perfila eixe espai imaginat:

Este trabajo lleva implícita una teoría de la ruptura, que adopta los medios de comunicación y los movimientos migratorios (así como sus interrelaciones) como los dos principales ángulos desde donde ver y problematizar el cambio y explica los efectos de ambos fenómenos en el

trabajo de la imaginación, concebido como un elemento constitutivo de la subjetividad moderna (Appadurai 2001: 19).

D'igual manera que Anderson estableix el protagonisme dels primers mitjans de comunicació de masses, especialment els impresos, a l'hora d'imaginar la nació i refermar l'estat nació com a forma política definitiva de les societats liberals, Appadurai apunta "un vínculo similar entre el trabajo de la imaginación y el surgimiento de un mundo político posnacional" (2001: 37). En aquest cas el protagonisme en la formació de noves comunitats imaginades el tenen les tecnologies de la informació i de la comunicació electrònica i la capacitat d'aquests per a "conectar productores y audiencia al margen de las fronteras nacionales" (2001: 37). Pot resultar molt adient com a exemple la recuperació de l'obra de distintes artistes femenines de segles passats, atorgant-les un protagonisme que fins aquest moment no havien tingut. Només a manera d'exemple, al Museu del Prado de Madrid, dues de les principals exposicions celebrades l'any 2020 han versat sobre el tema: "Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana" i "Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)".

Allò interessant d'aquesta situació per al que estem explicant, però, no és el fet que amb la recuperació de les obres a què ens referim es permeta al públic gaudir d'una obra artística abans desconeguda, ni tampoc que aquesta es faça servir per estudiar a partir d'ella la societat del moment en què fou creada, sinó que la recuperació es fa com a part d'un discurs històric identitari, en aquest cas de gènere. Aquest discurs desplega un relat que denuncia el que al seu parer ha sigut una ocultació deliberada de l'obra de moltes pintores al llarg de la història i en defensa la seua restitució. Igualment que passa amb els relats identitaris que hem comentat prèviament es tracta d'una narració del passat definit en funció d'una visió de la realitat actual. És per tant un discurs teleològic en la qual ocupa un espai central el major protagonisme que ha adquirit la dona en les darreres dècades a les societats occidentals.

És prou evident, doncs, el desplaçament del patrimoni cultural de l'àmbit privatiu del discurs identitari nacional provocat per la globalització, sent particip també d'altres formes d'identitat col·lectiva de tipus transnacional. Així, la identitat nacional no és ja l'única a la qual els individus poden trobar eixa forma d'estabilitat i certesa en la definició del propi jo, però també és evident la seua vigència si pensem en la importància de les polítiques culturals en la definició de discursos legitimadors. De fet, continua sent indispensable en els discursos de legitimació dels estats, suposadament per damunt del mercat i, per fer-ho, és indispensable l'aparença d'inqüestionabilitat que en proporciona. La incontestabilitat de la identitat nacional, això és, dels valors que aquesta implica, és necessària per disfressar l'absència absoluta de valors d'un sistema que mercantilitza fins i tot els sentiments.

Aquesta mercantilització dels sentiments queda en evidència quan ens trobem davant d'espais de confluència de diferents identitats col·lectives, no transitòries, però de diferent naturalesa i, al mateix temps, de distints usos institucionalitzats del patrimoni cultural que posen en conflicte les dimensions global i local d'un bé cultural. Per entendre-ho millor volem recórrer a la controvèrsia sorgida entre l'Arquebisbat de Còrdova i la Junta d'Andalusia al voltant de la propietat, la gestió i, fins i tot, el nom de la Mesquita-Catedral de Còrdova, monument Patrimoni de la Humanitat.

El conflicte ve determinat per les característiques poc habituals d'aquest monument, donat que dins del recinte de la Mesquita hi ha la Catedral de Còrdova, construïda entre els segles XV i XVIII. Tot el conjunt fou declarat Patrimoni de la Humanitat en 1984, reconegut com a exemple de convivència entre cultures, tot i que, sense desmerèixer la bellesa del temple cristià, és sobretot la mesquita la raó principal d'aquesta declaració i de l'elevada quantitat de visitants que rep l'edifici. Sobre la Mesquita de Còrdova es projecten diferents discursos identitaris, com ara el nacional, en tant que monument testimoni de la història d'Espanya o el religiós, amb una confrontació entre el cristianisme, l'islam i el laïcisme. Però, a més a més, aquest conjunt monumental ha esdevingut una de les principals fonts d'ingressos de la ciutat.

No només per les entrades i l'explotació de la imatge del monument amb la venda de diferents productes de consum, sinó per l'abundant quantitat de turistes que visiten la ciutat atrets per aquest edifici.

La confluència —o millor dit col·lisió— de diferents discursos ha existit sempre, però va experimentar un punt àlgid l'any 2014, quan l'arquebisbat de Còrdova inicià un procés d'apropiació simbòlica del conjunt, el qual venia a posar de manifest la polèmica sobre la seua titularitat, derivada de la controvertida llei d'immatriculacions<sup>66</sup>. Dit procés es va concretar amb el canvi de la denominació del conjunt a fullets i entrades, llevant el terme mesquita i anomenant-la Santa Església Catedral de Còrdova. La decisió, però posava en perill la definició del recinte com a Patrimoni de la Humanitat, condició determinant en la seua rendibilitat econòmica.

En aquesta situació es troben enfrontats no només dos tipus de relat (identitats), sinó també dos tipus de discurs, identitari i el de la pròpia institució, definit per la propietat. Dit d'altra manera, el conflicte al voltant dels relats i en funció dels interessos econòmics que aquests vehiculen, s'ha vist sobrepassat per un conflicte superior entre el propi relat i la institució en què aquest es defineix i a la qual possibilita. L'enfrontament entre relats identitaris ha toparat directament amb la viabilitat econòmica del producte i en aquesta viabilitat és on podem entreveure una constant negociació d'allò local i allò global. Aquesta negociació ja no es veu condicionada només per discursos identitaris locals, sinó per la arribada d'altres discursos identitaris globals que es gesten en altre espai: el de la interconnexió a nivell global de tot un seguit de valors ètics i estètics homogeneïtzats. Però, sobretot, el que condiona la negociació entre allò local i allò global a la que ens referim és l'existència d'un

---

<sup>66</sup> El professor de Dret de la Universitat de Còrdova (UCO) Antonio Manuel Rodríguez, un dels propulsors de la plataforma "Por una mezquita catedral de todos", va descobrir que el monument, un dels deu més visitats de país, havia estat registrat des de 2006 a nom de l'Església, gràcies a la reforma de l'article 206 de la Llei Hipotecària de 1998, (<https://antoniomanuel.org/nulidad-de-la-inmatriculacion-de-la-mezquita-de-cordoba/>).

discurs pròpiament institucional definit per les relacions de propietat. Ho analitzem al següent apartat.

## 7.2. La propietat com a discurs institucional

En la seua dimensió institucional el patrimoni cultural desplega un discurs de propietat. Es tracta d'un discurs que s'escriu tenint com a punt de partida la propietat i que, al seu temps, acaba afermant la mateixa propietat com a element al voltant del qual s'articulen les relacions socials. Podem afirmar que la propietat és el punt de partida d'aquest discurs perquè la mateixa definició de patrimoni al·ludeix a una propietat, rebuda com a herència en la forma del bé cultural. Aquesta propietat, com ocorre amb qualsevol altre bé, pren sentit a partir de l'assignació d'un valor concret a la mateixa, dins d'una classificació dels diferents béns existents. Igualment, el propi discurs patrimonial naturalitza la propietat com l'única manera imaginable d'accés a la cultura i de definició dels ciutadans com a col·lectiu.

Així, el discurs patrimonial descriu el procés de conversió de la cultura en producte —el bé cultural— i argumenta una jerarquitització cultural en funció de la distinta valoració d'aquest producte, la qual no és altra cosa que una manifestació concreta de la jerarquitització social que es defineix en la possessió o la manca de possessió de béns. Ens trobem, però, davant d'un discurs que no s'explicita, a diferència del discurs identitari que vehicula el relat. Com assenyala Barthes "la burguesía quiere conservar el ser sin mostrarlo" (2012: 245) i ho pot fer perquè és propietària, entre altres coses, de la capacitat de parlar, de contar el món. Ampliant els límits que ens imposa un concepte tan limitat com el de *burguesia*, ens volem detindre en eixa capacitat de dir el món que té el discurs institucional en el patrimoni cultural i com es constitueix com

un discurs conservador<sup>67</sup>, que permet mantindre i naturalitzar tota una sèrie de dinàmiques socials. Recuperem allò que comenta Barthes en relació a com el mite és emprat per aquells que tenen els mitjans per a dir el món fent-ho sense mostrar la intencionalitat que guia la seua parla.

El oprimido no es nada, en él no se encuentra un habla, la de su emancipación; el opresor es todo, su palabra es rica, multiforme, suelta, dispone de todos los grados posibles de dignidad: tiene la exclusividad del metalenguaje. El oprimido *hace* el mundo, sólo tiene un lenguaje activo, transitivo (político); el opresor lo conserva, su habla es plenaria, intransitiva, gestual, teatral: es el mito; el lenguaje de uno tiende a transformar, el lenguaje del otro tiende a eternizar (Barthes 2012: 237-239).

L'exclusivitat del metallenguatge a la qual es refereix Barthes es concreta en la diversitat de dispositius que actuen com a mecanismes que ens modelen en el dia a dia. Al dispositiu que configura el patrimoni cultural, el discurs identitari que vehicula el relat s'interrelaciona amb el discurs institucional de la propietat i el possibilita, ja que és en el primer on reposa el segon —herència compartida comuna— però també és el primer el que permet que el segon parles sense mostrar-se. Sobre aquest últim aspecte tornarem al següent capítol.

Per ara ens interessa només reparar en la manera amb què el discurs de propietat, corresponent al nivell discursiu de la institució, es manifesta de dues maneres distintes segons la seua relació amb el discurs identitari que és propi del relat. Aquestes dues formes de propietat que vehiculen el discurs institucional són, per un costat, la propietat compartida de l'original i, per altre, la propietat individual de la reproducció.

És a partir del concepte de propietat heretada desenvolupat en l'anterior apartat que es defineix el patrimoni cultural; sobre eixa propietat heretada i compartida reposa el sentiment de pertinença i, consegüentment, el

---

<sup>67</sup> Emprem la noció de conservació no aplicada a la recuperació i manteniment de béns culturals, sinó a la conservació d'una sèrie de mecanismes polítics, econòmics i socials institucionalitzats.

relat identitari. A partir del relat identitari, la institució gestiona l'herència dels béns culturals com una propietat que la comunitat no posseeix físicament. Es tracta d'una propietat "virtual", la d'un original que se sent com propi i del qual se és responsable, però que cap dels membres de la dita comunitat pot posseir de manera efectiva. Al contrari, la responsabilitat d'eixa comunitat de preservar un bé cultural fa més aviat que aquesta, en funció d'allò que el bé simbolitza, acabe per pertànyer en certa mesura a la institució que gestiona eixe bé cultural.

D'altra banda, però, el patrimoni no només parteix d'un relat que té el seu origen en una forma de propietat, l'herència, sinó que la manera d'accedir a eixe relat és també a través de la propietat, donat que es difon i es consumeix a través del mercat. La propietat és en aquest cas "real", ja que la institució permet el gaudiment individual de l'original mitjançant la possessió de la seua reproducció, en un producte derivat d'eixe original que es consumeix individualment en forma de llibre, *souvenir*, producte audiovisual o bé pagant, també individualment, per assistir a l'exposició de l'original a un museu, concretant d'aquesta manera la propietat virtual de l'original en una propietat real mitjançant el tiquet d'entrada.

El discurs de la cultura com a propietat i alhora de la propietat com a cultura actua, doncs, en dues direccions i de dues maneres distintes. Totes dues maneres de gestionar el patrimoni a partir de distintes relacions de propietat denoten una clara tendència, pròpia de les formes del capitalisme més avançat, de massificació del ciutadà i d'individualització del consumidor, tant en la forma en que es defineix l'individu a si mateix, com en la manera que es desenvolupen els seus quefers diaris, les seues relacions personals o les seues aspiracions i desitjos.

La pertinença al grup a partir de la possessió compartida d'una propietat heretada, ens deixa entreveure una lògica d'autodefinició a partir de la possessió. En aquest cas podríem dir que els béns culturals que posseeix l'individu, compartits amb la resta del grup, el fan part d'eixe mateix grup.

Defineix, doncs, la seua identitat no en la singularitat sinó en la massa. Contràriament, amb la propietat real de la reproducció no és allò que es posseeix el que ens defineix, sinó el fet de posseir individualment. En el primer cas la possessió del *què* ens defineix en un sentit explícit, mentre que en el segon és *com* posseïm el que ens defineix d'una manera més vetllada als nostres ulls. Probablement, però, aquesta última definició és més honesta que la primera, ja que aquella es troba més relacionada amb com ens agrada veure'ns a nosaltres mateixos, en funció d'un relat que escollim per a definir-nos i la segona se'n deriva de com, dia a dia, anem concretant amb els nostres actes i comportaments institucionalitzats el tipus de persona que som realment.

### **7.2.1 La propietat "virtual" de l'original; la responsabilitat del grup en la preservació del patrimoni**

Hem estat veient al llarg del treball com el punt de partida del discurs patrimonial es troba en l'herència d'una propietat compartida per un col·lectiu d'individus i que aquesta propietat i no altra defineix a eixe col·lectiu com a tal, ja que el connecta amb els seus predecessors. En rebre els objectes únics, autèntics i heretats del passat, sobre aquests individus recau la responsabilitat de preservar eixa herència; això és, fer perviure la identitat del grup. Es tracta d'un discurs que possibilita, per tant, l'assimilació del relat identitari com a propi, donat que s'escriu amb una quantitat d'objectes sacralitzats que es mostren com a propietat del col·lectiu i que té com a resultat un relat de pertinença dels individus al mateix.

En una escena de *The train* (1964), Mlle. Villard, conservadora d'una col·lecció d'art que el coronel Franz von Waldheim, un oficial nazi, intenta furtar, implora a un reduït grup de la resistència a evitar l'espoli: "Eixes pintures són part de França. Els alemanys ens han arravatat les nostres terres, les nostres cases, el nostre menjar. Viuen a les nostres cases i ara volen el nostre



art (...) En elles està el nostre sentit de la vida. És el nostre llegat i hem de defensar-lo (...) És el nostre deure. Pertany a la humanitat i nosaltres hem de conservar-lo"<sup>68</sup>. La trama de la pel·lícula se centra en el camí en tren d'eixes obres que von Waldheim, davant de la imminent arribada dels aliats a París, vol emportar-se a l'Alemanya i les accions dels francesos, que posen en perill les pròpies vides per evitar la pèrdua, com es diu en diferents moments al llarg del film, de la "glòria de França".

Altres pel·lícules narren també històries al voltant de la salvació del patrimoni cultural en perill en temps de guerra, com ara *The Monuments Men* (2014) o *La hora de los valientes* (1998). En elles es barreja i el valor de l'herència col·lectiva amb el valor econòmic de les obres d'art i la responsabilitat dels individus per preservar-la, com a part d'una propietat compartida, sacralitzada, que els defineix com a grup. *La hora de los valientes* conta la història d'un jove madrileny que protegeix a sa casa un autoretrat de Francisco de Goya, extraviat durant el trasllat de les obres del Museu del Prado a València l'any 1936, per a salvar-les dels bombardejos de l'exèrcit franquista durant la Guerra Civil. Allò que mou el protagonista és la preservació de les grans creacions en la destrucció més absoluta de la guerra. Com a rerefons hi ha la pugna entre dos bàndols per apropiat-se de les grans obres de l'art espanyol com a part del seu discurs identitari, que també trobem en *Las cajas españolas* (2004), documental que detalla el trasllat de 1938 caixes amb les obres del Museu del Prado a Ginebra, també a la Guerra Civil i el seu retorn a Espanya en acabar la contesa. Hi ha però, a *La hora de los valientes* una interferència constant del valor artístic o simbòlic de l'objecte –l'autoretrat de Goya– i del seu valor econòmic, que entenem és important destacar. Aquesta constant interferència de la forma de valoració de l'objecte ens ajuda a entendre el discurs legitimador de la propietat que desplega el patrimoni cultural. En el cas de la pel·lícula espanyola que acabem de comentar hi ha una oposició, d'un idealisme prou elemental, del valor econòmic de l'obra com

---

<sup>68</sup> Traducció de l'autor.

amenança constant als valors universals que es materialitzen en eixa obra d'art única i irrepetible.

Eixa oposició no la trobem en *The Monuments Men* ni en *The train*. En ambdues, a idea de propietat i els valors occidentals es barregen com una única cosa, tot i que amb una visió molt distinta en cada cas. La primera de les dues pel·lícules (Fig. 33) és una *assembling the team movie*, en la que un grup d'experts artístics dels exèrcits aliats inicien una missió per salvaguardar el patrimoni artístic europeu i recuperar obres artístiques espoliades pels nazis. Al començament de la pel·lícula, el Dr. Frank Stokes, preguntat sobre la importància d'aquestes obres davant de les pèrdues humanes, adverteix sobre l'alt preu a pagar si "els fonaments de la societat moderna són destruïts"<sup>69</sup>. Si el final de les aventures dels Monuments Men és l'alliberament de les obres d'art sostretes pels nazis, anticipant-se als soviètics, a l'última escena de *The train* (Fig. 34) és més evident l'estreta relació entre el valor econòmic de l'art com a propietat i el simbòlic en tant que herència. Labiche, el cap d'estació i líder del grup de la resistència dels ferroviaris de París, acaba per malbaratar el pla del coronel von Waldheim i les caixes amb les obres d'art acaben per terra, al costat de les vies del tren, mentre les tropes alemanyes es retiren. El preu és el de les vides dels civils. Arriscar les vides de persones per l'art i per la glòria de la nació, com proposa Mlle. Villard al principi del film, és una idea que rebutja Labiche però que ha de complir, tot i que sap que es tracta d'arriscar la vida de les persones en una disputa entre grans fortunes. Als últims segons del film s'alternen primers plans dels cossos sense vida de les víctimes amb altres de les caixes plenes d'obres d'art escampades per terra, mentre Labiche marxa, abandonant els tresors i el cadàver de von Waldheim. Es tracta d'una escena que contrasta amb el patriotisme i la sacralització del bé cultural que recorre la trama de *The Monuments Men*.

En tot cas, allò que possibilita la pertinença al grup és la propietat. Eres si posseeixes. Com eres posseïdor de determinats béns culturals, formes

---

<sup>69</sup> Traducció de l'autor.

part aleshores del grup al qual aquests defineixen. No és una possessió real, efectiva, sinó simbòlica. Podríem dir que *virtual*. Les institucions que exerceixen el poder polític potencien aquesta il·lusió de propietat a través del relat identitari. I la manera més immediata és assumint la responsabilitat de fer perviure l'herència, la propietat heretada per tots. Això és, conservant el patrimoni cultural d'una col·lectivitat determinada, mostrant com una obligació moral cap als seus ciutadans allò que, en realitat, és un mitjà per generalitzar en l'imaginari col·lectiu la seua versió d'identitat comuna.

Al llarg de la història, les diferents civilitzacions han conferit a determinats objectes una condició d'atributs de poder. Aquests contribuïen a la legitimitat d'aquell que manava front els seus súbdits, a convèncer de la inqüestionabilitat del poder ostentat pels seus governants i habitualment han sigut més efectius per a l'estabilitat i continuïtat de qualsevol govern que els mètodes coercitius. Tradicionalment, aquests atributs feien al·lusió a un origen diví de l'estirp governant, o bé a una tradició que es remuntava a un temps pretèrit on es trobaria l'origen del poder de dita estirp. La jerarquització social que aquests atributs sancionaven acabava per ser també assumida pels propis objectes, els quals adquirien un valor superior al de qualsevol altre.

Ara bé, aquests atributs sempre han simbolitzat el poder i han legitimitat determinats grups que exercien el poder, però la seua forma d'operar no és igual a com funciona el patrimoni pel que fa al paper dels destinataris del discurs que vehiculen, és a dir, el de membres d'una comunitat. Els atributs de poder no han provocat tradicionalment un sentiment de participació per part dels súbdits, sinó de submissió. Aquests símbols han actuat com a reforç visual o material de l'autoritat del governant, però fins a l'aparició de la noció de patrimoni cultural mai s'havien presentat com una propietat compartida per tota la ciutadania.

Un dels aspectes que defineixen el trànsit de l'Antic Règim a les societats liberals del segle XIX es troba, entre altres, en la substitució del poder del dret diví per una nova forma de legitimitat d'aquell que havia d'ostentar-lo.

Aquesta nova forma de legitimació havia de diferenciar-se d'una manera molt clara de les formes de legitimació precedents i passà aleshores per la identificació de tots els ciutadans amb uns atributs de poder que ja no podien ser propietat del monarca, sinó de tots els ciutadans, per la qual cosa passaven a tindre la seua raó de ser en l'esfera d'allò públic.

Aquest teòric desplaçament de la propietat va permetre que els objectes/símbols presentats com a patrimoni cultural foren adoptats fàcilment per tota la comunitat i es perpetuaren com a elements definitoris incontestables. La propietat, recordem, venia donada a través de l'herència, d'allò que els avantpassats havien llegat i en eixe sentit el patrimoni apel·lava clarament a una responsabilitat per part de tots els membres d'eixa comunitat de preservar el passat i els orígens propis front l'oblit. La creació d'una identitat col·lectiva passava doncs pel reconeixement d'eixos objectes com a símbols d'un origen —i, per tant, un destí— comú, sobre el qual donar legitimitat al present.

No podem dir que en aquests moments es comencen a recuperar objectes artístics de temps pretèrits per desenvolupar un discurs ideològic; la recuperació d'obres de l'art clàssic durant el Renaixement, per exemple, no pot deslligar-se dels paral·lelismes que els Mèdici al Quattrocento i la Cort Papal al Cinquecento volien establir amb determinats moments de l'Antiguitat. La diferència, però, la trobem més aviat en la voluntat de crear entre els ciutadans un sentiment de propietat sobre els béns i de pertinença a un grup humà, en el qual —suposadament— són part activa i tenen un protagonisme que abans no en tenien.

És important, en referència amb aquest sentiment al qual ens referim, recordar la relació indissoluble del liberalisme i el nacionalisme en el disseny dels estats nació al segle XIX. Si ens detenim per exemple en el procés d'unificació de l'actual Alemanya, a la segona meitat del segle XIX, veiem com el discurs ideològic que el fonamenta es basa en un suposat origen comú dels territoris alemanys i es manifesta a través d'un seguit de referents culturals rescatats del passat. A grans trets, els fonaments culturals del nacionalisme

alemany —com a la majoria dels nacionalismes sorgits al segle XIX— segueixen els corrents romàntics del moment, hereters de les concepcions del dret dels pobles a reivindicar la seua individualitat nacional i cultural establerts, al segle anterior, per autors com Herder o Fichte. Sense voler entrar en detalls sobre el procés que permet el naixement del nou estat, sí que és interessant analitzar el mode en què l'estètica romàntica prefereix recuperar del passat germànic, per tal de cosificar el discurs nacionalista, objectes artístics que pertanyen principalment al Gòtic. A les obres d'aquest període es volen veure unes arrels antimediterrànies oposats a la tradició grecolatina i és per això que la capacitat de l'art gòtic per a ser assumit com a propi és major que la del classicisme, més relacionat amb l'Antic Règim, com també ho seran les obres artístiques, literàries o musicals que recuperen i incorporen a les seues temàtiques la mitologia germànica.

El cas alemany ens permet entendre com els moderns estats nació necessiten que totes les persones se senten identificades amb la nova organització politicoeconòmica de la societat, donat que, a diferència del que succeïa durant l'Antic Règim, l'estat liberal es basa en una —com a mínim aparent— participació de la societat en el seu funcionament. Per això ha de recórrer a les nocions apuntades de propietat i herència, provocant així en els ciutadans no només el sentiment de pertinença a la comunitat que busquen, sinó també la sensació de que participen activament en l'establiment dels nous símbols identitaris, els quals, en certa mesura, els pertanyen. Són propietat seua.

Les identitats nacionals —al voltant de les quals s'articulen aquests estats moderns— ja hem dit que apareixen com una ficció. Una ficció que s'imposa sobre la societat, bé a través d'una mena de coerció burocràtica o bé amb la proliferació de símbols identitaris que formen part del patrimoni cultural. Ja hem apuntat la importància que, per tal d'aconseguir el reconeixement dels elements que han de concentrar la identitat nacional, ha tingut el prestigi i, especialment, la teòrica incontestabilitat de les disciplines

acadèmiques, en un moment en què aquestes han anat desplaçant progressivament la religió com agent explicador de la realitat circumdant.

La institució es manifesta en aquest cas recolzant-se a l'àmbit acadèmic però actuant a través del seu vessant més polític. Ho fa especialment mitjançant els grups al govern i a l'oposició i amb la confrontació de discursos identitaris al voltant de les polítiques culturals, però també amb les iniciatives de les distintes plataformes i grups que conformen l'associacionisme. És en aquesta conjuntura on s'organitza tota una sèrie de vincles adreçats a refermar la figura de l'estat nació com quelcom propi, posseït. Té igual de quina nació es tracte.

No obstant això, aquesta propietat compartida que canalitza les identitats nacionals i que diferencia als seus posseïdors de la resta de col·lectius, a més d'actuar com a fonament de l'estat nació, es canalitza, com qualsevol altra propietat, seguint les lleis del mercat. Aquestes lleis tendeixen com ja hem dit a l'homogeneïtzació dels productes, ja siga per adaptar-los a les seues formes de producció o bé per a obtenir una major difusió i consum d'aquests. En eixe espai de producció i consum altament homogeneïtzat el patrimoni cultural acaba per esdevindre un producte altament estandarditzat, al qual en un primer moment podríem pensar que en queda poc de lloc per a la diversitat de les identitats, basades aquestes, com hem dit, en la diferenciació del *nosaltres* respecte als *altres*.

Contràriament, la diversitat d'identitats culturals actua en aquest àmbit altament homogeneïtzat, materialitzant en termes culturals la idea de diversificació de mercats pròpia del capitalisme avançat. Així, totes les formes d'identitat cultural hi tenen lloc, sempre que s'articulen segons les lleis del mercat. Alhora, l'existència de diferents patrimonis culturals, que proporcionen un sentiment de participació i de capacitat d'elecció en el pla del relat als seus consumidors, dilueix la monotonia de consumir el que al cap i a la fi és sempre el mateix producte.

Igualment passa amb les noves tipologies de béns culturals que han anat expandint els límits conceptuals del patrimoni cultural, els quals actuen també com a part d'eixa lògica de diversificació del mercat. El que s'oferta doncs en tots dos casos, això és, en la pluralitat d'identitats i en la diversitat de manifestacions culturals que s'entenen com patrimoni, és la possibilitat d'escollir entre una gran varietat de patrimonis culturals, diferents entre si en la seua forma aparent, però que no impliquen en cap manera una diversitat pel que fa als modes d'aproximació a la cultura.

Allò que el patrimoni poguera cosificar de l'essència d'un poble — que, per altra banda era l'essència que uns pocs havien escollit com a tal— es dilueix en una particularitat anecdòtica. Aquesta encara és útil per projectar-hi un discurs històric/ ideològic, però realment no pot invitar a un coneixement en profunditat de res. L'herència es veu així reduïda únicament a la seua condició de possessió i és així com acaba per naturalitzar-se no només el discurs històric, sinó també —i aquesta era la fi última— la propietat com a reguladora i definidora dels comportaments humans i de les relacions socials.

### **7.2.2 La possessió real de la reproducció; el consum individual del patrimoni**

La propietat, per tant, defineix com es prepara, es crea i es difon el patrimoni cultural i, per extensió, la cultura. Darrere, però, d'eixa propietat que hem anomenat "virtual", en tant que no es posseeix físicament l'objecte (si no, no seria únic ni autèntic ni, per tant, efectiu) i que és la que permet l'efectivitat del relat identitari, trobem una forma de propietat real o física del producte: la que correspon al consum individual de la reproducció com a via d'accés al patrimoni.

El consum d'eixe patrimoni que es fa a través de la possessió efectiva de la reproducció de l'original, de manera individual, permet materialitzar una suposada possessió compartida de l'original, de l'objecte autèntic. D'aquesta manera la institució ens situa davant d'un discurs de la propietat com a forma d'accés a la cultura, el qual no és explícit, sinó que s'amaga darrere d'un falsejament de la realitat; pensem que posseïm una sèrie de béns heretats del passat, únics, quan en realitat gastem diners per admirar-los puntualment o per tindre una còpia dels mateixos.

Queda així palesa la unidireccionalitat amb què es transmet i es rep el patrimoni cultural. La seua preparació, difusió i consum com a producte deixa clara una concepció de la cultura com a objecte, que nega la seua condició d'acte, d'espai per a la interacció. La cultura passa aleshores a entendre's només com el consum individualitzat d'una sèrie de productes generats en la mateixa.

Paradoxalment, allò que hauria de ser una activitat consistent en l'accés col·lectiu al coneixement dels propis orígens, d'una identitat comuna, es converteix en un fenomen de negació de l'espai públic. Es nega l'espai públic perquè aquest ha deixat de ser un lloc de trobada per al lliure flux d'opinions, de diàleg, de construcció conjunta. Al contrari del que pot semblar, el patrimoni cultural no genera eixe espai públic entès com a lloc de trobada, sinó que es constitueix com un espai on agrupar físicament els consumidors individualitzats i passius del patrimoni.

Amb un exemple podrem entendre-ho millor. Si anem a un museu, compartim un espai físic amb la resta dels visitants i, fins i tot, pot donar-se el cas de que coneguem a alguns d'ells i conversem sobre allò que veiem. El fet de compartir l'espai físic no implica que s'establisca un espai per a la interacció, ja que cadascú té la seua entrada i rep de manera individualitzada el discurs estructurador de l'exposició. A ningú, d'altra banda, li han deixat opinar sobre com s'hauria d'organitzar la mostra i quines obres deurién haver-se exposat. Després de l'exposició, si ens ha satisfet, pot ser comprarem un catàleg sobre



la mateixa —cadascú el seu—, emportant-nos una reproducció del patrimoni per gaudir d'ell de manera individualitzada a casa nostra.

La forma de participació social en el patrimoni es limita doncs a la recepció del producte ja definit. Aquest producte pot variar segons qui s'encarregue del disseny i la gestió del patrimoni, és a dir, del relat que vehicula, però el que no variarà és la forma de consumir-lo i la impossibilitat de convertir-lo en un espai per a la participació i la pluralitat.

Virilio parla d'una *inèrcia domiciliària* (1999) que defineix la clara tendència a traslladar progressivament a l'àmbit de la llar les nostres activitats quotidianes, com ara les compres, el treball o l'oci, a través de les noves tecnologies de la comunicació. Pel que fa a la visita a museus o béns culturals arreu del món, es tracta aquesta d'una pràctica cada vegada més canalitzada a través d'entorns digitals. De fet, en moltes ocasions aquests permeten una millor visualització de l'obra<sup>70</sup>. Però, tot i els avantatges que en puguen proporcionar aquests avanços, la tendència al confinament voluntari i acceptat com a forma de progrés, a la que es refereix Virilio, termina per negar l'espai físic compartit. No oblidem que compartir l'espai físic significa compartir, en la interacció, multitud de propostes. Amb el confinament només hi ha la recepció d'una ficció intencionada. La forma en què aquesta recepció i assimilació té lloc és, seguint la lògica operativa que venim emprant, amb l'aparença de tot el, ja que les pantalles proporcionen una sensació d'ubiquïtat i d'instantaneïtat que es tradueixen en una il·lusió de presència i participació.

El patrimoni cultural, però, ens demostra que no és necessari el confinament domèstic del qual parla l'autor, la impossibilitat de compartir físicament i de manera activa un espai determinat, perquè es produïska eixa pèrdua de la participació democràtica a l'espai públic. Els consumidors de

---

<sup>70</sup> La reproducció d'obres en 3D, que incorporen les pàgines web d'alguns museus arqueològics, permeten observar la base o l'interior de les peces que s'hi exposen, com si poguérem agafar-les amb les nostres mans i pegar-les totes les voltes que volguérem. Igualment, les hiperfotos d'obres pictòriques possibiliten l'espectador acostar-se fins a l'últim detall del quadre, sense eixir de sa casa. Molt més a prop d'on podríem arribar a la sala del museu.

patrimoni compartim el coneixement i el consum d'un producte, el qual hem rebut tots per vies anàlogues. La manca de democràcia en aquest sentit no ve determinada per dita mancança de l'espai físic compartit, sinó per la inexistència d'una interacció entre els que accedim al patrimoni, pel paper de subjecte passiu que se'ns imposa. Podem ser més o menys crítics en rebre el producte, però la unidireccionalitat del procés no deixa lloc a cap tipus de dubte.

El patrimoni apareix així com a objecte tancat, el qual pot ser constantment obert per a redissenyar-ho, però sempre s'haurà de tornar a tancar per oferir-lo al consumidor. Aquest objecte tancat nega des d'un principi tota capacitat de participació activa, de generació d'espais per a la comunicació democràtica. Podem per tant aplicar al patrimoni, en tant que agent productor de discursos de masses, allò que Baudrillard diu sobre els mèdia, els qual són "lo que prohíbe para siempre la respuesta, lo que hace imposible todo proceso de intercambio" (Baudrillard 1974: 208). Aquesta impossibilitat d'intercanvi la trobem igualment al patrimoni cultural, el qual disfressa de coneixement i participació allò que no és més que una imposició.

Quan no podem prendre part en el disseny d'allò que se'ns imposa ni tampoc no el podem rebatre, només queda l'opció de rebre el producte i consumir-lo —encara que només siga la part que s'adeqüe als nostres gustos. Està clar que plataformes socials, grups polítics o individus aïllats poden reivindicar el valor d'un bé cultural i pressionar perquè aquest es patrimonialitze, però no està tan clar que en prendre part en el procés de patrimonialització ho facen d'una manera altra que contribuint a la creació d'un producte per a ser consumit.

Ens en trobem ja en un punt on podem acabar aquesta part del treball responnent la pregunta que va estructurar l'anterior, això és, com s'estableixen els límits del patrimoni cultural. Podem establir que l'element definitori d'eixos límits és la propietat. Perquè, en determinar les formes de producció i accés a la cultura, la propietat acaba determinant què és i que no és

cultura. Encara que aquesta diferenciació siga del tot fictícia<sup>71</sup>. Per a fer-ho entenem que és del tot adient establir en què es fonamenta el consum de patrimoni cultural. És a dir, què és allò que motiva a les persones a consumir o, millor dit, a demanar patrimoni cultural a les institucions.

El consum de patrimoni cultural es fonamenta en raons, per un costat, relatives a allò que hem anomenat *relat* i, per altre, referents als mecanismes de institucionització de la societat. En tots dos casos, aquestes raons estan lligades al concepte de propietat.

Pel que fa al *relat*, ja hem vist que el consum de patrimoni cultural té el seu origen en la il·lusió que projecta el ciutadà de ser propietari de l'original, heretat de manera compartida. La propietat, en aquest cas, li proporciona el sentiment de pertinença. En allò referent a la institució, el consum de patrimoni cultural —i, per extensió de qualsevol producte cultural— parteix del estatus social que se li ha conferit com a producte. Aquest estatus es troba definit, d'un costat, pel valor econòmic extraordinari que per la singularitat dels béns que el componen li ha atorgat el mercat i, d'altre, per la condició de portador de *la veritat* que per eixa mateixa singularitat li ha conferit l'Acadèmia.

El valor concret que atorga l'Acadèmia als béns culturals, que en un principi només es refereix a aspectes artístics o relatius a una determinada transcendència històrica, esdevé un valor econòmic i es converteix el patrimoni cultural no només en un agent jerarquitzador cultural sinó també en un jerarquitzador econòmic. El bé patrimonial deixa de ser valuós únicament per la informació o bellesa que posseeix, sinó pel lloc ocupat en una classificació dels objectes; la seua unicitat, ja no només implica l'autoritat d'allò autèntic, sinó també el valor econòmic de l'objecte únic i irrepetible.

---

<sup>71</sup> Per a fer palès com és de fictícia la delimitació d'allò que entenem com cultura, diferenciant-la de la resta d'objectes o hàbits de la quotidianitat, volem rescatar ací una concepció antropològica de cultura, entenent que qualsevol producció humana és cultura, front la resta de coses que serien natura.

El bé patrimonial, tot i això, no perd el valor cultural atorgat des de l'àmbit acadèmic. Tot al contrari, eixe valor cultural és allò que legitima el seu valor de mercat. O el que és el mateix, és a partir de l'esmentada jerarquització cultural que es pot donar tal o qual valor als diferents béns patrimonials. Una vegada atorgat a cada bé el seu valor com a producte original, la difusió del patrimoni pot adequar-se més fàcilment a les regles del mercat a través de la reproducció. Aquest producte, no ho hem d'oblidar, ha de ser preparat per a la seua difusió i el seu consum massius, i açò no només determina quina cultura s'ha de difondre d'una manera i quina d'altra, sinó que condiciona també la forma final d'accedir al patrimoni. Però la seua raó de ser i el prestigi que explica el seu consum massiu es troba en l'original, del qual no ha de deslligar-se mai. Al cap i a la fi, no coneixem realment què és allò què ens pertany, la còpia o l'original i acabem practicant la possessió com a forma de coneixement.

El valor econòmic i el reconeixement social del producte cultural es retroalimenten, al temps que fan més desitjable el seu consum. Tot plegat, tant l'accés puntual al gaudiment de l'original com la propietat efectiva de la reproducció materialitzen, tots dos, la jerarquització social que implica reduir al consum d'un producte allò que entenem per cultura.

Així, en funció del relat, el patrimoni cultural ens diu quina part de la cultura hem de consumir. Aquest producte es proclama a si mateix portador de determinades identitats col·lectives i en funció d'açò en el seu disseny es prioritzen uns béns sobre altres. En definir el patrimoni cultural se'ns diu què val i què no val per representar una identitat, quines coses s'han de preservar i quines oblidar o eliminar. Per tant quina part de la cultura hem de consumir i quina no.

Segons la institució, contràriament, el patrimoni cultural ens diu què hem d'entendre com a cultura. En realitzar l'operació de selecció dels béns culturals, establint quina identitat s'ha de consumir, s'estableix també de quina manera s'ha de fer. Prioritzant uns béns sobre altres per tal d'escriure un discurs històric, es prioritzen uns productes, els quals s'han d'entendre com a

*cultura*, sobre altres que perden a l'imaginari col·lectiu eixa condició, la qual, tot siga dit, no poden perdre perquè els és inherent. En aquest cas, el patrimoni cultural el que fa és contribuir a definir, en funció de la noció de propietat, què és cultura i què no ho és.





Fig. 22– Logotip commemoratiu del centenari de la fundació del València C.F



Fig. 23– Frontó de lo Rat Penat, València.



Fig. 24– Baixada de la Real Senyera el 9 d'octubre.



Fig. 25– Stari Most (1993).





Fig. 26– Placa commemorativa de l'assassinat de l'arxiduc Francesc Ferran a Sarajevo, a l'època de l'antiga Iugoslàvia.



Fig. 27– Placa commemorativa de l'assassinat de l'arxiduc Francesc Ferran a Sarajevo (2007).



Fig. 28– Recreació de la Torre Eiffel i la ciutat de París destruïdes en un vídeo del Daesh.



Fig. 29– Portades de Las Provincias, Levante EMV i primera pàgina de les edicions locals de El Mundo i El País (29/11/2011).



Fig. 30– Noticia de la Muixeranga a l'interior de El Mundo (esquerra) i El País (dreta).



Fig. 31– Portades de Las Provincias i Levante EMV (31/11/2016).



Fig.32– Restauració de l'*Ecce Homo*, Santuari de la Misericòrdia de Borja.



Fig. 33– Restauració d'un talla de Sant Jordi, San Miguel de Estella.



Fig.33– Cartell promocional de *The Monuments Men* (2014).



Fig. 34– *The train* (1964).

## PART III; EL DISCURS COM A CREADOR DE REALITAT





## 8. La legitimació amagada de la institució; el discurs com a creador de realitats

*La angustia de los sabios no es que se olvide la historia, sino la halakhah, la Ley.*

Reflexiones sobre el olvido, Yerushalmi, Y.H.(1998: 20)

Al seu article "Reflexiones sobre el olvido", Yosef Yerushalmi recapacita sobre allò que anomenem memòria col·lectiva, la seua transmissió d'unes generacions a altres i la importància de l'oblit en aquesta operació de "movimiento dual de recepción y transmisión" (1998: 19). Per a fer-ho, l'autor recorre a la tradició jueva de la qual prové, recuperant diversos textos de la Torà on s'exhorta a tot un poble a recordar i se li considera a més a més responsable de l'oblit. Aquest oblit, per descomptat, apareix com un aspecte definitivament negatiu; el revers de la memòria.

La responsabilitat que pot tindre un poble, en realitat, no és la de no oblidar, sinó la de transmetre, ja que, com exposa l'autor, un poble no pot oblidar el seu passat. El passat no s'oblida, només es pot oblidar el present, això és, els esdeveniments que es produïren durant la pròpia existència, no anteriorment. Allò que podem dir és que un poble recorda quan el passat és transmès i "oblida" quan no hi ha eixa transmissió d'una generació a l'altra. En relació amb açò últim Yerushalmi recupera el concepte de *halakah*, la Llei. No es tracta d'una llei entesa com a reglamentació, sinó, per dir-ho d'alguna manera, al·ludeix a *la* Llei, amb L majúscula. És a dir, una veritat absoluta i incontestable, un conjunt de normes, ritus i creences que apareix com a definició de la identitat i el destí de tot un poble i que ha de romandre ininterrompuda, per damunt de les vicissituds que se succeeixen al llarg de la història d'eixe poble. La *halakah* no es pot oblidar, és aquella història que ha de retindre la memòria, donat que ve transmesa del passat. Així i en funció de la *halakah*, "del pasado sólo se transmiten los episodios que se juzgan ejemplares o edificantes para la Halakah de un pueblo tal como se la vive en el presente. El resto de la historia (...) va a parar a la zanja" (Yerushalmi 1998: 22).

En la configuració de la *halakah* no només es decideix què es rescata del passat —*anamnesis*— sinó també quins episodis s'obliden, com a part del procés de definició de la *mneme* del grup<sup>72</sup>. Per a Yerushalmi, un dels principals problemes derivats del desenvolupament de la historiografia és que en l'actualitat ja no disposem d'una *halakhah*. Segons l'autor, l'historiador, en deslligar la seua tasca investigadora del grup i la seua memòria, acaba per poder practicar una anamnesi sobre qualsevol aspecte del passat. Fins a l'últim detall, però sense la capacitat de decidir què ha de ser oblidat per a "transformar la història en memòria" (Yerushalmi 1998: 24).

---

<sup>72</sup> Yerushalmi emprà el terme *anamnesi*, que relacionem habitualment amb l'historial mèdic d'un pacient, per a referir-se als records, als fets històrics que conformen "l'historial" d'un col·lectiu determinat. Amb *mneme* es refereix a la memòria com a definitòria del *jo*, en aquest cas del *nosaltres*. És interessant recordar ací que en l'antiguitat Mnemea (Mnemosine) era la musa de la memòria, la qual es relacionava directament amb l'acte de la creació.

És prou comprensible que, en una societat determinada per la lògica científicotècnica, la cadena de la tradició deixi de ser allò que condicione quins episodis del passat s'han de recordar i quins no. És també poc probable, si atenem al context de modernitat líquida de Bauman, pensar en la pervivència ara per ara de veritats úniques i eternes, al voltant de les quals establir les diferents memòries col·lectives. Tenint açò en compte, podem entendre la pèrdua de la *halakah* a què es refereix Yerushalmi.

Potser, però, que, operant de manera distinta, la institució aconseguix el mateix que la *halakah*: la inalterabilitat. Ambdues acaben determinant allò que no ha de variar ni "oblidar-se". Posem entre cometes aquesta última paraula perquè, en el cas de la institució, ens referim a no oblidar una cosa que no se sap molt bé que la tenim, perquè l'hem interioritzada.

La diferència entre ambdues es troba en el fet que la *halakah* es constitueix a partir d'episodis conscientment recuperats del passat per a conformar, a manera d'exemplificacions, tota la memòria col·lectiva d'un poble. En ella els episodis acaben sent-ne part inherent a aquesta. Són allò que s'ha de recordar. L'objectiu, però, de la institució no és que no oblidem eixos episodis —encara que faça la sensació que hi està molt interessada. De fet, aquests variaran necessàriament al llarg del temps i, així com la *halakah* necessita de l'oblit perquè només queden els episodis desitjats, la institució necessita quantitat i varietat d'eixos episodis i, fins i tot, dificultat per a prioritzar uns sobre els altres.

El que és indispensable per a la institució en última instància no és que no oblidem allò que eixos episodis ens contenen, sinó que no ens plantejem la forma en què aquests se'ns transmeten i així, la pròpia institució en què es creen romanga inalterable. Com hem vist al llarg d'aquest treball, el patrimoni cultural, que és una eina indispensable a les societats contemporànies per aconseguir la transmissió de la memòria col·lectiva a la qual ens estem referint, no es limita a l'àmbit dels relats que escriuen els

diferents col·lectius humans del seu passat, és a dir, a la recuperació d'esdeveniments que han tingut lloc en el passat, ordenats per tal de poder entendre o definir la pròpia identitat present. El patrimoni a més a més fa perviure —sense memoritzar-la conscientment, però no oblidant-la inconscientment— una forma institucionalitzada de difusió i accés a la cultura com a producte, actuant d'aquesta forma com agent de jerarquització social.

En les disputes entre relats identitaris oposats, les quals determinen l'elecció d'un bé o altre cultural per a conformar el patrimoni d'una col·lectivitat o en les mobilitzacions socials per a preservar un indret amenaçat o per a reivindicar la figura de determinat personatge històric s'acaben centrant, tant la lluita dels diferents grups o associacions, com la seua capacitat de transformació. És sobre aquesta confrontació on se situa el focus de l'acció, així com les postures més crítiques, quedant fora de la discussió el funcionament i la naturalesa de la institució en què es produeixen i es consumeixen els diferents discursos patrimonials. Com a resultat de les successives confrontacions al nivell del relat, per tal d'imposar una identitat o altra, la capacitat de l'individu per a participar activament en la praxi cultural s'esgota en la disputa sobre quin bé cultural es preserva i quin no, quedant fora de qualsevol plantejament crític el fet que la preservació i consum de béns culturals siga la forma de definir la cultura de tota una societat.

Per això parlem de legitimació amagada, donat que es legitima i perpetua quelcom del qual intencionadament no es parla, en orientar el debat a la discussió sobre la legitimació o no d'altres coses que es troben en un nivell d'actuació diferent. Tots els mecanismes discursius que hem estat analitzant al llarg d'aquest treball s'adrecen a aconseguir no tant que no s'oblidi allò que vehiculen explícitament, sinó a mantindre inalterable una realitat que queda amagada del propi discurs. Allò que no s'ha d'oblidar no és, recordem, el relat, sinó la forma en què aquest es transmet. La institució, eixa "veritat" que s'ha de mantindre al llarg del temps, queda vetllada darrere d'una successió de relats, de ficcions identitàries, que apareixen com inqüestionables, però que no ho són.

Si la invariabilitat de la *halakhah* apareix clarament explícita i desitjable, la de la institució, contràriament, se'ns amaga. La institució ens exhorta a que conservem el patrimoni cultural, però —i ací es troba la diferència— no perquè s'ha de preservar la institució. Aquesta no apareix mostrada i és d'eixa manera com la institució aconsegueix que la recordem. No com una imposició perpetrada des d'una entitat superior, sinó, ben al contrari, fent-nos creure que el que no oblidem és altra cosa.

### **8.1 Exigir la imposició; "Salvem el Cabanyal" i el perill de patrimonialització de la praxi cultural**

Com acabem de veure, el discurs legitimador de la institució en el patrimoni actua evitant parlar d'ella. I és això el que possibilita que es tracte d'una imposició; el fet de no saber que està sent imposada. La clau està en que l'atenció del consumidor del discurs es dirigeix al relat, que és allò que conscientment està demanant; l'objectiu últim d'aquells que exigeixen preservar *la cultura*. Però el que s'exigeix sense reparar-hi és la institucionalització d'eixa cultura, no com a praxi, sinó com a producte susceptible de valoració. D'aquesta manera la institució no necessita imposar-se de manera explícita, com sí ho han de fer les versions del passat o de l'actualitat que determinats grups volen fer predominants. Tot al contrari, allò a què aspira és aconseguir que les persones no només no se'n adonen que està sent imposada, sinó que aquestes acaben, sense saber-ho, exigint eixa imposició.

Per a entendre millor aquesta lògica operativa només cal parar atenció a com, amb la reivindicació de polítiques culturals, els ciutadans no fem sinó exigir la forma més clara de canalitzar allò cultural a través de la institució. De fet, la lluita per la patrimonialització de determinats objectes, tradicions, comportaments... per part de diferents col·lectius, com a via per a garantir la seua supervivència, no és altra cosa que una exigència d'institucionalització

dels mateixos, de la seua cosificació com a productes amb un valor per damunt del de la resta.

Per a desenvolupar aquesta idea volem acostar-nos a un fenomen que ha proliferat a les últimes dècades. Ens referim a diferents plataformes o associacions de ciutadans, més o menys organitzades i sorgides amb la voluntat de preservar determinades manifestacions culturals, les quals, en no ser suficientment rendibles per al mercat o per aquells que exerceixen el poder polític en un lloc i un moment concret, corren el perill de desaparèixer. Dits grups reivindiquen la vàlua històrica o artística d'edificis, barris, espais naturals o tradicions per així salvar-los de la seua desaparició. Es converteixen d'aquesta manera en agents generadors d'un patrimoni, cultural o natural que en un principi no s'hauria constituït com a tal, seguint la lògica del mercat o dels interessos polítics. La forma en què actuen és la d'agents activadors indirectes, és a dir, pressionant i forçant a les institucions polítiques a no tindre més remei que acceptar les seues reivindicacions. Dit d'una altra manera, demostrant que el patrimoni no només pot ser una eina rendible políticament quan s'utilitza des del poder, sinó també potencialment perjudicial en el mateix sentit en cas de no fer-ho.

Ens trobem, doncs, davant d'una activitat de resistència. Una resistència a reconèixer la incontestabilitat de les lleis del mercat i del poder en general. Una resistència entesa com a última possibilitat, com el pas previ a la resignació i que només pot fer front al seu enemic amb les armes d'aquest: la versió del patrimoni amb què els estats demostren una suposada voluntat desinteressada de preservació de la cultura per al poble, tot i que es tracte sovint d'un element d'aculturació col·lectiva.

És per aquesta raó, pel fet de tractar-se d'una acció de resistència, que aquests moviments aglutinen a persones i col·lectius molt diversos, els quals no s'agrupen segons les formes clàssiques de la militància. La unitat de les persones que s'adhereixen a aquestes activitats de resistència resideix, bàsicament, en la voluntat comuna de posar límits a la impunitat, a la

deshumanització de les relacions socials en favor de la rendibilitat política i econòmica. És a dir, econòmica.

Hem de parlar necessàriament de resistència perquè la confrontació és, per descomptat, molt desigual. No debades, molts d'aquests col·lectius es defineixen baix la fórmula "Salvem...", sent la plataforma "Salvem el Cabanyal" la més activa a la ciutat de València als darrers anys, amb totes les accions que ha dut a terme per protegir dels usos especulatius del sòl a un dels barris més antics i característics de la ciutat. Als següents paràgrafs ens volem detindre en aquest cas, per valorar l'abast que tenen les accions que empren el patrimoni com forma de resistència, però també per a comprovar la capacitat que té la pròpia institució per acabar imposant-se en aquestes dinàmiques de resistència i la mesura amb què ho fa.

El conflicte al qual ens referim fou causat per la voluntat de les autoritats locals de prolongar una de les principals avingudes de la ciutat fins arribar a la platja. L'inconvenient d'aquest pla urbanístic és que per a que aquesta via, l'Avinguda Blasco Ibáñez, arribe a la platja s'ha de destruir una gran quantitat d'edificis històrics i partir en dos meitats els poblats marítims, trencant així el seu traçat urbanístic tan peculiar<sup>73</sup>. La destrucció, però, no s'anava a limitar a l'espai afectat per l'anomenat Pla Especial de Protecció i Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal-Canyamelar, ja que resultava evident la posterior substitució també de la resta d'edificis històrics del barri, per altre tipus d'habitatges, quan el preu del metre quadrat a la zona es revalorara. Ens referim només al edificis històrics perquè aquest treball tracta sobre el patrimoni, però el veritable drama d'aquesta situació és que els edificis a destruir, històrics o no, són l'habitatge i la memòria de moltes persones que han nascut i viscut en aquesta singular zona de la ciutat.

---

<sup>73</sup> El nucli original del Cabanyal havia sigut declarat BIC al decret 57/1993, de 3 de maig, però en juliol de 1998, el govern municipal aprovava l'ampliació de l'Avinguda Blasco Ibáñez, destruint part de la trama urbanística de l'espai protegit. En aquest moment s'inicià una lluita legal de 17 anys protagonitzada per la plataforma "Salvem el Cabanyal" per aturar el Pla Especial de Protecció i Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal-Canyamelar.

El manteniment i preservació del barri del Cabanyal com a patrimoni hauria de ser primordial per als valencians, si atenguérem a criteris d'identitat. Al Cabanyal trobem, a més d'un conjunt arquitectònic i urbanístic ben conservat, que ens parla de la València dels pescadors i del modernisme del canvi de segle, un lloc on perviu encara una manera de viure ja perduda en la major part de la ciutat. És a dir, res que en un principi no poguera ser utilitzat pel discurs ideològic de qualsevol dels últims governs valencians. De fet, si atenguérem a la concepció del patrimoni cultural predominant en l'imaginari col·lectiu —un compromís dels polítics i dels ciutadans per mantindre les nostres arrels per damunt d'interessos individuals—, hauria de ser més que suficient perquè el Cabanyal se salvava de les grues.

Contràriament, l'executiu que va estar al front de la ciutat durant el període que ha durat el conflicte estimà que la preservació del barri proporcionava menys beneficis polítics i econòmics que la seua substitució per un gran solar urbanitzable. De fet, l'operació especulativa —ja que no és més que açò<sup>74</sup>— es va mostrar, contràriament, com una cosa no només beneficiosa per als valencians —en general— sinó que s'argumentava que la no realització de les obres anava a ser perjudicial per al *progrés* del barri i de tota la ciutat.

Davant d'aquesta situació d'indefensió de molts dels habitants del barri i amb la solidaritat d'altres de dins i de fora del mateix, que han volgut protegir-lo, es va crear el col·lectiu "Salvem el Cabanyal". Com es tractava d'una confrontació molt desigual, "Salvem el Cabanyal" va recórrer des del començament a reivindicar la condició de patrimoni cultural del barri com a via per canalitzar la seua lluita, valent-se d'eixa certa hipocresia amb la que els governs es presenten com preservadors de les manifestacions culturals.

---

<sup>74</sup> El 14 de febrer de 2001, el Departamento de Urbanística i Ordenación del Territorio de la Universidad Politécnica de Madrid va elaborar un informe sobre el PREPI on argumentava el caràcter netament especulatiu del Pla, defenent que aquesta actuació acarreraria la degradació i posterior eliminació de la barriada. (<https://sites.google.com/site/2rproyectosurbanossp/la-historia-del-pepri-del-cabanyal-vii-el-informe-de-la-universidad-politecnica-de-madrid>), [consultat 10/05/2018]).



Parlem d'hipocresia perquè quan determinats interessos econòmics entren en conflicte amb la preservació d'edificis i espais amb un valor històric o amb formes de vida tradicionals, aquesta queda en segon terme. La hipocresia és al patrimoni cultural en el sentit que, quan es tracta d'establir una jerarquització cultural i unes normes de conducta, aquest es mostra com incontestable i etern, com una cosa la preservació de la qual és responsabilitat de tots els membres de la comunitat. Mentrestant, quan allò que és potencialment susceptible de formar part del patrimoni cultural, segons eixa idea de preservació de la cultura de tots, va en contra del que és rendible per als que exerceixen el poder, ja no hi trobem cap responsabilitat compartida ni possibilitat de participació al discurs que aquests empren per defensar la idoneïtat de les seues accions. És per això que les reivindicacions de la plataforma han anat sempre adreçades a la reivindicació de la condició de Bé d'Interès Cultural (BIC) del barri<sup>75</sup>. De fet, de les diferents iniciatives legals dutes a terme al llarg dels anys de lluita, aquelles tramitades per la via judicial patrimonial han tingut més èxit que no pas les que ho han fet per la via judicial administrativa.

Després de vint-i-un anys des de la seua fundació, en juny de 2019, la Plataforma "Salvem el Cabanyal" anunciava la fi de les seues activitats. Ha passat ja temps des de la derogació del PEPRI del Cabanyal-Canyamelar pel nou govern municipal i sembla que en l'actualitat la planificació del barri del Cabanyal ja no passa per la seua destrucció, per especular amb els terrenys. La catalogació del Cabanyal com a conjunt històric digne de ser preservat va a permetre que es mantinga íntegrament el patrimoni arquitectònic

---

<sup>75</sup> En gener de 2010, dies després de la publicació d'una Ordre ministerial que declarava el PEPRI del Cabanyal-Canyamelar com una espoliació del conjunt històric i obligava a l'Ajuntament de València a la suspensió del mateix, el Consell de la Generalitat aprovà el decret llei de Mesures de Protecció i Revitalització del Conjunt Històric de la Ciutat de València, al qual es derogava la declaració de Bé d'Interès Cultural del Cabanyal-Canyamelar (decret 1/2010, de 7 de gener). Després d'un seguit de processos administratius, legals i judicials, el 27 de juliol de 2015, la Comissió d'Urbanisme de l'Ajuntament de València aprovà la moció impulsada pel nou govern municipal, sorgit de les eleccions d'eixe mateix any, que derogava el PEPRI del Cabanyal-Canyamelar.

Per una cronologia detallada dels diferents processos administratius, legals i judicials veure <http://cabanyalweb.com/la-lluita-legal/>.

i urbanístic d'aquesta part de la ciutat. Però allò no vol dir que vaja a perviure l'essència del barri, allò que el fa diferent i únic i, per tant, digne de protecció, ja que el procés de recuperació de l'esperit del barri després de la degradació patida als últims anys va a resultar amb tota seguretat prou complicat. A la degradació física de bona part del barri provocada per les iniciatives polítiques locals, s'ha d'afegir la marxa de gran part dels seus habitants, especialment els joves. El canvi en el perfil dels nous veïns del barri és inevitable i, en el pitjor dels casos pot derivar en un procés de gentrificació o turistització semblant al que hem comentat en relació al centre històric de València.

Els col·lectius socials han sigut, amb la seua lluita, els responsables que el Cabanyal estiga en camí de formar part del patrimoni cultural de la ciutat, però es tracta d'una victòria aconseguida seguint la lògica pròpia del patrimoni cultural, adequant-se a les formes de selecció, tractament i difusió ja estudiades. És a dir, el Cabanyal forma ja part del patrimoni cultural valencià que s'ha de protegir, però en tant que bé cultural cosificat i no com a espai al qual es desenvolupa de manera natural la quotidianitat de les persones que hi habiten. Així, el que segur es mantindrà és l'objecte —probablement de manera parcial— però la seua essència, allò que va moure els col·lectius socials a salvar el barri, no està garantit que continue pel fet de convertir-se en patrimoni cultural. Més aviat és eixa condició del Cabanyal la que corre més perill, una vegada s'ha salvat el seu component material.

Si atenem a aquesta situació, podríem interpretar que hi ha hagut una interiorització de la versió institucionalitzada de la cultura, entesa aquesta com a conjunt d'objectes, per part de les persones que hi participaren,. És a dir, que la manera de lluitar contra la destrucció del Cabanyal no ha pogut actuar reivindicant la cultura com a praxi social, sinó mitjançant la cosificació de la cultura. Si és així estem perduts. No debades ja hem dit que l'única possibilitat que tenia el barri davant l'amenaça era resistir i una vegada aconseguit l'objectiu d'evitar la destrucció urbanística, és inevitable pensar que eixa resistència ja no hi és.

Allò que és incontestable és que la institució ha acabat imposant-se. Al Cabanyal no s'han imposat les intencions d'aquells que estaven al front de les institucions polítiques, guiades per la lògica del mercat, però sí s'ha imposat la pròpia institució, en interioritzar els individus les seues normes de funcionament al lluitar contra ella. El resultat és que s'ha acabat per perpetuar la versió de la cultura com a producte que estableix la institució.

Fixant-nos en tot allò que acabem d'explicar sobre la lluita al Cabanyal, comprovem el miratge que suposa la concepció de l'Estat com a lloc privilegiat del poder. Recuperant la idea foucaultiana del poder com estratègia, aquest no es posseeix, sinó que s'exerceix no hi ha una linealitat en la manera en què actua. Segons aquesta *microfísica del poder*<sup>76</sup> el patrimoni cultural es constitueix com a dispositiu que amaga un poder el qual produeix la realitat, a través d'una transformació tècnica dels individus. Aquest dispositiu consisteix en una mena de xarxa que s'estableix entre "discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho" (Foucault en Garcia Fanlo 2011: 1). Tenint això en compte, cal anar més enllà de la manifestació explícita d'una forma de poder, la de les autoritats polítiques, que empra la coerció, la repressió i el silenci mediàtic. Per tal d'identificar eixa forma de dominació a la que ens referim, rescatem les paraules de l'autor a propòsit de com actuen aquests dispositius:

Se trata pues de considerar con seriedad esos dispositivos y de invertir la dirección de análisis; más que de una represión generalizada y de una ignorancia medida con el patrón de lo que suponemos saber, hay que partir de esos mecanismos positivos, productores de saber, multiplicadores de discursos, inductores de placer y generadores de poder; hay que partir de ellos y seguirlos en sus condiciones de aparición y funcionamiento, y buscar como se distribuyen, en relación con ellos, los hechos de prohibición y de ocultamiento que les están ligados (Foucault 1977: 44).

---

<sup>76</sup> Vegeu Foucault (1980).

Per això, la victòria en el relat sobre aquells que exercien el poder no ha implicat al Cabanyal una victòria sobre el poder mateix. Un relat no ha pogut imposar-se, però hi ha tota una activitat discursiva al nivell de la forma de procedir en les accions que sí ha imposat i perpetuat una realitat: la que diu com s'han de fer les coses. Fins i tot en la resistència. La institució s'ha imposat enmig d'una lluita de relats, els quals s'han desplegat a partir d'un esperit de resistència encomiable per part d'un col·lectiu de ciutadans. Aquests s'han negat a ser dominats per aquells que exercien el poder des del govern i ho han aconseguit, però l'objectualització de la cultura, com a punt de partida en la lluita, ha acabat per consolidar la condició única de la cultura com a producte. El resultat victoriós de la resistència al Cabanyal ha comportat la revitalització d'un barri deliberadament abocat durant anys a la degradació per part de les autoritats locals, però també obri la porta a una nova forma d'explotació d'aquest producte allunyada de l'essència del barri. I a la substitució d'unes formes de vida per unes altres.

Potser el poder, d'alguna manera, derrota als individus fent-los pensar que són els vencedors. A la fi, pensem que les nostres victòries en el relat signifiquen la resistència a la imposició, quan, justament en el procés de resistir mitjançant una lògica de resistència institucionalitzada, allò que fem es refermar la pròpia imposició. Dia rere dia, el discurs ens converteix en guanyadors en el relat —la ficció— però, sense adonar-nos, ens torna alhora en perdedors d'un procés d'institucionalització de les nostres vides. I tot és perquè aquest discurs l'hem interioritzat; "Ironía del dispositivo: nos hace creer que en ello reside nuestra liberación" (Foucault 1977: 95).

Tot plegat, els dispositius no inscriuen en nosaltres un posicionament concret respecte a un tema d'actualitat o un sentiment conscient de la pròpia identitat, sinó la manera en què som persones. No es tracta d'un posicionament conscient, és la manera de definir-nos a través d'allò que fem, en fer-ho seguint una lògica interioritzada com l'única possible.

Aleshores, no hi ha forma de resistir i evitar ser "institucionalitzats"? Estem condemnats, doncs, a formar part d'un discurs mític que redueix la nostra visió de la realitat a una ficció naturalitzada? És evident que no. Però, per aconseguir evitar-ho, hem de reconèixer en primer lloc la capacitat que té el discurs per a generar realitats. Tant aquelles que percebem com les que passen més inadvertides.

## 8.2 La capacitat del discurs per a definir la realitat

Una vegada hem vist com la institució es legitima subrepticiament, darrere del conflicte generat al nivell discursiu del relat, volem reflexionar sobre la capacitat que tenen els discursos per a generar realitats, quina és la naturalesa d'aquestes realitats, en quina mesura poden ser imposades a la societat i si és possible que les persones puguin o no resistir-se a aquesta imposició. És aquest un debat que afecta no només al discurs històric, sinó que el trobarem a qualsevol dels discursos de masses, com ara els que despleguen els mitjans de comunicació en ocupar-se de l'actualitat.

Per valorar fins a quin punt el discurs determina la realitat del seu propi objecte d'explicació, volem començar recuperant la figura de Roland Barthes, al qual ja hem recorregut en diverses ocasions al llarg del nostre treball, intentant perfilar la naturalesa mítica del discurs patrimonial. A l'obra del semiòleg francès trobem, probablement per primera vegada, una visió de la història com un discurs i de l'obra històrica com quelcom que no transmet allò real preexistent, sinó que el que fa bàsicament és significar-lo. Rescatem les paraules amb les quals concreta aquesta nova concepció:

En d'autres termes, dans l'histoire "objective", le "réel" n'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute-puissance apparente du référent. Cette situation définit ce que l'on pourrait appeler l'*effet de réel*. L'élimination

du signifié hors du discours "objectif", en laissant s'affronter apparemment le "réel" et son expression, ne manque pas de produire un nouveau sens, tant il est vrai une fois de plus que dans un système, toute carence d'élément est elle-même signifiante. Ce nouveau sens —extensif à tout le discours historique et qui en définit finalement la pertinence—c'est le réel lui-même, transformé subrepticement en signifié honteux: le discours historique ne suit pas le réel, il ne fait que le signifier, ne cessant de répéter *c'est arrivé*, sans que cette assertion puisse être jamais autre chose que l'envers signifié de toute la narration historique (Barthes 1967: 74)<sup>77</sup>.

Aquesta visió de la història com a discurs xoca en eixe moment amb la idea canònica de la història com un real preexistent, el qual l'historiador ha de descobrir i que, una vegada ha "recuperat" per al present li ha de donar una forma narrativa —la qual s'entén com separable dels continguts— per poder transmetre'l al lector. Amb la diferenciació de la instància de l'enunciació i l'enunciat històric que estableix Barthes, es posa al descobert el protagonisme del subjecte de l'enunciació en tota narració històrica. I és en aquest protagonisme on hem d'establir el punt de partida, per descriure així les estratègies discursives que determinen tant les narracions dels fets ocorreguts al passat com les d'aquells que tenen lloc en l'actualitat. De la mateixa manera que ho fan els relats del passat, també els relats del present es configuren a partir d'una sèrie de fets o objectes que són significats en ser inclosos en una narració.

Més aviat que d'allò real, caldria parlar doncs d'allò intel·ligible i, en aquest sentit, a la producció del text històric que planteja Barthes la narració pot ser entesa com una forma d'intel·ligibilitat. Així, la narració "permete, por

---

<sup>77</sup> Trad. En altres paraules, en la història "objectiva", allò "real" mai és més que un significat no formulat, emparat per l'aparent omnipotència del referent. Aquesta situació defineix el que podríem anomenar *efecte d'allò real*. L'eliminació del significat fora del discurs "objectiu", en permetre aparentment l'enfrontament entre allò real i la seua expressió, no deixa de produir un nou significat, ja que, un cop més, és cert que, en un sistema, tota manca d'element és en si mateix significant. Aquest nou significat —extensiu a tot discurs històric i que en última instància defineix la seua rellevància— és en si mateix allò real, transformat subrepticament en un significat vergonyós: el discurs històric no segueix allò real, només ho vol dir, no deixa de repetir *va succeir*, sense que aquesta afirmació siga altra cosa que el revers significat de tota la narració històrica.

ejemplo, hacer inteligible un acontecimiento, el más nimio, cuya existencia como acontecimiento histórico viene dada por su inclusión y pertinencia a alguna narración —crónica, leyenda, cartulario, prensa escrita, narración oral, etc. En la narración es donde los acontecimientos se seleccionan y, por tanto, se incluyen, se excluyen, se silencian y donde adquieren su significación" (Lozano 2015: 220). Si substituïm en aquestes paraules de Lozano esdeveniments (acontecimientos) per béns culturals, no ens serà molt difícil establir equivalències amb els mecanismes discursius del patrimoni cultural que hem anat exposant al nivell del relat, tant a la fase de selecció (incloure, excloure, silenciar...), com de recontextualització i combinació (ja que és a la narració on els objectes, espais o tradicions convertits en béns culturals adquireixen la seua significació).

No hem d'oblidar, però, els dos nivells que al nostre parer defineixen els discursos en aquesta anàlisi de la capacitat que tenen aquests per generar realitats. Així, en aquest procés de significació, cobra igual importància allò que se significa com la manera de significar-ho i fins i tot el fet mateix de significar com a forma de dotació o negació de l'existència. Al següent capítol reflexionarem sobre aquest darrer aspecte. De moment, es fa necessari doncs començar per l'anàlisi del paper de la narració en el discurs històric, per valorar de quin mode aquesta genera realitats per allò que conta i per com ho conta.

Pel que fa al protagonisme de la narració al discurs històric, es tracta aquesta d'una de les principals controvèrsies que ha afectat al debat historiogràfic des de la dècada de 1980. Hi ha en eixe moment una reconsideració de la forma narrativa com a factor determinant del coneixement històric, la qual xocà frontalment amb l'aspiració objectivista d'escoles com la dels *Annales*<sup>78</sup>, l'estructuralisme o la cliometria. Es tracta d'una nova forma de pensar la història, influenciada principalment per l'hermenèutica i els estudis

---

<sup>78</sup> *Annales. Histoire, Sciences sociales* és una revista d'història, fundada a França l'any 1929 per Lucien Fèbvre i Marc Bloch. Amb aquesta publicació es va introduir un, en aquell moment, nou enfocament historiogràfic conegut amb el nom d'Escola dels *Annales*.

literaris, que es manifesta en obres d'autors molt diversos, però que es caracteritza sobretot per la superació de la tradicional distinció entre forma i contingut amb què es concebien fins aleshores les narracions històriques. En entendre que el passat només és accessible mitjançant representacions del mateix, la forma en què es realitzen aquestes, la narració, afecta o fins i tot determina el seu contingut.

És amb tota seguretat l'obra de Hyden White la que més llum ens pot aportar a aquest *contingut de la forma*<sup>79</sup>. Amb "Metahistòria" (1973), l'historiador nord-americà evidencià el caràcter discursiu de les construccions històriques, distanciant-se així de les concepcions de la història com a transmissió objectiva de fets ocorreguts. Però, la seua concepció de la història com a discurs implicava un enfocament nou, el qual radica en la idea que a l'obra històrica li és inherent un contingut estructural lingüístic. Aquest transcendeix la història entesa com a esdeveniment ocorregut al passat, actuant sobretot com a explicació, fonament o fins i tot motivació de la mateixa. White rebutja l'actitud dels estudis històrics que aspiren al científisme i neguen de forma sistemàtica la naturalesa discursiva de la seua disciplina. Contràriament, argumenta que el fet que el passat no es pugui treballar aplicant un mètode científic, donat que no tenim present l'objecte d'estudi i aquest només és accessible per mitjà de les seues representacions, fa palès la importància que adquireix la narració en la construcció d'allò que entenem com el passat.

És en aquest condicionant de la representació de l'objecte d'estudi on fonamenta White el paper determinant de la forma en el contingut de l'estudi de la història. Així, el passat requereix un procés de construcció, com en qualsevol intent de reconstrucció —més encara quan es tracta de reconstruir una cosa de la qual només tenim restes, testimonis o indicis. En eixe procés de construcció, l'historiador es pot limitar a assenyalar eixe passat com la imatge de quelcom que ha pogut ocórrer.

---

<sup>79</sup> Ens permetem el joc de paraules prenent el títol d'una de les obres de l'autor (1992).



en razón de la naturaleza del objeto de estudio del historiador —como un objeto situado en "el pasado" y por definición, ya no un objeto que pueda definirse ostensivamente, es decir, un objeto al que es sólo posible referirse o indicar por vía de sus restos— el historiador debe y puede sólo señalarlo como una figura, una imagen verbal, un simulacro de una cosa que podría ser vista, una cosa virtual, que admite por tanto diferentes nociones de lo que podría haber sido, o en lo que podría haber consistido en su estado real anterior (White 2005: 53).

White remet a Benjamin<sup>80</sup> en argumentar "que todas las imágenes del pasado son *dialécticas*, llenas de las aporías y paradojas de la representación. Y que sólo pueden ser *realizadas* por narrativización: como historias (stories)" (2005: 58). Recordem que Benjamin parla d'una "imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad" (Benjamin 1990a: 178) i per això entén que "Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo *tal y como ha sido*. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro" (Benjamin 1990a: 179).

La forma de concebre aquestes imatges dialèctiques per part de Benjamin s'adreça, però, a l'establiment d'una dialèctica materialista, en la qual l'historiador ha de saber dirigir-se a eixe "instant de perill" en què l'individu esdevé instrument de la classe dominant. Reposa en elles una lògica instrumental i d'intenció històrica més aviat que un determinisme formal, com s'adverteix en la visió textualista de White.

Tanmateix, anem a retindre aquesta idea d'una vaga manifestació de les imatges del passat per continuar desenvolupant el paper de la narració en els discursos històrics i de l'actualitat com a construcció. I per això volem recuperar ara els discursos de l'actualitat, després d'haver-nos centrat en aquestes obres que paren la seua atenció en aquells que s'ocupen del passat, perquè sota una perspectiva textualista, tot allò que entenem com la realitat està constituït per representacions, no existeix prèviament a l'acció de ser captat. Per tant, la realitat en la que sí ens trobem físicament els consumidors

---

<sup>80</sup> Vegeu Benjamin (1990).

dels relats dels mèdia, en passar pel filtre de la representació per part d'un mitjà o altre, participa igualment d'eixe procés de construcció en la reconstrucció. Tant se val si aquesta construcció obeeix a condicionants formals o d'intencionalitat històrica o de totes dues alhora.

Les imatges poc definides que fa servir l'historiador en la reproducció del seu objecte d'estudi, ho són per l'efecte del pas del temps. Tanmateix, la manera amb què aquest done forma al discurs es veura condicionada també per aspectes formals, com demostra White, i en major o menor mesura per una intencionalitat històrica. Als relats que se centren a l'actualitat per la seua part, la manca de concreció d'aquestes imatges es veu potenciada principalment per la mediació de la reproducció tècnica<sup>81</sup> en l'elaboració d'aquestes narracions, la qual les converteix immediatament en imatge verbal amb una aspiració intencionadament totalitzant. La intenció amb la qual se seleccionen determinats episodis d'un esdeveniment al qual es dona cobertura informativa, escollint determinades imatges i declaracions i deixant de costat altres, va més enllà dels imperatius formals de la narració. Igual que al patrimoni cultural, aquesta selecció ve seguida d'una recontextualització i d'una combinació en el discurs, les quals tenen una motivació discursiva.

De fet, hem vist, quan parlàvem de la Muixeranga d'Algemesí, com la narració d'una festivitat per part dels mitjans de comunicació pot unir el relat històric del patrimoni cultural amb el de l'actualitat, per desplegar així un discurs legitimador que es val de tots dos. La forma narrativa hi és més evident als mitjans de comunicació, però el procediment d'escriptura és molt semblant.

Tornant a les controvèrsies que comentàvem adés respecte a la narració, un dels aspectes que ha centrat les discrepàncies ha sigut el del succés o fet històric. Això és, la pertinència o no de representar les dades mitjançant relats a partir de fets singulars, estructures en funció de tipus de fets o la prioritització dels textos històrics sobre els fets singulars. Pel que fa al

---

<sup>81</sup> Prenem l'expressió de Benjamin, tot i que l'autor no l'empra per a referir-se a allò que estem dient nosaltres.

discurs patrimonial hi ha un clar protagonisme de la narració dels fets singulars com ja hem dit, amb un caràcter teleològic i sota l'aparença de la recuperació i preservació d'allò donat.

Pensem que és molt interessant centrar la nostra mirada en el punt de confluència del fet històric i la narració. La manera d'actuar al respecte, però, caldria adreçar-la al trencament de la relació tradicionalment establerta entre ambdós elements, afrontant-los per separat. En deslligar-los, pretenem situar en un mateix nivell de transcendència els testimonis del passat, l'objecte conservat o la notícia d'un esdeveniment pretèrit i les narracions que a partir d'ells s'han fet. Però, a més a més, la nostra intenció és demostrar de quina manera els primers poden ser efectivament útils com a forma d'accés al coneixement de realitats i les segones ens permeten entendre de quina manera els discursos històrics, siguin centrats al passat o al present, defineixen que és la realitat. Dels usos dels testimonis, siga la notícia o l'objecte, per a l'estudi del passat tractarem al següent capítol. De moment ens centrarem a les narracions com a generadores de realitat.

En llevar-li a la narració el paper de ferramenta que ordena els esdeveniments amb l'objectiu de configurar un discurs, deslligant-la del fet històric, aconseguim que la narració esdevinga objecte d'estudi de la història. És d'aquesta manera i no de l'altra que la narració pot ser útil per a entendre com han sigut al llarg del temps i són en l'actualitat les societats. Entenent de quina manera i en quins nivells diferents aquestes narracions han generat i generen realitats.

La primera de les formes de crear la realitat que protagonitza la narració es concentraria en allò que aquesta conta: el *què* del qual venim parlant al llarg del treball, assignat al relat. Aquesta forma de generar realitats defineix l'historicisme i també els distints estudis historiogràfics emmarcats al positivisme, els quals entenen que hi ha una realitat que ha de ser recuperada mitjançant la investigació, ordenant els diferents elements que ens han arribat com a testimonis del passat en una narració. Aquesta, com ja hem comentat,

és de tipus teleològic i parteix d'una fal·laç concepció unívoca de la realitat. Són innombrables els exemples de narracions del passat que ja s'ha demostrat que eren falses. I més que ho seran al futur. Però aquestes narracions han determinat i determinen actualment la forma d'entendre la realitat i la pròpia identitat de moltes persones. La història d'Espanya transmesa durant el franquisme, plena de narracions com a mínim parcials, a partir de connexions maniquees i en ocasions tergiversades, en ser interioritzades per la majoria de la població d'aquell moment com incontestables, creà una forma d'entendre la realitat molt concreta, la qual afectava aleshores a la totalitat de les relacions socials i, en certa mesura, continua fent-ho en l'actualitat.

La segona de les maneres amb què hem d'aprofitar la narració és analitzant la manera en què conta allò que conta: el *com* del qual també hem parlat, relacionant-lo amb la institució. La forma d'escriure les narracions (estil, retòrica) i els canals emprats per a la seua difusió i consum també acaben generant una realitat basada en els hàbits, les rutines, els costums, els convencionalismes socials i tota una sèrie de comportaments institucionalitzats que ens defineixen com individus i com a col·lectiu. Aquesta forma d'estudi de les societats passades *non événementielle*, però que pren la narració com a objecte d'estudi, ens proporciona la segona utilitat de la narració per a l'estudi de la història.

Tot eixe seguit de narracions, ens permeten estudiar múltiples facetes de la societat que les va escriure. Si bé aquesta forma d'emprar la narració, tot i reconeixent-li el seu protagonisme al discurs històric, ens ajuda a alliberar l'historiador d'eixa mena de determinisme inevitable de la narració que observàvem a l'obra de White, no volem tampoc reduir aquesta anàlisi a una postura netament pantextualista. Ja hem dit que ens deixem per al següent capítol l'ús del fet històric puntual en l'estudi de la història. Però, tenint en compte que estem defensant des del principi del nostre text el caràcter legitimador del discurs patrimonial en distints nivells, ens resulta de vital importància l'anàlisi del discurs històric com a generador de realitats. Ja siga al nivell del relat o de la institució.

Des del nostre punt de vista, la realitat que imposen els discursos legitimadors es manifesta al nostre parer de dues formes ben diferenciats i, en funció d'aquesta diferenciació, la forma en què s'imposen i l'abast que en té aquesta imposició és prou diferent. La primera de les dues formes de realitat que els mitjans de comunicació i els discursos històrics institucionalitzats imposen la relacionem amb el relat. Aquesta es presenta explícitament i, per tant, és percebuda pels individus que s'hi exposen a aquests discursos. L'altra forma de realitat creada al i imposada des del discurs es relaciona amb la institució. Aquest tipus de realitat no apareix mostrada explícitament i, per tant, no és tan fàcil de percebre com l'anterior.

Tot i això, quan diem que una realitat imposada és percebuda o no, no volem dir que la imposició en si mateix siga percebuda per les persones, sinó que allò advertit per aquestes és la realitat que es vol imposar. Entre altres coses perquè aquesta imposició es realitza amb èxit només si no és sentida com a tal. Aquesta puntualització que acabem de fer respecte a allò que es percep, el que ens indica és que hi ha un tipus de realitat que és coneguda per tothom, encara que no tothom entenga que és imposada i un altre tipus de realitat que és imposada precisament pel fet que no és coneguda com a realitat en si per la majoria dels individus, bàsicament perquè està naturalitzada.

Per a entendre-ho millor, la versió de la història de València que, en posar especial èmfasi en determinats fets o personatges i deixar de banda altres, referma els fonaments cristians de la societat valenciana genera, mitjançant la narració, una realitat determinada. Es tracta d'una realitat constituïda per la pròpia definició tant del jo com del nosaltres, que afecta a totes les relacions socials que se'n deriven. Aquesta realitat és percebuda per qualsevol persona que tinga un mínim de contacte amb la identitat del poble valencià, com ho és també el conjunt d'objectes i tradicions preservats del passat que la recolzen. Però és molt probable que la majoria dels individus no experimente una consciència que aquesta realitat s'haja construït ni que s'haja imposat en detriment d'altres versions possibles, donat que apareix interioritzada com incontestable. Només percebran la imposició aquells que

defenen altra versió identitària oposada del poble valencià, la qual no ha pogut imposar-se. El mateix ocorre amb qualsevol esdeveniment actual arrellegat als mitjans de masses, ja que els diferents relats transmesos generen realitats molt diferents en els receptors en funció de la versió a la qual s'exposen. Aquestes són percebudes per tots, però no necessàriament es percep la seua condició de construcció i d'imposició.

La segona forma de realitat imposada pel discurs, relacionada amb la institució, consisteix en el fet d'accedir al coneixement del pròpi jo com a individu o com a col·lectiu a través d'un discurs històric o de l'actualitat institucionalitzat i d'una pràctica també institucionalitzada com és el consum, tant de passat com d'actualitat. I aquesta realitat, encara que la tenim davant, no és percebuda com a tal, ni ella ni la seua imposició.

A les següents pàgines volem tractar amb més detall aquests tipus de realitats creades a partir del discurs, combinant en l'anàlisi els discursos històrics institucionalitzats a l'àmbit acadèmic i els discursos d'actualitat institucionalitzats als mitjans de comunicació. A la primera forma de realitat l'anomenem *realitat-relat* i a la segona *realitat-institució*.

### *La realitat-relat*

Volem designar *realitat-relat* al primer tipus de realitat que imposen els discursos. Aquesta realitat la conformen al patrimoni cultural els relats històrics que vehiculen les identitats col·lectives, però la trobem igualment a qualsevol discurs de masses. Al cas dels discursos de masses que se centren en l'actualitat, aquesta realitat-relat que s'imposa hi és als temes d'interès que fonamenten l'agenda als mitjans de comunicació, independentment dels esdeveniments puntuals que siguen el centre de la notícia en un moment concret o altre. És a dir, les diferents problemàtiques polítiques, econòmiques o

socials, sobre les quals es focalitza intencionadament l'atenció i cap a on es reconduïx constantment l'interès de les audiències.

Si parem atenció a algunes d'aquestes problemàtiques que acaparen habitualment, amb una major o menor presència, l'interès general de les audiències, com ara la seguretat ciutadana, les pensions, l'atur, els mercats, la corrupció, la immigració o la nació, observem com aquestes adquireixen un major o menor protagonisme en les enquestes que reflecteixen les principals preocupacions de la població, segons en quin moment es realitzen. Aquest protagonisme acostuma a estar estretament relacionat amb una major presència del tema en qüestió als mitjans de comunicació durant el període en què es duen a terme eixes enquestes. Es tracta d'una situació que evidencia la inexistència efectiva d'una opinió pública com a tal a què es refereix Bourdieu, donat que l'enquesta d'opinió

es, en el estado actual, un instrumento de acción política; su función más importante consiste, quizá, en imponer la ilusión de que existe una opinión pública como sumatoria puramente aditiva de opiniones individuales; en imponer la idea de que existe algo que sería como la media de las opiniones o la opinión media. La "opinión pública" que aparece en las primeras páginas de los periódicos en forma de porcentajes (el 60% de los franceses están a favor de...), esta opinión pública es un simple y puro artefacto cuya función es disimular que el estado de la opinión en un momento dado es un sistema de fuerzas, de tensiones, y que no hay nada más inadecuado para representar el estado de la opinión que un porcentaje (Bourdieu 2000a: 222).

La voluntat d'imposició per part de determinats grups dels temes que han d'acaparar l'atenció mediàtica, en detriment d'altres que en queden més allunyats del debat, acaba per establir l'escenari on configurem la nostra concepció del món i la definició que conscientment fem de nosaltres mateixos com a individus i com a part de la col·lectivitat. Independentment de la postura que en cada moment adoptem respecte a eixos temes.

Aquestes realitats-relat són reconegudes per la societat, és a dir, els ciutadans conviuen conscientment amb elles i hi contribueixen més o menys activament al protagonisme que aquests adquireixen amb el seu posicionament. Ho il·lustra clarament el fet que hi haja postures enfrontades tant si ens referim al posicionament que adopten les persones respecte als temes d'actualitat com a les identitats col·lectives a les que voluntàriament s'hi adhereixen. Però, és aquesta capacitat d'elecció evident de la postura que abracem allò que dificulta visualitzar el fet que hi ha un tema d'interès, el qual no s'ha elegit o, com a mínim, no amb el protagonisme que se li atorga. Així, un tema d'interès s'imposa sobre altres que queden relegats i, igualment, la identitat col·lectiva acaba per imposar-se com a forma de definició dels individus que conviuen en societat.

Aquesta seria la primera forma de realitat que imposen els discursos. La dels temes al voltant dels quals giraran les nostres preocupacions, opinions o actuacions i que, en última instància, contribueixen a la definició que dia a dia fem de nosaltres mateixos. Aquests temes d'interès són prioritaris per a diversos grups amb poder i s'anteposen a altres a través dels mitjans de comunicació que aquests grups posseeixen. La forma amb què aquesta imposició de temes d'interès passa desapercibuda com a tal s'aconsegueix de manera deliberadament explícita, encara que això sembla una contradicció. Es tracta d'amagar aquesta imposició de temes darrere de l'escenificació de la derrota d'altra imposició: la d'una o altra versió d'aquest tema concret. Constantment s'escenifica de forma deliberadament explícita i subratllada la negativa a qualsevol intent d'imposició d'una única visió sobre els diferents temes d'interès, donat que sempre hi ha com a mínim altra opció oposada per elegir. Però, en garantir el respecte a les diferents versions i promoure la seua confrontació es desplaça el tema d'interès en si de l'espai de debat, no qüestionant la seua centralitat respecte a altres i, fins i tot, refermant el seu protagonisme com a tal.

La suposada capacitat d'elecció transmet la percepció que determinats grups estan intentant imposar una versió de la realitat *respecte a*



una altra, però no una realitat *sobre* el conjunt de la ciutadania. És evident que els mitjans de comunicació i la resta d'institucions que defineixen els discursos de masses aspiren a imposar no només els temes que han de ser d'interès, sinó també una determinada visió d'aquests; és a dir, el relat. I de fet ho aconsegueixen d'una manera parcial, ja que una gran part de la societat es va a posicionar al voltant d'eixa visió.

Ara bé, les opcions d'elecció solen reduir-se a dues posicions enfrontades i antagòniques que es realimenten l'una a l'altra. De fet, es necessiten l'una a l'altra per a existir. Tant se val si parlem dels temes que solen anomenar-se d'interès general a l'actualitat, com si ho fem de les diverses identitats col·lectives que es fonamenten a les narracions sobre el passat, la pròpia afirmació d'un relat passa necessàriament per la negació dels altres, com a forma d'autodefinició o directament per la seua ocultació com a procediment de naturalització de la pròpia visió de la realitat. Per tant, aquesta suposada capacitat d'elecció no és més que una incitació a l'adhesió, més aviat que una elecció real, perquè està limitada la pròpia elecció a una opció o la contrària i perquè tota posició equidistant o dialèctica es veu intencionadament arraconada.

Encara que apareguen amb l'aspecte de ser la realitat, les realitats-relat estan sotmeses al canvi, donat que tenen una vigència que acaba necessàriament per esgotar-se. La diferent continuïtat d'aquestes realitats ve definida per la distinta naturalesa dels discursos de masses. Per exemple, en el cas dels relats identitaris, la duració d'aquests com a realitat acceptada per una col·lectivitat sol ser més prolongada que en altres discursos, com ara els relacionats amb l'actualitat, entre altres coses per l'aspecte d'eternitat que reben els relats identitaris mitjançant, per exemple, la sacralització dels béns culturals. Però, com afirma Barthes, no hi ha mites eterns i "precisamente porque son históricos, la historia con toda facilidad puede suprimirlos" (2012: 212). La major o menor durabilitat d'aquestes realitats-relat, obeeix a condicionants polítics, ja que depèn, des de l'inici, de la força que tenen per a imposar-les sobre altres realitats-relat els diferents grups que conjunturalment

exerceixen el poder des de l'àmbit de la política. Però, a més a més, aquesta durabilitat està condicionada per la capacitat d'actualització dels relats que aquests grups demostren. I en aquest sentit, els condicionants polítics tenen el mateix protagonisme que la lògica del mercat.

L'actualització dels temes d'interès que configuren la realitat-relat a través dels mitjans de comunicació ve definit a partir d'allò que és actualitat. Així, l'esdeveniment puntual en forma de notícia sol actuar com a catalitzador del tema al voltant del qual es polaritzen les opcions i els posicionaments enfrontats s'adapten ràpidament a la crítica o el recolzament d'una postura al voltant d'allò ocorregut. Al patrimoni cultural trobem que l'actualització, com a via necessària de renovació, no actua adaptant-se ràpidament als esdeveniments que sorgeixen o, millor dit, adaptant aquests esdeveniments a la problemàtica al voltant de la qual es configura la realitat-relat, com ocorre als mitjans de comunicació. Contràriament, els discursos identitaris que es despleguen per mitjà del patrimoni cultural actuen de manera gradual, amb la multiplicació de béns culturals originals i la introducció de noves perspectives o interpretacions dels ja existents.

Aquesta actualització dona com a resultat una percepció completament distinta pel que fa a les realitats-relat establertes pels discursos d'allò actual o del passat. Així, a les realitats-relat d'allò actual els temes d'interès semblen estar canviant i renovant-se, perquè els esdeveniments a través dels quals prenen forma com a element central del debat es van succeint. Al contrari, les realitats-relat del passat apareixen com a certesa sobre la qual es fonamenta la realitat actual i en alguns casos, com ara als discursos identitaris, aquesta certesa se sacralitza com quelcom inqüestionable, donat i, per tant, immutable.

Tot i això, en ambdós casos la realitat-relat és imposada i, arribat el moment, aquesta pot deixar d'imposar-se en favor d'una altra realitat-relat. Podem entendre que els canals de producció i difusió de la cultura de masses no imposen —o, com a mínim, no sempre— els gustos, modes, aficions, ni

tampoc els posicionaments sobre els diferents temes d'interès social. De fet, al cap i a la fi, aquests posicionaments que acaparen la nostra atenció i capacitat crítica d'elecció, al temps que possibiliten la renovació superficial que suposen les modes o la successió de notícies, són els instruments que permeten garantir la vigència de les realitats-relat.

La forma que té la realitat-relat de ser imposada, però, consisteix en el coneixement generalitzat d'allò que s'està imposant però sense que hi haja la consciència de que s'està imposant, perquè apareix revestit de l'aparença d'una elecció conscient: la del posicionament. L'altra forma de realitat imposada, que proposem a continuació, es fonamenta en el desconeixement no només de la pròpia imposició, sinó també d'allò que està sent imposat, perquè no apareix de manera explícita i, a més a més, perquè està naturalitzat.

### *La realitat-institució*

Volem denominar realitat-institució a la realitat que imposen els discursos de masses en perpetuar unes determinades vies d'accés al coneixement, mitjançant les quals rebem i reproduïm les formes institucionalitzades de poder. Tant als mitjans de comunicació com al patrimoni cultural s'imposa un discurs de l'accés a la cultura com un producte dissenyat i consumit segons la lògica del mercat i amb el qual es naturalitza un sistema de jerarquització social, basat en el diferent valor econòmic conferit als objectes.

En aquest cas parlem d'una imposició sobre l'individu d'una manera de ser, no d'una sèrie de preocupacions que defineixen els seu dia a dia, ni del posicionament que pren respecte a aquestes i que terminen per definir la seua forma de pensar el món. Ens referim més aviat als hàbits que

van construït dia rere dia la seua forma no de *pensar el món*, sinó de *ser en el món*.

Es tracta d'una imposició destinada a durar perquè no es posa en qüestió, donat que està interioritzada com l'única opció possible i, sobretot, perquè no la pensem com un nivell discursiu. Com un discurs en si mateix. Per això és una realitat de la qual no percebem ni la seua imposició, ni la pròpia realitat que està sent imposada ni, encara menys, en quina manera aquesta realitat imposada determina el procés amb el qual ens definim com a persones. El nivell discursiu de la realitat-relat és indispensable perquè tinga lloc aquesta imposició no percebuda. Darrere de la voluntat constant de focalitzar l'atenció dels ciutadans al nivell discursiu del relat, com l'àmbit adient d'autodefinició i conflicte, no només s'aconsegueix l'adherència o el rebuig a una versió de la realitat. En ocupar eixa posició central, el relat acapara tot conflicte entre opcions oposades i deixa fora de l'espai d'allò qüestionable la realitat-institució. Contràriament a la realitat-relat, la realitat-institució ha de romandre invariable.

Tanmateix, no es tracta d'una simple maniobra d'ocultació. Al contrari, el procediment amb el qual els discursos de masses generen realitats, de qualsevol tipus, però especialment de la realitat-institució, consisteix en la creació de les condicions perquè aquestes realitats siguen desitjades (la possessió o consum aïllat dels productes culturals que ofereix el mercat) i fins i tot exigides (les polítiques culturals de les administracions o la declaració de béns culturals de determinats llocs o tradicions) per part dels individus que componen una societat determinada.

Creant les circumstàncies perquè els ciutadans reivindiquen una actuació en l'àmbit del relat, definida aquesta en funció d'un posicionament concret respecte a una realitat-relat determinada, s'aconsegueix que aquests estiguen reivindicant al temps la pròpia institució a través de la qual es canalitza dita realitat-relat. Així, de manera no conscient, acabem demanant la institució, quan no exigint-la directament.

## 9. Més enllà del discurs històric.

"La escritura de la historia es el estudio de la escritura como práctica histórica"

*La escritura de la historia*, de Certeau, M (1999: 11)

Al pròleg de "La escritura de la Historia", Michael de Certeau es val d'una al·legoria dibuixada per Jan Van der Straet, en 1619, per iniciar una reflexió sobre l'escriptura de la història com a forma de dominació. En ella, el marí Amerigo Vespucci, bandera a la mà i amb les seues naus al fons, es troba de front amb l'Índia Amèrica, mig gitada i nua, envoltada d'exotisme, símbol del territori verge al qual l' europeu ve a donar nom i sentit. Un sentit assignat, de definició de l'altre, en aquest cas el Nou Món, concebut com "una página en blanco (salvaje) donde escribirá el querer occidental" (De Certeau 1999: 11). Imatge, la de l'encontre, "erótica y guerrera" segons de Certeau, d'un valor quasi mític, que escenifica la forma de dominació a partir de l'escriptura del propi relat sobre la pell de l'altre.

L'al·legoria en qüestió serveix a De Certeau per a iniciar una anàlisi de la historiografia, l'escriptura de la història, al llarg de les distintes etapes que ha experimentat aquesta pràctica. Per a l'autor, allò que defineix la historiografia en l'actualitat és la fabricació de representacions amb materials del passat, però per a ser comprensibles hui i sent el present el lloc des d'on es construeixen les mateixes, donat que "cada historiador coloca su fecha inaugural en el lugar en el que detiene su investigación (...) La actualidad es su verdadero comienzo" (De Certeau 1999: 25).

De la mateixa manera que ocorre a l'al·legoria, el patrimoni cultural és una forma d'escriptura en la pell d'una col·lectivitat, de definició d'aquesta i, per tant, de dotació de sentit com a tal. No obstant això, aquesta forma d'escriptura es realitza des del present però no sobre un full en blanc sinó, tot al contrari, en un full ja escrit amb un text que sembla vindre donat del passat i les paraules del qual apareixen com inqüestionables. L'acte d'escriure en la pell del dominat s'oculta d'una forma deliberada i el text que en ell s'escriu està, per tant, completament naturalitzat. Amb aquesta naturalització de l'acte d'escriure en la pell del dominat, el patrimoni dota de sentit a una col·lectivitat no només per allò que escriu en la seua pell, sinó també pel fet mateix d'escriure en eixa pell del que va a ser dominat, per fer-lo partícip, en tant que suport inconscient i, en gran mesura, complaent del discurs històric que li està dotant de sentit.

En tractar-se d'una construcció social, el patrimoni cultural vehicula un discurs històric, al voltant del qual s'articula una visió del passat en funció de la lògica identitària que, al cap i a la fi, no deixa de ser una visió del present. La visió d'aquell que té la capacitat d'escriure sobre els altres, en la seua pell, naturalitzant així una versió de la realitat com *la* realitat en termes absoluts i inqüestionables.

Aquesta forma d'escriptura de la història, això és, una narració que actua com a explicació teleològica del present i que, per tant, no és sinó un discurs ideològic, parteix de la idea burgesa de progrés i de la concepció del

present com a culminació. Així, el patrimoni fa *una* història, en forma de relat, situant-se "en la frontera del presente, donde es necesario convertir simultáneamente la tradición en un pasado (excluirlo) y no perder nada de ella (explotarla con métodos nuevos)" (De Certeau 1999: 20). Tota una sèrie d'objectes són així recuperats, però només en tant que passat, dotats d'una significació determinada per a ser emprats ara amb una finalitat altra de la que foren concebuts i com a part d'un discurs històric que legitima el present.

Però, al mateix temps, dita escriptura, més enllà d'allò que diu, a més de contar *una* història i naturalitzar-la com l'única versió del passat, està també fent *la* història. En accedir al patrimoni cultural, anem a "llegir" i interioritzar la versió del passat que se'ns ofereix i que legitima, com hem dit, una visió del present —el discurs identitari—, però també anem a consolidar, sense ser del tot conscients, aquesta via institucionalitzada d'escriptura que legitima i perpetua un tipus de jerarquització social, basat en la propietat i en el consum com a forma d'accés al coneixement. És a dir, no només hi ha l'escriptura de caràcter mític dels orígens en la pell del dominat, sinó que també hi ha una interiorització no conscient per part d'aquest últim de la manera en què ha de llegir el text escrit en la seua pell i, fins i tot, del fet que aquest text siga escrit en la seua pròpia pell.

### **9.1 Canvis i permanències, canvis per a permanències**

La interiorització per part del dominat d'aquest procés de dotació de sentit en la seua pròpia pell, s'origina en la interrelació del relat i la institució com a dos nivells complementaris que configuren el discurs. Per entendre millor com funciona aquest procés, volem reflexionar un altre cop sobre la forma amb què moltes vegades l'historiador s'acosta als esdeveniments que estudia i a la manera en què valora la seua transcendència històrica.

És habitual als estudis dels esdeveniments històrics acabar al·ludint a la fórmula "canvis i permanències", amb la qual es pretén fer una valoració de la significació històrica d'aquests esdeveniments. És a dir, de la transcendència o l'impacte de determinats fets en el posterior devenir històric i els seus límits; quines coses canviaren i quines quedaren igual després de tindre lloc. Darrere d'aquesta fórmula ens trobem moltes vegades amb eixa idea de progrés a la qual ens referíem adés. Determinats fenòmens marquen un abans i un després en l'evolució suposadament lògica, predictable i racionalment controlable de la societat occidental i, per això, són susceptibles de ser estudiats. Alguns d'aquests fenòmens adquireixen una forma disruptiva, com ara l'expansió napoleònica, el III Reich o determinats processos revolucionaris, entesos com alteracions puntuals d'una "normalitat històrica". Episodis en què aquesta última es referma com allò natural i desitjable front al perill de l'anomalia. Altres esdeveniments, contràriament, actuen com moments de canvi que fan avançar —cap a on?— les societats.

Tant el nivell del relat com el de la institució participen, de maneres distintes però complementàries, d'aquest ideal de progrés. Pel que fa al primer, el discurs històric/identitari que vehicula el patrimoni cultural, mostra el present com la culminació —i per tant, clausura— d'un procés que es caracteritza per la continuïtat des dels orígens fins a l'actualitat. En funció d'açò, som el resultat natural —i, per tant, incontestable— d'eixa evolució.

Per la seua banda, el discurs institucional que subjau a la manera en què s'escriu i es difon eixe relat apareix com quelcom obert i susceptible de renovació i millora. És a dir, dona la sensació de continuïtat cap a un futur on la institució s'adapta als canvis, a les millores, però sense alterar l'essència d'allò heretat. Rep del passat, però mira al futur.

Com hem volgut demostrar al llarg del nostre treball, ambdues percepcions són decididament equívokes. Amb elles tornem a un dels punts de partida des dels quals venim treballant; l'aparença d'incontestabilitat del relat i de renovació a la institució, quan és tot el contrari. Front l'aspecte d'eternitat,



invariabilitat, incontestabilitat que presenta el patrimoni cultural i les identitats col·lectives que reposen en ell, ens trobem en definitiva davant de realitats mal·leables, adaptades i assimilades per la institució a la seua pròpia naturalesa, la qual roman en essència inalterable. Allò que és canvi i allò que és permanència resulta no ser tan evident com podia semblar en un primer moment.

En oposició, volem canviar eixa forma de valoració del fet històric de "canvis i permanències" a "canvis per a permanències", defenent que els canvis que provoquen els esdeveniments operen en el camp del relat, però no en el de la institució. De fet, entenem que eixos canvis en el relat són allò que permet que no hi haja canvis a nivell institucional.

És al terreny d'allò identitari, amb l'oposició de relats confrontats —els quals troben la pròpia afirmació en la negació de l'altre— i amb l'arribada d'altres nous, que s'esgota la necessitat de diversitat, canvi i renovació al patrimoni cultural, quedant aquesta limitada exclusivament a l'àmbit del relat. Així, tota possibilitat de conflicte es concentra en la discussió sobre quins objectes o figures històriques han de rebre una atenció especial i quins no, segons el discurs històric que s'hi vol projectar, però no en el fet que la cultura es convertisca en un objecte de consum i un element de jerarquització social. A la manera d'un prestidigitador, la lògica identitària de la nostra mirada cap als relats i ens l'aparta de la institució on aquests operen, desapareixent així qualsevol expectativa que es qüestione allò a què no estem prestant atenció. És a dir, la institució.

Igualment, l'assimilació dels discursos o comportaments trencadors, una vegada desproveïts del seu component crític i disruptiu, contribueix a limitar també els canvis únicament a l'àmbit del relat. Com hem vist, el grafiti es converteix en un bé cultural, però només una vegada se sacrilitza com a obra d'art original i es converteix en un producte amb un valor de mercat; praxi cultural reduïda a objecte de consum. Fent nostre el concepte

de *dinamisme necessari*<sup>82</sup> que Adorno i Horkheimer apliquen als mitjans de masses, el patrimoni cultural enregistra les novetats amb les seues peculiaritats baix els seus paràmetres, fent la sensació que es renova i admet la diversitat. La diversitat de versions del passat que es reivindiquen, lligades a diferents propostes ideològiques transmeten una imatge només aparent de constant renovació. D'aquesta manera, les aspiracions de canvi de la majoria de la població es poden saciar ací, sense posar en perill la continuïtat sense alteracions de les formes institucionalitzades de producció i difusió de la cultura.

El patrimoni és en aquest sentit un exemple molt aclaridor. Si tenim en compte les dues dimensions del patrimoni cultural amb les que estem operant durant tot el treball, podem entendre fàcilment eixe *no-canvi* en el canvi. Així, atenent al relat, el patrimoni permet qualsevol canvi en el disseny de la identitat d'un poble, ja que es poden activar i desactivar elements com a part del patrimoni cultural segons siguin adients al discurs històric que es vol transmetre. Igualment, el patrimoni cultural incorpora constantment nous tipus d'objectes i comportaments a la noció de bé cultural —recordem l'absència de límits en aquest sentit. En funció d'aquesta dimensió discursiva, el patrimoni cultural està per tant sotmès al canvi en funció dels interessos puntuals dels agents activadors i possibilita a més a més l'existència de reivindicacions, discussions i enfrontaments al voltant d'allò que ha de ser o no patrimonialitzat.

Si atenem d'altra part al patrimoni com a institució, veurem com molt rarament —i només en l'àmbit acadèmic— es qüestiona o es critica el seu paper com a dispositiu social que contribueix a definir les nostres vides, basant-se en la lògica identitària, la jerarquitització i la diferenciació cultural i social. Tampoc es qüestiona una pràctica —la preservació i difusió del patrimoni cultural— que perpetua l'acostament a la cultura com el consum d'un producte i que no deixa lloc per al raonament ni la participació activa, ni tampoc a la reivindicació de la cultura com a espai d'interacció humana.

---

<sup>82</sup>Vegeu Adorno, T.W. i Horkheimer, M. (1987).

Les expectatives de participació i de canvi s'esgoten en la diversitat aparent que permet el patrimoni cultural. La possibilitat que es qüestione el propi patrimoni com a dispositiu, com a mecanisme, és molt remota, ja que aquest es renova constantment en la seua aparença perquè ningú es plantege un hipotètic canvi en la seua essència. Així doncs, front l'aparença de renovació i avanç a través de la cultura, el patrimoni perpetua en realitat la institució inalterable, siga l'Acadèmia, el mercat o l'Estat, la qual sempre va a assimilar qualsevol *què* al seu *com*.

## 9.2 La resistència com a forma de cultura

A l'anterior capítol, quan hem parlat de la lluita ciutadana per la preservació del barri del Cabanyal, ens hem plantejat si hi ha cap possibilitat de resistir a eixe discurs de la institució que tan difícil és d'advertir. Si atenem al resultat final de la lluita al Cabanyal, podríem entendre que els moviments socials haurien fracassat en la seua resistència, en l'àmbit no del relat, però sí de la institució, donat que el seu esforç ha tingut com a resultat un producte. A aquest producte, conseqüència de la cosificació de tot un seguit d'espais i experiències vitals en la figura del bé cultural, és probable que paradoxalment acaben traient-li benefici aquells que en un principi volien destruir-lo, tenint en compte el procés de gentrificació al qual, a hores d'ara, es troba ja immers el barri.

L'activitat humana, el seu treball (en aquest cas, de resistència) hauria sigut convertida en un producte de valor, una mercaderia. Com comenta Holloway, "la coseidad niega la primacía del hacer (y, por tanto, de la humanidad)" (Holloway 2002: 39) i és en funció d'aquesta màxima que el patrimoni cultural li arrabassa eixa humanitat a la barriada, entesa com l'espai de trobada de les experiències humanes. Aquesta negació de la praxi com a forma de cultura, desplaçada per l'adopció d'una lògica de la pròpia cultura com

a objecte que s'ha vist forçada a assumir la plataforma de "Salvem el Cabanyal", ens permet reflexionar sobre com la institució es manté inalterable en imposar la seua forma d'operar.

Ens sembla molt adient recórrer a Holloway per a entendre que és al nivell de la institució on operen veritablement les formes de dominació. El títol de la seua obra *Cambiar el mundo sin tomar el poder* (2002) evidencia com és d'important renunciar a la lògica del poder per aconseguir transformar la realitat.

No puede construirse una sociedad de relaciones de no-poder por medio de la conquista del poder. Una vez que se adopta la lógica del poder, la lucha contra el poder ya está perdida. Así, la idea de cambiar la sociedad por medio de la conquista del poder culmina logrando lo opuesto de lo que se propone alcanzar. El intento de conquistar el poder implica (en lugar de un paso hacia la abolición de las relaciones de poder), la extensión del campo de relaciones de poder al interior de la lucha en contra del poder (2002: 21).

De la mateixa manera que, com diu Holloway, no es pot combatre el poder prenent el poder, perquè establiríem altre poder i continuaríem tenint el problema de la dominació, la jerarquització social i la no participació social en el pensament d'allò que és patrimoni, així com l'objectualització de la cultura que se'n deriva del patrimoni cultural no es poden combatre establint un altre tipus de patrimoni. O el que és el mateix, escrivint un altre relat. Això és així perquè, establint un altre conjunt d'objectes que donen una determinada visió dels orígens, de la identitat, continuaríem imposant la jerarquització, la unidireccionalitat i el mateix reduccionisme de significats ja existent al conjunt precedent.

Hi ha, però, una altra possibilitat d'interpretar eixa resistència de "Salvem el Cabanyal". Aquesta consisteix a quedar-nos amb l'acte en si de la negació, de la no subordinació resignada a l'alienació que ens imposa un sistema de valors que mercantilitza fins i tot la manera en què ens definim com a individus. Estem en eixe cas davant del crit que reclama Holloway, el crit per la dignitat de ser "personas comunes, es decir rebeldes" (Marcos en Holloway

2002: 216). Així, autoafirmant-nos com a reprimits, podem cridar “No” a ser desposseïts de la nostra capacitat d’actuar i per poder ser visibles.

La Figura 35 il·lustra prou encertadament aquesta rebel·lia de les persones comunes. Es traca d'un fragment de la East side Gallery, a Berlín. La East Side Gallery és una secció de més d'un Kilòmetre de l'antic mur de Berlín situat al districte Friedrichshagen-Kreuzberg. En ella trobem més de cent pintures realitzades a partir de 1991 per diversos artistes, amb la voluntat de celebrar la llibertat i homenatjar tots aquells que patiren i moriren a conseqüència de la traumàtica separació. Es tracta de fet, d'una de les atraccions turístiques més massificades de Berlín, juntament amb el Checkpoint Charlie.

Després de la caiguda del mur, es va decidir mantindre les restes d'alguns fragments d'aquest com a testimoni del passat. Alguns, com ara el de Bernauer Strasse, ho han fet amb un component didàctic, mantenint l'aparença que tenia en 1989 i amb un museu explicatiu. En altres ocasions trobem fragments disseminats (cada vegada menys) per alguns punts de la ciutat amb restes de les pintures reivindicatives que el decoraven per la cara de Berlín occidental. La iniciativa de la East side Gallery volia continuar en forma de museu a l'aire lliure un comportament cultural espontani i combatiu que tingué lloc a una de les cares del mur: el grafiti. Prèviament hem parlat dels grafitis com a formes d'expressió característiques de la contracultura, les quals acaben sovint convertir-se, una vegada assimilades per la institució, en béns de consum. El de la East side Gallery seria un cas molt aclaridor d'aquesta situació, perquè des del moment en què es van realitzar, aquest comportament, el del grafiti, estava ja museïtzat.

Tanmateix, si parem atenció a la imatge, observem com a sobre de l'obra realitzada —i signada— per l'artista, es poden llegir, envoltats per *tags*, diversos missatges que en recuperen el grafiti com a forma d'actuació fora de les formes institucionalitzades. Contrasta prou l'actitud darrere del text original de la pintura "Es gilt viele mauern abzu bauen" (Hi ha molts murs per desmantellar) i d'algunes de les pintades: "Fuck Donald Trump". En aquesta

mena de palimpsest urbà se superposen dos tipus de discurs molt diferenciats, tant pel que fa al missatge que transmeten com a la manera amb què s'entén el suport material de la seua obra. L'espai museïtzat del mur s'ha convertit de nou en una superfície en mig del carrer on poder actuar. Un mur que ja no representa eixe intent de museïtzació de la praxi social per la institució, de mercantilització de la dignitat seguint les seues formes de producció i consum. Un mur on milers de turistes —perquè, a diferència d'altres espais reservats a la memòria del mur, aquesta atracció es troba monopolitzada pel turisme més acrític — acudeixen a rebre un discurs autocomplaent, però on el grafiti, recuperat com acció contestatària, connectada amb el moment en què es du a terme i sense una aspiració de perdurar, torna a aparèixer, recordant-nos a sobre del mur la seua verdadera naturalesa transgressora.

L'escapatòria a la institucionalització de tota capacitat d'actuar d'un col·lectiu passa, necessàriament, per excloure al mite de les dinàmiques de resistència i adoptar "un lenguaje que no es mítico: el lenguaje del hombre productor" (Barthes 2012: 242). És a dir, la renúncia a un metallenguatge que empra les paraules per a conservar allò establert i l'assumpció d'una parla que transforme, que faça el món, en comptes de definir-lo en funció d'uns interessos. Una parla que no s'oculte, perquè no necessita amagar les pròpies intencions ja que no té com a finalitat *designar*, sinó que es mostre obertament perquè està destinada a *fer*.

Al llarg d'aquest treball hem recalcat el protagonisme del discurs mític en l'ocultació de la intencionalitat històrica de la qual participa el patrimoni cultural com a institució. En aquestes últimes pàgines hem volgut també realçar la capacitat que té també el mite de perpetuar la realitat construïda, en ser adaptada la seua pròpia dinàmica pels moviments de resistència que aspiren a transformar el món. Barthes expressa prou bé eixa capacitat del mite d'aturar, reconduint-la, la voluntat de canvi de les persones.

Puesto que el fin específico de los mitos es inmovilizar el mundo, es necesario que los mitos sugieran y simulen una economía universal que ha fijado de una vez para siempre la jerarquía de las posesiones. Así, todos los

días y en todas partes, el hombre es detenido por los mitos y arrojado por ellos a ese prototipo inmóvil que vive en su lugar, que lo asfixia como un inmenso parásito interno y que le traza estrechos límites a su actividad; límites donde le está permitido sufrir sin agitar el mundo: la seudofisis burguesa constituye para el hombre la prohibición absoluta de inventarse. Los mitos no son otra cosa que una demanda incesante, infatigable, una exigencia insidiosa e inflexible de que todos los hombres se reconozcan en esa imagen eterna y sin embargo situada en el tiempo en que se formó de ellos en un momento dado como si debiera perdurar siempre (Barthes 2012: 252).

No podem afegir res més a aquestes paraules, ja que pensem que descriuen perfectament la capacitat de designació que té la parla i la manera en què el discurs aconsegueix que aquesta designació siga naturalitzada per totes les persones al seu quefer diari. D'aquestes paraules, a més a més, es desprèn que és en la pròpia forma discursiva mítica, la de la designació, on es troben els límits a la plena realització de l'individu i a la capacitat de les persones com a col·lectiu per a transformar la realitat.

Per a concloure, tornem a Holloway per tal d'entendre en tota la seua amplitud allò que implica la substitució del llenguatge mític en favor d'un llenguatge del fer i, alhora, per explicar la forma d'actuar per part dels moviments socials que hem analitzat, encara que l'autor no es referisca de manera concreta a la producció cultural. Holloway parteix d'eixe crit de ràbia davant l'opressió del capital com a primer pas per a resistir la deshumanització i recuperar la dignitat com a persones. A partir d'ací, proposa una revolució no adreçada a prendre el poder, ja que, recordem, “una vez se adopta la lógica del poder, la lucha contra el poder está perdida” (Holloway 2002: 33), sinó a establir un antipoder. Aquest antipoder, que es troba en la dignitat de la existència quotidiana, no està en aquest cas adreçada a establir una identitat, sinó una antiidentitat que fuig de la catalogació, de la individualització, de la fragmentació social de totes les relacions de valor que despersonalitzen la societat. En eixe sentit, Holloway reivindica la recuperació del que ell anomena *poder-fer* —capacitat creativa humana— front al *poder-sobre* —allò que la domina i subjuga.

Com planteja Holloway, la revolució o la simple resistència davant l'opressió en l'actualitat passa per una "antipolítica de eventos, en lugar de una política de organización" (2002: 218). Eixos events poden ser l'acció de resistència de "Salvem el Cabanyal" o qualsevol actitud quotidiana, per mínima que siga, per mantindre la nostra dignitat, la nostra capacitat de fer en societat. És en eixe sentit que els moviments socials tenen un significat vertader: no en tant que puguen establir un tipus de patrimoni, com ho podria fer l'Estat o el mercat, sinó negant-se a acceptar les regles imposades per aquests dos. Definir patrimoni o no definir-lo no és la qüestió en realitat, allò important és l'actitud. No som el producte final, sinó la capacitat de producció.

De fet, ja hem dit que el patrimoni és una forma de jerarquització cultural i social, què s'allunya de la cultura com a praxi social i que, per tant, no hauria de ser l'objectiu de les plataformes ciutadanes. Pel que fa a l'objectiu de "Salvem el Cabanyal", però, aquest s'està complint en el moment en què escrivim aquestes línies; després de molts anys d'intents d'allargar l'avinguda fins a la mar, les grues se n'han anat. Açò ja és una xicoteta victòria per a l'associacionisme.

Amb tot açò, podem defendre que l'actuació dels moviments socials respecte al patrimoni és coherent amb la seua pròpia naturalesa i, per tant, beneficosa, no per la consecució del patrimoni reivindicat, sinó per l'acció de resistir a acceptar sense opinar el que s'ha de respectar i el que paga més la pena destruir. El patrimoni, en tant que objecte o producte, està en el terreny d'allò institucional, del mercat. En la resistència, en el crit, en el fet d'actuar o, millor, d'interactuar, està la raó de ser de les persones i l'únic camí a la llibertat. I en la presa de l'espai públic (Fig. 36) el primer pas per a recórrer eixe camí.



### 9.3 La necessària preservació d'objectes i tradicions

Després de llegir tot allò comentat sobre el patrimoni cultural al llarg del treball, en especial la nostra defensa de la cultura com a praxi davant de la cultura objectualitzada que hem fet a l'anterior apartat, pot semblar-li erròniament al lector o lectora que no valorem la necessitat de preservar els objectes i comportaments que actuen com a testimoni de les diferents cultures i formes de vida que han existit al llarg del temps. Tot al contrari, entenem que aquests són vitals per al coneixement de la història d'un col·lectiu de persones que habiten un espai concret de la manera més ampla i amb la major riquesa de matisos possible.

Evitar la destrucció dels diferents testimonis del passat, amb els seus diversos orígens i amb els seus també diversos devenirs posteriors, és l'única via perquè un únic relat no s'imponga com *la* realitat, escrita sobre la pell d'eixe col·lectiu de persones. La pluralitat de manifestacions i tradicions culturals ens recorda com és d'il·lusòria la suposada unitat de la realitat. I com més i més variats els testimonis materials o immaterials d'eixa diversitat cultural, més fàcil de combatre la imposició i naturalització d'una visió de la realitat sobre la resta de visions possibles.

Per això, la diversitat cultural no pot esdevindre el camp de batalla de les identitats, com tampoc els objectes, espais i tradicions no deuen convertir-se en un conjunt de béns culturals, sota l'autoritat dels quals es legitima el discurs històric que té la seua raó de ser en eixe camp de batalla. Recuperem doncs l'esperit de la cultura no només com un llistat de trets característics que diferencien a uns grups d'altres, sinó com el conjunt de valors universals que ens acosten els uns als altres en la nostra diversitat; el lloc de trobada d'experiències distintes, que van més enllà de l'estètica i que impliquen formes de pensament, de comportaments i de relacions socials que ens enriqueixen precisament en la seua diferència.

La reconstrucció del Pont de Mostar i de la Biblioteca de Sarajevo era tan necessària per a la humanitat com tràgica fou la seua destrucció, igual que també ho és la recuperació d'algunes de les mesquites destruïdes a Banja Luka, els mausoleus de Malí<sup>83</sup>, o en un futur els Budes de Bāmiyān. Igualment, serà necessària la preservació d'altres testimonis materials o immaterials que als anys vinents es trobaran en perill de desaparèixer. Els uns i els altres parlen de memòria en la diversitat de formes d'entendre la realitat — alguns de manera molt explícita, com en el cas del Stari Most— de la unió d'eixes diferents visions de la realitat que dona com a resultat allò que anomenem coneixement.

Però, justament per la riquesa que implica la diversitat cultural, aquesta, a banda d'evitar esdevindre el camp de batalla dels discursos identitaris que s'hi projecten, tampoc no pot deixar de ser diversa en totes les seues facetes. És a dir, la preservació de la diversitat cultural, perquè siga realment diversa i enriquidora, deu operar no només en el manteniment d'una sèrie de peculiaritats estètiques i adscripcions geogràfiques que fan de les creacions generades en distintes tradicions culturals reconeixibles i diferenciables entre si. La forma de preservar és igual o més important que la pròpia conservació.

És en aquest punt quan podem aclarir que no és la preservació, sinó la forma de preservar, el que defineix el patrimoni cultural i l'objectiu d'aquesta forma de preservar allò que entenem nociu. El patrimoni cultural, encara que es constitueix com una ferramenta prou efectiva per a conservar objectes, espais o tradicions en perill, veu limitada, per la seua pròpia naturalesa, la seua capacitat per fer servir els testimonis del passat com a

---

<sup>83</sup>En 2016 finalitzà la reconstrucció de la Mesquita Ferhatt-Pasha, de Banja Luka. Durant la guerra dels Balcans, les setze mesquites d'aquesta ciutat bosniana —ara a la República Srpska—, datades als segles XV i XVI, foren destruïdes per extremistes serbis. Les temptatives de reconstrucció d'aquesta mesquita s'han trobat sempre amb l'oposició dels nacionalistes serbis.

En 2014 s'inicià, a instàncies de la UNESCO, la reconstrucció d'alguns dels mausoleus destruïts a Tombouctou en 2012 per grups islamistes.

forma de coneixement, donat què els priva de la seua condició original i els converteix en una altra cosa, això és, en béns culturals. En tant que són béns, tenen un valor el qual ve definit per la seua utilitat i aquesta utilitat es troba ara en la nova funció assignada dins d'una realitat distinta a la qual es van originar. Aquesta realitat és discursiva i pot així emprar-se per a legitimar una visió de la realitat sobre la resta, donat que ara serveix no per a ser sinó per a significar, per a narrar un temps passat en funció d'una intencionalitat que té la seua raó de ser al present. A més a més, en esdevindre béns culturals, es converteixen en productes de consum, els quals es redefeixen en la lògica productiva de l'homogeneïtzació per abastar el major nombre de consumidors. En tots dos casos la limitació d'aquests objectes i tradicions preservats per transmetre coneixement històric està clarament condicionada per altres usos.

Per aquesta raó, si volem fer servir efectivament i de forma honesta —és a dir, únicament com eines d'accés al coneixement— els testimonis conservats del passat, és necessari desproveir-los de la seua condició de béns culturals. Es tracta d'una operació enormement difícil no només de realitzar, sinó fins i tot de visualitzar, ja que exigeix revertir l'actualització que es va operar a l'objecte o tradició en convertir-lo en bé cultural. Allò que hem anomenat nosaltres *recontextualització*. Fet això podrem tornar a concebre'l com allò que va ser en origen i aspirar a escoltar el que ens conta, únicament, en comptes d'emprar-lo, combinat amb altres objectes, per a parlar nosaltres, en funció dels nostres interessos actuals i perpetuant la forma de fer les coses que dia rere dia, sense que hi reparem, ens defineixen com individus.

Per tindre èxit en eixa separació que ens permetrà escoltar i, per tant, aprendre, en comptes de parlar i imposar la pròpia visió, cal separar a la nostra anàlisi, d'una banda, el discurs —tant al nivell del relat com de la institució— que constitueix el patrimoni cultural i, d'altra, els objectes, espais o tradicions que són patrimonialitzats per escriure aquest discurs. Així, volem terminar aquest treball intentant establir la utilitat que poden tindre, respectivament, tant el patrimoni cultural com els elements o manifestacions

culturals que el componen, en tant que eines totes dues apropiades per al coneixement de la història. Cada una d'elles, patrimoni i manifestacions culturals, per separat.

Pel que fa al discurs patrimonial, aquest té en el present el punt de partida per a la seua escriptura, donat que és, per un costat, l'adequació al relat històric que el patrimoni vehicula allò que guia la selecció dels objectes o tradicions conservats i, per altre, l'assimilació de les formes institucionalitzades d'escriptura les que determinen la seua categorització com a béns culturals. El que es vol naturalitzar com *la* realitat present es troba darrere tant del relat històric que acaba desplegant-se a partir dels béns patrimonialitzats, com de tot el procés de patrimonialització, difusió i consum de la cultura en forma de producte. El discurs patrimonial, per tant, no ve heretat del passat; només les "paraules" amb les quals s'escriu aquest discurs. L'origen i el destí del discurs patrimonial és sempre el present.

Aquest tipus de discurs doncs, no serveix per a entendre les societats passades, sinó més aviat aquelles en les quals ha estat confeccionat. Les paraules que emprava són del passat, concretades en la forma d'objectes i comportaments originats en eixe temps pretèrit, com també ho són els protagonistes i els espais on es desenvolupen els relats que ens conta. Apareixen davant nostra com una centella d'eixe passat al qual ens remeten i ens deixen entreveure. Però amb la recontextualització i combinació de tots aquests elements en funció del relat i seguint les formes d'escriure del present, l'única cosa que podem entendre realment a través del discurs patrimonial és la naturalesa de la societat en què s'ha produït eixe procés de recontextualització i combinació. Una societat autocomplaent, que necessita adequar el passat a si mateix per poder aplicar-li la lògica utilitària que determina totes les accions que hi tenen lloc al seu si.

Aquesta és una situació que l'historiador ha de tindre en compte en la seua tasca d'entendre el passat, ja que el patrimoni configura una realitat discursiva que, encara que sembla tot el contrari, parla bàsicament de les

societats actuals, no de les pretèrites. El patrimoni cultural li hauria de valdre a l'historiador no tant per estudiar les societats on es crearen els objectes o tradicions que el componen, sinó més aviat la societat, actual o d'un passat no molt llunyà, al si de la qual eixos objectes i tradicions rescatats del passat foren patrimonialitzats. L'estudi del discurs patrimonial, doncs, ha de servir com una via per a desvelar el discurs ideològic que hi hagué darrere de la seua escriptura i la naturalesa de la institució que determinà i possibilità aquesta escriptura en què es legitimava.

No es pot entendre veritablement una societat atenent a la versió que aquesta fa de si mateixa, com tampoc no es coneix realment com és una persona sentint allò aquesta que diu de si mateix —i menys encara d'allò que altres diuen d'eixa persona. Tant se val si ens referim a la visió que té una col·lectivitat del *nosaltres* en l'actualitat, com d'allò que considera el *nosaltres* reflectit o projectat en el passat. Igual que coneixem com és de veritat una persona per les coses que fa i la manera en què les fa, *facta non verba*, el camí més adient per a entendre qualsevol societat del passat és analitzant com feia allò que feia. I entre les produccions de tota societat a més dels objectes estan també els relats.

El relat és doncs útil com a objecte d'investigació, però no com a resultat últim de la investigació. I en aquesta investigació dels relats l'historiador ha de tindre molt en compte com, en vehicular discursos històrics institucionalitzats, els relats acaben generant realitats tant per allò que contenen —la identitat d'un col·lectiu— com pel fet que, en produir-los i consumir-los d'una manera determinada, s'interioritzen les formes institucionalitzades de control. En el cas del patrimoni, a través del consum i la jerarquització cultural/social.

En fer servir els relats al seu estudi, l'historiador ha d'afrontar-los amb actitud crítica, tenint en compte quins eren els grups que els generaren, quins interessos els motivaven i com actuava la institució que els va promoure. Es tracta d'analitzar què deien els relats, però també com es produïen, difonien

i consumien; quins hàbits, valors i formes de relacions socials refermaven i fins a quin punt ho aconseguiren. Posem en dubte la idoneïtat que l'historiador escriga relats, però, sí que és adient i desitjable que els estude. Per aconseguir açò és necessari alliberar-se de la lògica teleològica del discurs històric, especialment si la guia és la idea de progrés. Cal desprendre's del present com a condicionant i destí a l'hora investigar el passat. No podem utilitzar el passat per a convèncer-nos de la nostra veritat. Hem d'anar al passat a conèixer-lo, a entendre-ho i no a servir-nos d'ell. Aquesta és l'única forma honesta que té l'historiador d'acostar-se al passat. La resta és usurpar la veu i les accions dels que ja no hi són.

L'anàlisi del patrimoni cultural, com a fenomen definitori de les societats occidentals actuals, podrà ser molt útil als historiadors en el futur per poder entendre dites societats. Molt més que els relats que en eixe futur se'n puguen fer d'elles, combinant de manera retrospectiva diferents esdeveniments ocorreguts en el nostre temps present i recolzats en els objectes i comportaments actuals que els hi puguen arribar en forma de béns culturals i tradicions arrelades. Tot al contrari, eixos relats només seran vertaderament útils per entendre com seran aquelles societats en les quals seran escrits, però no els períodes històrics que narren.

Ja hem dit que els objectes, els protagonistes i els espais sí que són del passat i que és el discurs allò que és del present. A l'historiador sí que l'han de valdre els objectes o tradicions que conformen l'herència cultural, però sempre que se'ls desproveïska de la condició de béns culturals. Això és, sempre que se'ls lleve l'aura assignada i el seu valor com a producte i, per tant, la seua capacitat per legitimar i imposar una visió de la realitat la primera i per a perpetuar la propietat com a principi que ha de regular tota relació social el segon. Els objectes dels quals s'ha de servir l'historiador no poden tindre als seus ulls més valor que el d'un instrument d'accés al coneixement. No ha d'emprar-los per a parlar, sinó per a escoltar.

El Stari Most encara té, tot i la reconstrucció, una aura que emana de les dues riberes que uneix. Una aura ben entesa, no assignada o insuflada amb l'objectiu d'atorgar-li un valor discursiu, sinó eixa proximitat en la llunyania que ens parla de la convivència de la diversitat en les seues pedres més antigues i del devenir traumàtic posterior en les pedres més noves; la lluita de la memòria, del testimoni, front al relat excloent. La paradoxa es troba en el fet que la patrimonialització del pont que ha permès la seua recuperació, l'ha convertit alhora en el principal atractiu de la visita turística a Mostar. La majoria dels visitants de la ciutat perceben, entre *selfies*, explicacions dels guies i tendes de souvenirs, l'aura del "monument important" assignada al bé cultural, però no necessàriament experimenten, quan creuen d'un costat a l'altre del pont, l'aura d'un espai que parla de memòria i d'oblit, de la pluralitat de les experiències viscudes i de la naturalització dels discursos institucionalitzats que intenten negar-la.

L'historiador no hauria d'escriure relats. La tasca d'aquest no pot ser la d'arreglar objectes del passat —posats per damunt de la resta— amb la finalitat d'escriure un relat que s'adapte a la visió de la realitat que es té al present. El que ha de fer no és apropiat-se de les paraules dels grups humans que visqueren en altres èpoques, parlant per ells i silenciand-los. Parlant, al cap i a la fi, d'ell mateix. La manera amb què l'historiador pot aprofitar els objectes produïts en altres èpoques i que ens han arribat a l'actualitat és emprant-los com a mitjà per anar al passat a escoltar allò què li diuen d'aquell moment, sense tindre en compte com pot relacionar-los amb el nostre present. Com poden encaixar en eixe present. L'historiador, contràriament hauria d'acudir a les *cruïlles*<sup>84</sup> a les quals aquests objectes el condueixen i fer-se preguntes sobre la seua naturalesa, sense oblidar la funció que complien en aquell moment i poder així comprendre millor eixe passat, sense les interferències que es generen quan s'associa eixe objecte a una nova realitat discursiva.

---

<sup>84</sup>Vegeu *encrucijadas* en Benjamin (1990b).

Aquesta lògica operativa, de fet, l'ha de traslladar a l'estudi de qualsevol esdeveniment ocorregut al passat, fugint d'un relat que el narre tenint en compte el resultat final a ulls del que mira des del present, amb un desig de cloenda a tot el conjunt de situacions plantejades. Al contrari, l'historiador deu situar-se en l'inici d'eixe mateix esdeveniment i obrir camins, fent-se totes les preguntes que puga: com va poder passar aquest esdeveniment?, quines causes motivaren el seu inici en eixe moment i eixe lloc concrets?, quines foren les primeres situacions en què es va manifestar?...

Cal anar contra el vent que empenta l'àngel cap al futur<sup>85</sup>, en direcció a les ruïnes que no podem recompondre, però les quals podem encarar amb tota l'honestedat possible. L'honestedat de qui no dissimula la destrucció amb un relat complaent, el qual no ens deixa veure qui som en realitat perquè maquilla les ruïnes que hem deixat pel camí. L'honestedat d'aquell que va a escoltar a les ruïnes.

Anant al passat a parlar no es pot aprendre res, perquè només sentirem allò que volem escoltar, escollint a quin relat ens volem exposar. Fent-nos preguntes és l'única manera amb la qual podem aprendre, bàsicament perquè amb tota seguretat anem a sentir alguna cosa diferent d'allò que volíem escoltar. I aquesta és la vertadera tasca de l'historiador: contar-nos allò que no volem escoltar, ja que sentir només allò que volem escoltar és la forma més segura de convertir-nos en allò que no volem ser.

Anar al passat al qual ens acostem a escoltar quelcom diferent d'allò que volem sentir és l'única manera d'emprar la història com a via de coneixement útil en l'actualitat, perquè és aquesta l'única manera honesta d'establir ponts entre el nostre passat i el nostre present. Vist l'esdeveniment

---

<sup>85</sup> Ens referim a l'*Angelus novus*, en qui Benjamin veu l'àngel de la història: "Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso" (1990a: 181).



històric d'aquesta manera més sincera, fugint per tant d'una visió autocomplaent del nostre passat, és com podem entreveure si l'esdeveniment en qüestió podria tornar a passar, si hi ha una semblança entre les causes que el provocaren i determinades circumstàncies que es donen en l'actualitat sota una altra aparença, quins indicis ens permeten preveure la seua reaparició...

Una vegada entès el nostre passat podem establir relacions d'equivalència que ens permetran comprendre millor la nostra societat actual. Aprendre del passat, no necessitar adequar-lo a la nostra forma de veure la realitat perquè aquest tinga validesa. Eixir fora, al passat, deixar parlar als altres i entendre'ls i que ens canvien; després tornar a casa, al present i aleshores, probablement entendre'ns millor a nosaltres mateixos.





Fig. 35– Grafiti, East side Gallery. Berlín.



Fig. 36– "Esta pared es mía". Grafiti, Carrer Cadis, València (2006). Desaparegut actualment.

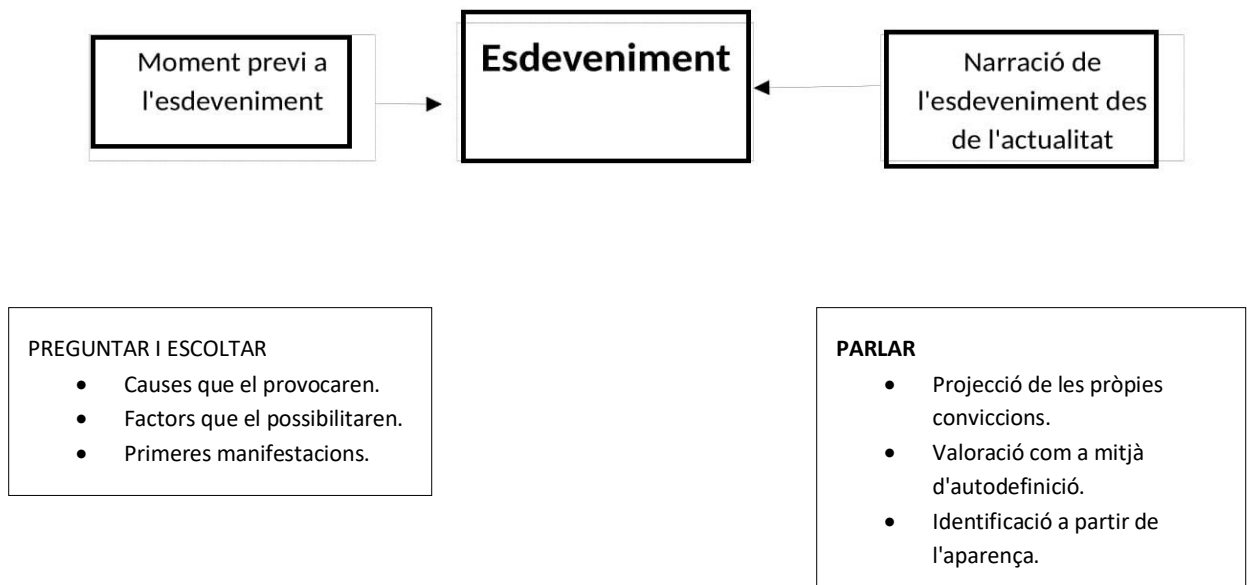


Fig. 37– Comparativa de l'acostament al passat partint del concepte de *cruïlla* (esquerra) i en funció del discurs teleològic (dreta).

## **10. Conclusions**

Al llarg del present treball hem volgut estudiar en profunditat la naturalesa discursiva del patrimoni cultural, mostrant com, tot i presentar-se com una activitat democratitzadora de l'accés a la cultura, es tracta en realitat d'un dispositiu de jerarquització social, en convertir la cultura en un producte. El patrimoni cultural, en atribuir-se un paper protagonista i incontestable en la preservació de les diferents manifestacions culturals, acaba per establir la concepció d'allò que és *la* cultura com una successió de béns als quals se'ls ha atorgat un valor determinat en relació amb la resta. Aquests béns són sacralitzats per damunt de la resta d'objectes i classificats en funció del seu valor, de tal manera que la cultura deixa d'entendre's com a praxi social i es defineix a partir del concepte de propietat.

El patrimoni cultural es constitueix com una construcció social que actua desplegant un discurs legitimador. Aquest es fonamenta en la propietat compartida d'una sèrie de béns heretats per una col·lectivitat, a partir dels quals es desplega un discurs identitari que defineix els individus com a part d'eixa col·lectivitat. Però, al mateix temps, el patrimoni cultural es converteix en un discurs legitimador de la propietat en si mateixa, entesa com a mecanisme d'articulació de les formes de producció i accés a la cultura i, extensivament, de les relacions socials i de la nostra pròpia definició com a individus.

Així doncs, a partir d'allò plantejat al present estudi podem establir les següents conclusions:

- 1 El patrimoni desplega un discurs legitimador en dos nivells: el del relat i el de la institució.
- 2 Segons el relat, el patrimoni cultural és un instrument vehiculador de narracions del passat, a través de les quals es poden legitimar diferents identitats col·lectives. Ens referim a *què* es conta.
- 3 En funció de la institució, el patrimoni perpetua les formes de producció, difusió i accés a la cultura a partir del principi de propietat i seguint una lògica d'apropiació del saber. És a dir, *com* es conta allò que es conta.
- 4 El patrimoni, en tant que relat, és extremadament mal·leable, ja que permet una gran diversitat de versions del passat segons quins béns se seleccionen i com s'adapten a la seua nova realitat discursiva. Tanmateix, els relats que vehicula el patrimoni cultural apareixen dotats d'un aspecte d'eternitat, d'invariabilitat i incontestabilitat indispensable per al refermament de les identitats col·lectives.
- 5 Contràriament, en tant que institució, el patrimoni cultural es presenta amb l'aparença de canvi i renovació tradicionalment associats a la idea de

progrés, tot i que en realitat es manté invariable per damunt dels diferents canvis i modificacions que es poden experimentar al nivell del relat.

- 6 El patrimoni cultural desplega un discurs de caràcter mític, entès aquest com a *sistema semiològic segon*, el qual identifica l'autenticitat del bé cultural amb la irrefutabilitat dels relats que es poden construir a partir d'ell, reduint la visió de la realitat a una ficció naturalitzada.
- 7 El discurs, per tant, genera realitats. A través dels relats que contenen, però especialment en la forma en què es produeix, es transmet i es consumeix el mateix discurs.
- 8 Aquesta forma institucionalitzada de producció i consum homogeneïtza els diferents patrimonis culturals, aplicant a l'obra d'art original o qualsevol altra manifestació cultural única els principis definitoris de la indústria cultural. Així, es redueix la seua singularitat a allò superficial i es registren les diferències i les novetats seguint les regles que operen en l'economia de mercat.
- 9 El relat al patrimoni cultural defineix quina cultura s'ha de consumir i quina no, seguint criteris d'identitat i pertinença.
- 10 La institució al discurs patrimonial defineix què és cultura i què no ho és, en funció de criteris de propietat.
- 11 Els límits d'allò que pot ser patrimoni no s'estableixen en funció de què es patrimonialitza sinó de com es patrimonialitza.
- 12 Segons el relat, qualsevol bé manifestació cultural pot vehicular una narració històrica i, per tant, ser patrimoni.

Segons la institució, només poden ser patrimonialitzats les manifestacions culturals en tant es convertisquen en un producte, susceptible de

valoració i classificació; permeten una rendibilitat política; perpetuen les formes institucionalitzades de producció i consum.

- 13 La manera amb què contribueix en última instància el patrimoni, en tant que discurs, a legitimar la institució no és, com ja hem dit, explícita, amb un discurs d'afirmació d'aquesta. Ben al contrari, aquesta ha de quedar sempre en un segon terme, "protegida" de la possibilitat de ser qüestionada.
- 14 El discurs perpetua la institució d'una manera vetllada, però més efectiva encara, la qual consisteix a evitar mostrar-la i desplaçar així l'espai de debat al nivell del relat. Es tracta d'una forma de legitimació amagada que constitueix un tercer nivell discursiu que és, en realitat, un *no-discurs*. El fet que el *què* suposadament etern i inqüestionable, siga el "camp de batalla" de les identitats, acaba per esdevindre l'únic lloc on operen i s'esgoten els canvis i la possibilitat de renovació, quedant el *com*, per tant, al marge del debat i el canvi.
- 15 En aquest cas, podríem referir-nos al *què no* del discurs patrimonial. Allò del qual, intencionadament i com a objectiu últim d'aquest tipus de discurs, no s'ha de parlar, per tal d'evitar qualsevol possibilitat de que siga qüestionat.
- 16 En centrar les reivindicacions en els relats (identitaris, de resistència, etc.) els quals es canalitzen a través de la institució, els ciutadans acaben, de manera no conscient, demanant la pròpia institució, quan no exigint-la.
- 17 Allò que no es qüestiona i, fins i tot, es reclama és la forma en què es redefineix la praxi cultural en jerarquització social, a partir de la seua conversió en un producte, el patrimoni cultural, difós i consumit segons la lògica de mercat.



- 18 Aquest discurs, per tant diu allò que diu per no haver de parlar de la institució i el fet de no parlar d'ella és allò que termina per legitimar-la. O imposar-la.
- 19 En última instància, no s'imposa un què, sinó més aviat un com. No què es patrimonialitza, sinó amb quina finalitat discursiva es patrimonialitza i sobretot, el propi fet de patrimonialitzar-ho i convertir la cultura en un objecte de consum com qualsevol altre.
- 20 Seguint aquest principi, el patrimoni cultural parla més aviat de les societats contemporànies on és dissenyat que no pas del passat que a través seu es narra.
- 21 La principal aportació del patrimoni cultural, com a discurs històric, que pot aprofitar l'estudi de la Història és la de conèixer les distintes societats en què aquest discurs fou escrit, no els períodes històrics que narrava, en funció tant de la forma en què aquestes societats empraren el discurs patrimonial per a contar històries des del present i en funció del present, com de la manera en què, a través seu, aquestes històries eren dissenyades, difoses i consumides massivament.

Per concloure, proposem un acostament al passat a través dels seus objectes i comportaments originats en èpoques passades, però desproveïts aquests de la seua condició de béns culturals. Entenem que és aquesta l'única forma per poder escoltar els testimonis que ens poden transmetre, en comptes d'emprar-los per a parlar a través seu. Només així deixaran de ser elements de jerarquització i diferenciació per esdevindre valuoses ferramentes d'accés al coneixement. Proposem, en definitiva, anar al passat sense més intenció que escoltar als que allí habiten, no a servir-nos d'ells i d'elles per parlar nosaltres i adaptar el passat a la nostra visió autocomplaent del present. Només així, pot ajudar-nos el passat a entendre allò que realment som en l'actualitat.



Fig. 38– Edifici situat al número 53 del carrer Gran Via Germanies de València (2020).

## BIBLIOGRAFIA

- ABRIL, G. (1977): *Teoría general de la información*, Cátedra, Madrid.
- ADORNO, T.W. (2005): *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Akal, Madrid.
- ADORNO, T.W. i HORKHEIMER, M. (1987): *Dialéctica del Iluminismo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- ALBERT, M. (2005): "El patrimonio cultural y la sociedad civil", Hernández i Martí, G.M., Santamarina, B, Moncusí, A, Albert, M. *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant lo Blanch, València, p.193-223.
- ANDERSON, B. (2005): *Comunitats imaginades*, Editorial afers, Universitat de València, València.
- APPADURAI, A. (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Ediciones Trilce, Montevideo.
- ARAZO, M.A. i JARQUE, F. (1991): *Tiendas valencianas*, Generalitat Valenciana, València.
- ARIÑO, A. (2002): "La expansión del patrimonio cultural", *Revista de Occidente* 250, p.129-150.
- ARIÑO, A. i ALBERT, M. (2003): *L'associacionisme a l'Horta Sud. Un estudi de la societat civil*, Fundació Horta Sud, Torrent.
- AUGÉ, M. (1998): *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Gedisa, Barcelona.

- BALDÓ, M. (1992): *Introducció a la història*, Universitat de València, València.
- BARTHES, R. (1967): "Le discours de l'histoire", *Social Science Information, Information sur les sciences sociales*, p-65-75.
- (1977): *Elements of Semiology*, Hill and Wang, New York.
- (2012): *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid.
- BAUMAN, Z. (2005): *Identidad*, Editorial Losada, Madrid.
- (2007): *Tiempos líquidos*, Tusquets Editores, Barcelona.
- BAUDRILLARD, J. (1974): *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Editorial Plaza y Janés, Barcelona.
- (1979): *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México.
- BAYDAL SALA, V. i PALOMO, C (2020): *Pseudohistòria contra Catalunya*, Eumo editorial, Vic.
- BENITO, F. (coord.) (2003): *Museu de Belles Arts de València. Obra selecta*, Generalitat Valenciana, València.
- BENJAMIN, W. (1983): *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*, Edicions 62, Barcelona.
- (1990a): "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, p. 175-191, Madrid.
- (1990b): "El carácter destructivo", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, p. 157-162, Madrid.
- (2004): *El autor como productor*, Itaca, México.

- BEVAN, R. (2019): *La destrucción de la memoria*, La Caja Books, València.
- BÉRCHEZ, J. i ZARAGOZÀ, A. (1995): *Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María, Valencia*, Generalitat Valenciana, València.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.
- (2000a): *Cuestiones de sociología*, Istmo, Madrid.
- (2000b): *Poder, Derecho y Clases Sociales*, Desclée de Brouwer, Bilbao.
- BREA, J. (1991): *Las auras frías, El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Anagrama, Barcelona.
- CAMARERO, C. i GARRIDO, M.J. (2004): *Marketing del patrimonio cultural*, Pirámide, Madrid.
- CASTORIADIS, C. (1989): *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets Editores, Barcelona.
- CERVERÓ, L. (2014): *El Cabanyal, per exemple (1998-2013): Crònica de quinze anys de resistència*, Editorial 3 i 4, València.
- CRUCES, F. (1998): "Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología", *Política y Sociedad* 27, p.77-87.
- CTAV (ed.) (2015): *Historia de la ciudad. Cap. VII. El paisaje cultural*, CTAV, València.
- CUCÓ, J. (2012): "Poniendo a Valencia en el mapa global. Políticas, desarrollos urbanos y narrativas sobre la ciudad", *Jornadas nacionales "Espectacularización y Precarización Urbanas. Miradas Glocalizadas"*, Universitat de València, València.

- DE CERTEAU, M. (1999): *La escritura de la Historia*, Universidad Iberoamericana, México.
- (2000): *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México.
- DEL MÀRMOL, C. (2012): *Pasados locales, políticas globales. Procesos de patrimonialización en un valle del Pirineo catalán*, Germania, València.
- DIEL, P. (1976): *El simbolismo en la mitología griega*, Editorial Labor, Barcelona.
- DURKHEIM, E. (1898): "Représentations individuelles et représentations collectives". *Revue de Métaphysique et de Moral*, 6, p. 273-300.
- ECO, U. (1993): *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona.
- FISCHER, S. (2007): "Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums", *Museum History Journal* 2.1, p. 103-104.
- FONTANA, J. (1992): *La historia después del fin de la historia*, Crítica, Barcelona.
- FOUCAULT, M. (1968): *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- (1971): *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris.
- (1976): *Vigilar y castigar; el nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid.
- (1977): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid.
- (1978): *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.
- (1980): *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.

- (2012): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid.
- FREIRE, P (2006): *Pedagogía de l'oprimít*, Edicions del Crec: Denes, Xativa.
- GADAMER, H.G (1997): *Mito y razón*, Paidós, Barcelona.
- GARCIA JIMÉNEZ, J. (1994): *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.
- (1993a): "Los usos sociales del patrimonio cultural", Aguilar, E. (coord.), *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*, Junta de Andalucía, p. 16-33.
- (1993b): *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires.
- GARCÍA FANLO, L. (2011): "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze i Agamben", *A Parte Rei*. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf> [consultat 13/10/2016].
- GARCÍA GUAL, C. (1995): *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, Madrid.
- GRACIA, C. (1998): *Arte valenciano*, Cátedra, Madrid.
- GIDDENS, A. (1991): *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, Península, Barcelona.
- GLENDINNING, N. (2014): "Time to reopen the Debate about the reattribution of Goya's Colossus?", *Bulletin of Spanish Studies* 91, p.17-27.

- GÓMEZ CASTELLS, M. (2018): *Eficacia simbólica en museos. Públicos y significados en el consumo de servicios culturales*, Trea, Gijón.
- GÓMEZ FERRI, J. (2004a): "Del patrimonio a la identidad. La sociedad civil como activadora patrimonial en la ciudad de Valencia", *Gazeta de Antropología* 20, <http://hdl.handle.net/10481/7260>[consultat 10/20/2017].
- (2004b): "Los movimientos ciudadanos de defensa y activación del patrimonio en Valencia: los casos del Cabanyal y la ILP Per l'Horta", VVAA, *Experiencias sociales innovadoras y participativas*, El Rincón +10, València.
- GOMBRICH, E.H. (1997): *Historia del Arte*, Debate, Madrid.
- GUILLAUME, M. (1990): "Invention et strategies du patrimoine" Jeudy, H. (coord) *Patrimoine en folie*, Maison des sciences de l'home, Paris.
- HABERMAS, J. (1989): *Teoría de la acción comunicativa*, Tecnos, Madrid.
- HALL, S. (2000): "Los estudios culturales y sus legados teóricos", *Voces y culturas*, 16, p. 9-27.
- (2003): "Introducción: ¿quién necesita identidad?", Hall, S. i du Gay, P. (coords.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, p.13-39.
- HARVEY, D. (1998): *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires.
- HERNÁNDEZ i MARTÍ, G.M. (2001): *La globalización del patrimonio: una reflexión sobre la reconstrucción de la tradición en la modernidad tardía*, VII Congreso Español de Sociología, Salamanca.
- (2005): "La difusión del patrimonio cultural y el turismo", Hernández i Martí, G.M., Santamarina, B, Moncusí, A, Albert, M. *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant lo Blanch, València, p.159-192.



- HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M.; ALBERT, M.; SANTAMARÍA B.; MONCUSÍ, A. (2005): *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant lo Blanch, València.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M. i ALBERT, M. (2012): *La dinámica general de la política cultural en el País Valenciano: posiciones, discursos, y prácticas de los actores culturales valencianos*, Universitat de València, València.
- HOBBSBAWN, E. (2002): "La invención de la tradición", *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, p. 7-21.
- HOBBSBAWN, E. i RANGER, T. (eds.) (2002): *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona.
- HOLLOWAY, J. (2002): *Cambiar el mundo sin tomar el poder*, El viejo topo, Barcelona.
- INIESTA, M. (1994): *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*, Pagès, Lleida.
- ISLA, A. (2003): "Los usos políticos de la memoria y la identidad", *Estudios Atacameños* 26, p. 35-44.
- JAMESON, F. (1999): *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires.
- JEUDY, H. (coord) (1990): *Patrimoine en folie*, Maison des sciences de l'home, Paris.
- JULIANA, E. (2014): "El hombre que incendió la biblioteca de Sarajevo", *La Vanguardia*, 19/05/2014, (<https://www.lavanguardia.com/politica/20140518/54408044118/hombre-incendio-biblioteca-sarajevo-enric-juliana.html>) [consultat 08/07/2018]).

- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2001): "La cultura de les destinacions: teoritzar el patrimoni", *Revista d'etnologia de Catalunya*, [en línia], 19, p. 44-61, <https://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/49244> [Consultat: 22-05-2018].
- LAÍNEZ J. (2010): *Recuperación del patrimonio histórico de la ciudad de Valencia*, Ajuntament de València, València.
- LOWENTHAL, D. (1998): *El pasado es un país extraño*, Akal, Madrid.
- LOZANO, J. (2015): *El discurso histórico*, Sequitur, Madrid.
- MAFÉ GARCÍA, A. (2018): *Aportes desde la Historia del Arte al turismo cultural: el Santo Cáliz de Valencia como eje del relato turístico que sustenta el Camino del Santo Grial en el siglo XXI*, Universitat de València. <http://roderic.uv.es/handle/10550/69341?show=full>.
- MATTELART, A. i MATTELART, M. (1997): *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona.
- MÉNDEZ, A. (1997): *Encrucijadas; elementos de crítica de la cultura*, Cátedra, Madrid.
- (2003): *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*, Montesinos, Barcelona.
- (2004): *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*, Universitat de València, València.
- (2015): *Comunicación, cultura y crisis social*, Ediciones Universidad de la Frontera, Temuco.

- MONCUSÍ, A. (2005): "La activación patrimonial y la identidad", Hernández i Martí, G.M., Santamarina, B., Moncusí, A., Albert M., *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant lo Blanch, València, p. 91-122.
- MUÑOZ, G. i PEIRÓ, A. (ed.) (2012): *El Cabanyal. Patrimonio en riesgo*, Editorial Universitat Politècnica de València, València.
- PAZOS-LÓPEZ, A. (2017): *Los siete sacramentos. Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense, Madrid.  
<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/siete-sacramentos>
- PICÓ, J. (2006): *Cultura y modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*, Alianza Editorial, Madrid.
- PINGARRÓN-ESAIN, F. (2007): "Las torres del Portal de Cuarte y su función carcelaria", *Revista Ars Longa* 16, p.73-92.
- POULOT, D. (2006): *Une histoire du patrimoine en occident, XVIII-XXI siècle*, Presses Universitaires de France, Paris.
- PRATS, L. (1997): *Antropología y patrimoni*, Ariel, Barcelona.
- RAMÍREZ, J.A. (1981): *Medios de masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid.
- RAUSELL, P. i MARTÍNEZ TORMO, J (2005): "Política cultural en Valencia: patrimonio, recursos y participación ciudadana", *Braçal* 31-32, p. 121-142.
- ROBERTSON, R. (1995): "Glocalization: Time —Space and Homogeneity— Heterogeneity", M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson (eds), *Global Modernities*, pp. 25-44, Sage, London.
- (1998): *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Sage, London.

- RODRIGO ALSINA, M. (2001): *Teorías de la comunicación*, UAB/ UJI/ UPF/ UV, Bellaterra/ Castelló de la Plana/ Barcelona/ València.
- RUIZ MORALES, F. (2005): "El estudio de la difusión del patrimonio: las guías turísticas", Santana, A i Prats L. (coords.), *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación*, Asociación Andaluza de Antropología, Sevilla, p. 241-253.
- SAHLINS, M. (1988): *Islas de historia: la muerte del capitán Cook*, Gedisa, Barcelona.
- SANCHIS PALLARÉS, A. (1988): *Historia del Cabanyal: siglo XX y el incierto futuro*, Ed. Javier Boronat, València.
- SANTAMARÍNA, B. (2005): "Una aproximación al patrimonio cultural", Hernández i Martí, G.M., Santamarina, B., Moncusí, A., Albert, M., *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Tirant lo Blanch, València.
- (2015): "El oficio de la resistencia. Salvem y Viu el Cabanyal como forma de contención del urbanismo neoliberal", *Revista de dialectología y Tradiciones populares* 2, julio-diciembre 2015, p. 305-326.
- SMITH, L. (2006): *Uses of Heritage*, Rutledge, Abingdon.
- STREET, J. (2000): *Política y cultura popular*, Alianza Editorial, Madrid.
- THOMPSON, J.B. (1998): *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona.
- VAN GEERT, F.; ROIGÉ, X. (2016): "De los usos políticos del patrimonio", Van Geert, F., Roigé, X. Conget, L. (coords), *Usos políticos del patrimonio cultural*, Universitat de Barcelona, Barcelona, p. 9-25.

VEGA, J. (2015): "Un nuevo tiempo para el coloso", *El Heraldó*, 5/02/2015, (<https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2015/02/05/un-nuevo-tiempo-para-coloso-337453-300.html>) [consultat 02/05/2018].

VERÓN, E. (1998): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona.

VIRILIO, P. (1999): *Inercia polar*, Prometeo libros, Madrid.

WHITE, H. (1973): *Metahistoria: la imaginación en la Europa del siglo XIX*, Fondo de cultura económica, México.

— (1992): *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona.

— (2005): "Construcción histórica", Cruz M. i Bauer, D. (coords.), *La comprensión del pasado: escritos sobre filosofía de la historia*, Herder, Barcelona.

— (2011): *La ficción de la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría, 1957-2007*, Eterna cadencia, Buenos Aires.

WILLIAMS, R. (1994): *Sociología de la cultura*, Paidós, Barcelona.

YERUSHALMI Y. (1998): "Reflexiones sobre el olvido", Yerushalmi Y.; Loraux, N.; Mommsen, H.; Milner, J.-C.; Vattimo, G. *Usos del olvido*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

## **LEGISLACIÓ, CONVENCIONS, INFORMES**

AAVV (2014): *Manifiesto de la Plataforma Salvem el Cabanyal*, 2014, València.

COMUNITAT VALENCIANA (1998): *Llei 4/1998 d'11 de juny del Patrimoni Cultural Valencià de la Generalitat, Sèrie Textos Legals, 146, Conselleria de la Presidència, València.*

COMUNITAT VALENCIANA (1993): *Decret 57/1993, de 3 de maig, del Govern Valencià, pel qual es declara Bé d'Interès Cultural el conjunt històric de València, Servei de Publicacions de la Presidència de la Generalitat Valenciana, València.*

COMUNITAT VALENCIANA (2010): *Decret 1/2010, de 7 de gener, del Govern Valencià, de Mesures de Protecció i Revitalització del Conjunt Històric de la Ciutat de València, Servei de Publicacions de la Presidència de la Generalitat Valenciana, València.*

ESPAÑA (1985): *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, Boletín Oficial del Estado, 29 de junio de 1985, núm. 155.*

ESPAÑA (2015): *Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, Boletín Oficial del Estado, 27 de mayo de 2015, núm. 126.*

UNESCO (1954): *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict.* UNESCO Publishing, Paris.

UNESCO (1972): *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage.* UNESCO Publishing, Paris.

UNESCO (1995): *Memory of the World Programme,* UNESCO Publishing, Paris.

UNESCO (1999): *Directrices prácticas sobre la aplicación de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial,* UNESCO Publishing, Paris.

UNESCO (2003): *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage,* UNESCO Publishing, Paris.

## **Museus, béns culturals, artistes i plataformes cíviques referenciats**

- Almudí 151  
Alqueria del Forn 82  
Alqueria del Foraster 82  
Alqueria de Fèlix 82  
Alqueria de Barrinto 82  
Alqueries del Parc de Marxalenes 82  
Alqueria de Ricós 82  
Alqueria de Benlloc 82  
Alqueria del Cabanyal 82  
Alqueria de Caballero 82  
Alqueria de Beniferri 82  
Amfiteatre Flavi 47  
Anguisola, Sofonisba 242  
Autoretrat de Velázquez 163  
Banksy 168, 169  
Banys de l'Almirall 150  
Biblioteca de Sarajevo 199-201, 203, 312  
Budes de Bāmiyān 18, 312  
Cabanyal, barri del 4, 81, 84, 277-282, 305  
Café Gijón 154  
Cant espiritual 23, 111  
Carme, barri del 151  
Casa del túnel 201  
Casa Lluna 82  
Casa Museu de Benlliure 151, 152  
Casa Museu de Concha Piquer 152  
Casa Voro 82  
Centre històric de Bilbao 150  
Castellers 194, 199, 207, 211, 212  
Catedral de Notre Dame de París 18  
Catedral de València 23, 109, 143, 144, 195  
Celebració del 9 d'octubre a València 191  
Celebració del Corpus Christi a València 122  
Centre històric de València 150  
Cervantes 111  
Checkpoint Charlie 307  
Colom (estàtua) 136, 205, 217-221  
Convent del Carme 151  
Cova de Los Letreros 190  
Dansà de Quatretonda 56  
Dieta Mediterrània 57  
Domènech i Montaner 136  
Duchamp 71  
East Side Gallery 307  
Ecce Homo de Borja 233-235  
El Colós 119  
Falles de València 56, 204-208, 215, 216  
Font 71  
Fontana, Lavinia 242  
Ford T 119  
Frontó de lo Rat Penat 190  
Fundació Les Naus 84  
García Martínez, Elías 234  
Gaudí, Antoni 136  
Gioconda 119, 165  
Goya, Francisco de 119, 249  
Guerrer de Moixent 109, 110  
Harting 168  
Hernandos 144  
Indalo 190

Institut Oriental de Sarajevo 203  
 Itineraris vicentins 23, 109, 110  
 IVAM 150  
 Julià, Asensi 119  
 La Gallera 151  
 La llum de les imatges 125  
 La Pepica 154  
 La Punta 81  
 Les Naus de Cross 84  
 Llosa sepulcral commemorativa  
 d'Ausiàs March 23, 109-111  
 Llotja de la Seda 150  
 Lauburu 190  
 Mausoleus de Tombouctou 312  
 Mèdici 240  
 Meninas de Canido 169  
 Mercat Central de València 155  
 Mercat de Colom 156  
 Mesquita-Catedral de Còrdova 243,  
 244  
 Mesquita Ferhatt-Pasha de Banja  
 Luka 312  
 Metropolis 65  
 MIAU 169  
 Misteri d'Elx 56, 206  
 Muelle 169-171  
 Muixeranga (Fetes de la Mare de  
 Déu de la Salut d'Algemesí) 56,  
 204-217  
 Museu arqueològic de Palmira 18  
 Museu d'Història de Copenhagen,  
 112  
 Museu de Sarajevo 202  
 Museu de Prehistòria de València/  
 Centre de la Beneficència 109,  
 151  
 Museu del Prado 119, 140, 163,  
 233, 242, 249  
 Museu del Louvre 233  
 Museu Guggenheim de Bilbao 150  
 Museu Reina Sofia 140  
 Museu Sant Pius V/Museu de Belles  
 Arts de València 114, 135, 142,  
 151, 162, 163  
 MUVIM 150  
 Orxateria El Siglo 153  
 Orxateria Santa Catalina 153  
 Paella valenciana 57  
 Pagano, Francesco 144  
 Palau de la Música de Catalunya  
 136  
 Palau de Cervelló 150  
 Palau del Marqués de Campo 151  
 Palau del Marqués de Dos Aigües  
 151  
 Palleter 110,  
 Paolo de San Leocadio 137  
 Parc Güell 136  
 "Per l'Horta" 19  
 Pérez Castiel, Juan Bautista 143  
 Picasso 166  
 Pilar, barri del 151  
 Placa Commemorativa de  
 l'assassinat de Francesc Ferran  
 a Sarajevo 201, 202  
 Poble Espanyol 136  
 Pont des trous 83  
 Portal de Serrans 82, 150  
 Portal de Quart 82, 150  
 Portal de Jueus 83, 150  
 Rambles (de Barcelona) 135  
 Real Senyera Valenciana 191, 192



Refugis antiaeris a València 4, 11, 125  
 Retaule de fra Bonifaci Ferrer o dels Set sacraments 114, 115, 133-135, 141, 142, 162  
 Retaule de la Mare de Déu (catedral de València) 137, 144  
 Roques del Corpus Christi 123  
 "Salvem el Cabanyal" 19, 275, 277-279, 306, 310  
 "Salvem Tabacalera" 81  
 "Salvem el Metropol" 81  
 Sagrada Família (catedral) 136  
 San Leocadio, Paolo 144  
 Sant Calze de la Catedral de València 144,  
 Santuari de la Misericòrdia de Borja 233  
 Setmana Santa Marinera 123  
 Silbo Gomero 47  
 Sorolla 56  
 Stari Most (Pont de Mostar) 199-201, 222, 312, 317  
 Starnina, Gherardo 114, 121, 133-135, 142, 162, 165  
 TAKI 183 168  
 Tabacalera de València 84  
 Talla de Sant Jordi, San Miguel de Estella 267  
 Trasllat de la Mare de Déu a València 122, 123  
 Tribunal de les Aigües de València 56, 206  
 València, centre històric 146  
 Velázquez, Diego 163, 168  
 Van der Straet 299  
 Van Gogh, Vincent 166  
 Xemeneies industrials de València 84, 121, 122

