

¿A QUIÉN PERTENECE LA BELLEZA?

BÉNÉDICTE SAVOY

con la colaboración de Jeanne Pham Tran

¿A QUIÉN PERTENECE LA BELLEZA?

Traducción de Ariel Dilon

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

1.ª edición: abril de 2026

Título original de la obra: *À qui appartient la beauté?*

Diseño de cubierta: Germán Úcar

Ilustración de cubierta: Jean-Antoine Watteau, *La muestra de Gersaint* (detalle), 1720

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Éditions La Découverte, París, 2024
© De la traducción: Ariel Jorge Dilon, 2026
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2026
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 339-2026
I.S.B.N.: 978-84-376-5003-6
Printed in Spain

A Marie y Louise, a quienes pertenece la belleza

Este libro nació de la serie de cursos impartidos por Bénédicte Savoy en 2017 en el Collège de France: «À qui appartient la beauté? Arts et cultures du monde dans nos musées». Retoma, a manera de introducción, algunos pasajes de su lección inaugural publicada bajo el título de *Objets du désir, désirs d'objets* (Fayard, 2017), así como ciertos fragmentos de una entrevista de 2015 realizada por Cristelle Terroni para La Vie des idées (<https://laviedesid.es.fr/La-memoire-restituee-des-oeuvres-volees>). Y recupera, en la conclusión, algunos párrafos del posfacio —traducido del alemán por Frédéric Gendre— que escribió para la nueva edición aumentada de la obra de Arno Bertina *Des lions comme des danseuses* (La Contre-allée, 2019 [2015]) y que se titula «L'héritage des autres».

Introducción

Desde fines del siglo XVIII, de París a Londres y de Roma a Weimar, las masivas transferencias de bienes culturales y la violencia real o simbólica que subyace a ellas provocan reacciones de malestar en los medios ilustrados. En Francia, en 1796, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy fustiga la política de conquistas artísticas del Directorio en Italia y describe en páginas admirables y frecuentemente citadas la sagrada unión que, según él, liga el objeto de arte a su contexto original:

No es en medio de las nieblas y los humos de Londres, de las lluvias y los barroes de París, de los hielos y nieves de San Petersburgo; no es ni en medio del tumulto de las grandes ciudades de Europa, ni en medio de ese caos de distracciones de un pueblo menesterosamente ocupado en sus esmeros mercantiles, donde puede desarrollarse esa profunda sensibilidad por las cosas bellas¹.

En 1812, en Inglaterra, Lord Byron se rebela contra la transferencia de los frisos del Partenón de Atenas por Lord Elgin rumbo a lo que él llama «el abominable clima nórdico de Inglaterra»². Medio siglo más tarde, en 1861, Victor Hugo, asqueado por el saqueo del Palacio de verano realizado por los ejércitos francés y británico en Pekín, denuncia en una carta que se ha vuelto célebre un crimen perpetrado por la barbarie europea contra la civilización china³.

Por largo tiempo estas acusaciones han sido olvidadas y, de la acumulación de capital cultural entre los siglos XVIII y XX, solo se ha retenido su faz diurna, a la que los museos europeos deben en parte

su renombre. Es cierto que la idea misma de patrimonio universal nació de la reunión y de la conservación de esos objetos, y de las emociones individuales y colectivas suscitadas por ellos. Pero ¿qué fue de los lugares donde esos objetos ya no estaban? ¿Cómo admitir que el capital simbólico y real que generan estos museos no sea compartido? ¿Y cómo no querer —mediante los museos, gracias a los museos, porque nos han dado tanto y porque tanto hemos tomado— comprometerse en una política más justa en lo que respecta a los desposeídos?

Puesto que durante siglos la historia de Europa ha sido la que ha sido —una historia de enemistades entre nuestras naciones, de guerras sangrientas y de discriminaciones penosamente superadas después de la Segunda Guerra Mundial—, tenemos dentro de nosotros mismos las fuentes y los recursos para comprender la tristeza, la ira y el odio de aquellos que, bajo otros trópicos, más alejados, más pobres, más débiles, en el pasado estuvieron sometidos al «intenso poder absorbente»⁴ de nuestro continente. O, para decirlo con mayor sencillez: nos basta hoy con un minúsculo esfuerzo de introspección y con un ligero paso al lado para empatizar con ellos.

La introspección es el esfuerzo que consiste, colectivamente, en conectar esos objetos, de los que nuestros museos son depositarios, a la historia de su llegada hasta nosotros y a la gente que hoy vive allí donde esos objetos se hallaban ayer. Es hacer ver y pensar, es abrazar conscientemente la parte incómoda de nuestra historia como europeos «a quienes les ha venido todo»⁵. Es prestar una atención extrema, constante y crítica a las voces de todos aquellos que, tanto dentro como fuera de Europa, hacen del patrimonio una cuestión política. En resumen, es intentar hacer eso que nos propone Achille Mbembe:

Atravesar [una multiplicidad de lugares] de manera tan responsable como posible, como los derechohabientes que todos nosotros somos, pero en una relación total de libertad y, allí donde sea necesario, de desapego. En este proceso que implica traducción, pero también conflicto y malentendidos, algunas cuestiones se disolverán por sí mismas. Entonces, con relativa claridad, emergerán exigencias, si no de una posible universalidad, al

menos de una idea de la Tierra como aquello que nos es común, nuestra común condición⁶.

Más allá de la simple cuestión de la «pertenencia» de las obras de arte, es preciso que cuestionemos su historia y las de las poblaciones que las frecuentaron. Arrojar luz sobre el pasado y las condiciones de exilio de esos objetos. Exponer con total transparencia los contextos históricos, económicos, culturales a los que fueron arrancados y la manera en que fueron recibidos en la Europa ilustrada y más tarde industrializada que se los apropió y los transformó. Para responder a la cuestión de las restituciones, primero tenemos que mirar de frente nuestra Historia.

¿Cómo justificar que algunos disfruten de un patrimonio reputado como universal cuando a otros se los mantiene física y económicamente a distancia? ¿Qué pensar del hecho de que los segundos sean aquellos que han sido privados de sus bienes por las violencias y las asimetrías de la Historia? ¿Qué decirles? ¿Qué significa el lazo, real o percibido, jurídicamente fijado o culturalmente reivindicado, con esos objetos de litigio? ¿Qué mirada(s) dirigirles? ¿A qué remiten nuestras emociones, individuales y colectivas, frente a esos iconos de la belleza?

¿A quién pertenece la belleza? La pregunta es retórica: ciertamente la belleza no pertenece a nadie. Sin embargo, desde el siglo XVIII y la invención de los museos tal como los conocemos hoy, ciertos objetos, precisamente, han sido escogidos y expuestos por su belleza. «Objetos de deseo», han sido comprados, robados, ocultados, pillados, obsequiados o donados, no han cesado de suscitar germinaciones, fecundaciones estéticas, inesperadas cristalizaciones. No obstante, todo objeto «transportado» de un lugar a otro crea también una «falta» allí donde ya no está. Es por ello que adheriremos por turnos a la mirada del admirador, cuya fascinación puede conducir a la adquisición o al embeleso de la obra en cuestión, y al punto de vista de los desposeídos, en quienes el sentimiento de pérdida, de injusticia, de ausencia puede conducir a la indignación y al reclamo. A través de los objetos se esboza así una historia trans-

nacional de Europa y del mundo cuya escritura obliga al diálogo de las disciplinas y de las historiografías.

La apuesta de esta obra consiste en pensar juntos unos «desplazamientos» de objetos que corresponden sin embargo a condiciones muy variadas: pillajes, excavaciones arqueológicas, expediciones científicas, expoliaciones, adquisiciones, donaciones, etc. Algunos de estos términos constituyen ya de por sí una lectura política de los acontecimientos. Uno se da cuenta particularmente de ello cuando intenta traducirlos.

En francés, «spoliation» («expoliación») y «pillage» («pillaje») evocan de manera inmediata el período de la Ocupación. En cambio, evitamos estos términos desde el momento en que se trata de describir nuestras propias acciones: cuando Francia, bajo la Revolución y más tarde bajo el Imperio napoleónico, se apoderó de obras de arte por toda Europa, durante largo tiempo se habló de «conquistas artísticas» o de «confiscaciones revolucionarias». Suaves eufemismos para legitimar su captación. Constatamos entonces que la «expoliación» cuenta el punto de vista de las víctimas, mientras que la «conquista artística» remite al de los vencedores. Todavía hoy los italianos hablan de *spoliazioni* («expoliaciones») y de *furti napoleonici* («hurtos napoleónicos») para referirse a la política de apropiación francesa desde la década de 1800. Encontramos expresiones equivalentes en España, los Países Bajos y Luxemburgo. Alemania, que como Francia ha estado a la vez del lado de las víctimas y del lado de los actores, utiliza términos diferentes para cada situación: *Beutekunst* («botín artístico») para designar las confiscaciones de obras de arte operadas por el Ejército rojo en 1945 y sufridas por Alemania, y *Kunstraub* («robo de obras de arte») cuando se trata de las expoliaciones perpetradas por el régimen nazi contra familias judías. En el contexto germanófono han surgido incluso, en años recientes, para hablar de estas últimas, algunas locuciones casi intraducibles: *NS-verfolgungsbedingt entzogene oder kriegsbedingt verlagerte Kulturgüter* («bienes culturales sustraídos como consecuencia de persecuciones nazis o desplazados por causa de conflicto»). En Rusia, se sigue hablando de «trofeos de guerra»

para referirse a las colecciones de las bibliotecas y los museos alemanes que quedaron en el territorio de la antigua URSS después de la gran ola de restitución en la RDA de la década de 1950. En resumidas cuentas, las palabras no dejan de acarrear puntos de vista.

Esta es la razón por la que, después de haber trabajado desde hace muchos años en torno a estas cuestiones desde una perspectiva transnacional, yo propongo el término más neutro de «translocaciones patrimoniales», no para despolitizar el debate sino para hacer entrar en él todos los tipos de apropiaciones de obras de arte y del patrimonio en detrimento del más débil, económica y militarmente, así como una multiplicidad de puntos de vista. Porque las guerras no son más que una subcategoría entre otras. La dispersión del arte africano en los siglos XIX y XX no resulta únicamente de la guerra o de la colonización. Después de la colonización, también es un resultado del mercado del arte. Las expoliaciones nazis y las transferencias arqueológicas no tienen el mismo objetivo ni la misma significación: en un caso, se trata de una desposesión masiva y planificada de obras de arte ligadas a un genocidio; en el otro, de un desplazamiento de fragmentos o de obras enteras por arqueólogos y por razones científicas. No se trata de mezclar los temas, los contextos históricos, los dramas. Pero no deja de ser cierto que todos esos objetos que han sido tomados, desplazados, arrancados por la fuerza llegaron, a fin de cuentas, al mismo lugar, al mismo receptáculo: los museos dedicados a la conservación del patrimonio.

En su origen, «translocación» es un término de química genética que designa un «intercambio de cromosomas provocado por ruptura y reparación», intercambio que implica mutaciones. Evidentemente, el patrimonio genético y el patrimonio cultural no son comparables. Y sin embargo la analogía funciona: aplicada a las expoliaciones, presenta en primer término la ventaja de poner el lugar en el centro de la proposición. Esta cuestión del lugar (el lugar de origen y el lugar de conservación de una obra de arte, el sitio donde está y el sitio donde falta, el emplazamiento que se juzga seguro o arriesgado para ella, su medio ambiente considerado como

natural —una iglesia, por ejemplo, o el salón de un coleccionista, o las arenas de Egipto— o no: un museo, un continente lejano) es crucial para comprender, analizar, identificar las emociones y los discursos desde siempre ligados a los desplazamientos forzados de obras de arte, libros, manuscritos, objetos de historia natural, instrumentos de música, archivos, etc.

Tomada en sentido primero, la noción de translocación también invita a pensar las «roturas» y las «reparaciones» ligadas a los desplazamientos, los traumatismos individuales o colectivos que implican a largo plazo. Por último, da plena cabida a la cuestión de las «mutaciones», transformaciones múltiples que afectan a los objetos desplazados y a las sociedades que los acogen o los pierden bajo el efecto del desplazamiento. La articulación de estos tres elementos: el lugar, la herida y la transformación, es determinante para aprehender las lógicas de las anexiones patrimoniales y sus efectos —y, en cierto modo, la historia de los museos europeos.

Así, las translocaciones de obras que vamos a descubrir nos informan tanto sobre historia del arte como sobre relaciones geopolíticas mundiales, sobre el auge de los museos de Europa y sobre la historia del mercado del arte, sobre la evolución de los sistemas jurídicos y también sobre la evolución de las mentalidades; sobre la noción misma de «patrimonio» que, al menos en Francia, es tan importante como la de «laicidad», o la de «República», en la construcción del país desde el siglo XIX (lo que no es el caso en otros países europeos).

* * *

Estas cuestiones han entrado recientemente en la actualidad por varias razones: iniciativas políticas y legislativas de varios gobiernos, el advenimiento de los estudios poscoloniales o decoloniales, las crecientes demandas de restitución por parte de familias, comunidades o países expoliados.

Signo de esta toma de conciencia a gran escala es el entusiasmo del cine por el tema: desde la década de 1960, y en particular en estos

últimos años, son cada vez más numerosos los films de ficción que ponen en escena las peregrinaciones de emblemáticas obras de arte. El hecho de que las superproducciones estadounidenses o chinas inviertan millones de dólares o de yuanes para realizar películas sobre este tema es testimonio del lugar que la cuestión ocupa en el imaginario colectivo, especialmente entre las jóvenes generaciones. A medio camino entre historia, labor de la memoria, emociones y construcción identitaria, esos films avanzan al mismo ritmo que la historiografía, pero de una manera diferente, visual y que por lo tanto repercute de modo más inmediato en el público contemporáneo.

El más célebre es sin duda *Monuments Men* [que en algunos países de Hispanoamérica se conoció como *Operación monumento*], escrito y dirigido por George Clooney y coproducido en 2014 por Estados Unidos y Alemania. Adaptado del libro de Robert M. Edsel, gran éxito de librería al otro lado del Atlántico, el film evoca el trabajo de los Aliados para recuperar las obras expoliadas por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Por su parte, *Woman in Gold* (*La dama de oro*), de Simon Curtis, estrenado en 2015, reconstruye el combate llevado adelante por Maria Altmann para recuperar el retrato de su tía, Adele Bloch-Bauer, pintado por Klimt. Confiscado por los nazis, fue expuesto a continuación en el museo del Belvedere de Viena. Sobre las expoliaciones sufridas durante la Segunda Guerra Mundial, podemos citar también el film francés *L'Antiquaire* de François Margolin, estrenado en 2015, que se inspira en un hecho real: la investigación de una joven para recuperar la colección de cuadros robados a su familia, judía, durante la guerra. El film *Blood of War* del ucraniano Aleksandr Berezan, rodado en 2011, pone en escena la evacuación, ordenada por Stalin, de valiosísimos elementos del patrimonio conservado en la línea del frente entre la URSS y la Alemania nazi, del que Hitler intenta apoderarse. En 2014, el film griego *Promakhos* (*The First Line*) se inspira en la batalla jurídica y política que reclama el retorno de los mármoles del Partenón a Grecia. Todos estos films son a la vez espejos de acontecimientos históricos y actores en los debates actuales, puesto que se convierten en voceros de ciertas opiniones.

Pero detengámonos en un caso particular, que a su manera ilumina todos los otros. En diciembre de 2012, cuando Xi Jinping acaba de tomar el poder, se estrena en China un *blockbuster*: *Chinese Zodiac* [o *CZ12*], un film de acción sino-hongkonés escrito y dirigido por Jackie Chan. En una sucesión de escenas de kung-fu que dejan sin aliento, el célebre actor chino despliega toda su agilidad, su inteligencia y su pugnacidad para recuperar, en Francia a comienzos del siglo XXI, obras de arte expoliadas a China en el siglo XIX. A fuerza de efectos especiales, también responde a la pregunta que nos ocupa: ¿a quién pertenece la belleza?

El film de Jackie Chan es pertinente por, como mínimo, cuatro razones. En primer lugar, se refiere a un episodio real de la historia del patrimonio artístico que involucra a Asia y Europa. En febrero de 2009, la casa Christie's subasta la colección de Pierre Bergé e Yves Saint Laurent en el marco de una espectacular puesta en escena en el Grand Palais. En esa subasta, se busca adjudicar dos cabezas de animales del zodiaco chino en bronce, habidas por obra del pillaje en el Palacio de verano de Pekín por parte de los ejércitos francés y británico en 1860. El anuncio de su puesta en venta provoca una profunda agitación en los medios y en la opinión pública. El gobierno chino intenta impedir la venta y obtener la restitución de las obras. Finalmente, apoyado por las autoridades de Pekín, un comprador chino se niega a pagar, en el último momento, argumentando que esos objetos forman parte del patrimonio nacional de su país.

En segundo lugar, a través de las escenas de persecuciones, acrobacias y combates de artes marciales, *Chinese Zodiac* expresa una opinión fuerte y explícita. No es tanto el patrimonio el que sirve de pretexto al kung-fu como el kung-fu el que sirve de pretexto a un mensaje político, en un contexto chino tanto más sensible a la cuestión cuanto, entre 2009 y 2012, en el lapso de tiempo que separó el estreno del film del acontecimiento parisino inmediatamente descrito, la retórica nacional conoció en China un importante auge. En su lanzamiento, en 2012, el film es el más taquillero durante varias semanas en China, Tailandia, Malasia y Rusia, y re-

cauda 170 millones de dólares, 145 de ellos tan solo en la taquilla china. Existen versiones en hindi, tamul, turco, árabe y muchas otras lenguas. *Chinese Zodiac* no solamente fue visto en todo el mundo, sino específicamente por un público joven. ¿Es necesario precisar que no conoció un éxito análogo a la hora de su estreno en Francia y en Europa? ¿A quién pertenece la belleza? Para Jackie Chan, la respuesta es inapelable.

En tercer lugar, el film plantea de manera muy esquemática las cuestiones que estructuran un debate por lo demás muy complejo. Se aborda la idea de la propiedad de una obra de arte. Uno de los personajes, un viejo en silla de ruedas que desciende de un oficial británico, habla de los «tesoros traídos por sus ancestros hace ciento cincuenta años, pero que no les pertenecían» y lamenta que «los bronce solo sean propiedad de una o dos personas». Esta reflexión se despliega en dos temporalidades: durante el saqueo del Palacio de verano durante la segunda guerra del opio en 1860 y en el curso de la polémica causada por la venta de los bronce en subasta, en París, en 2009. El anciano nos interroga también sobre la accesibilidad de las obras de arte: según él, si esas obras siguen siendo propiedad de uno solo, entonces no solamente se han perdido para la comunidad de origen, sino también para el resto de la humanidad. El film pone de relieve la cuestión del carácter único de esas obras. Ninguna copia las podría reemplazar. Así, en *Chinese Zodiac*, Jackie Chan debe a toda costa apoderarse de los originales.

Por último, se plantea la cuestión del «justo lugar»: un grupo de estudiantes venidos de diversos países se manifiesta frente a la torre Eiffel para reclamar la restitución de las obras a su lugar de origen. En las pancartas de los jóvenes y hermosos militantes llenos de brío, se lee: «Basta de ventas de tesoros nacionales», «Devuelvan esos tesoros a sus países de origen». El mensaje es claro: los objetos de arte pertenecen al territorio del que fueron tomados. La lógica geográfica prima sobre todas las otras.

Naturalmente, la historia de las translocaciones de obras de arte remite a diferentes lógicas —militar, política, científica, cultu-

ral, etc.—, pero todas están asociadas a una relación de dominación y a menudo a un «sentimiento de pertenencia», ya sea que este se halle ligado a un territorio, a una comunidad, a una identidad cultural, étnica, religiosa, artística, etc., o que corresponda a una forma más compleja de reconocimiento, de identificación, incluso de proyección. Etimológicamente, «pertenecer» significa «formar parte de, ser la propiedad de» y comparte la misma raíz que la palabra «pariente», «parentesco». De modo que aquellos que pretenden ser los propietarios o poseedores de una obra de arte experimentan con respecto a ella un apego que implica sentimientos, emociones, percepciones subjetivas difícilmente verificables o cuantificables, y que a menudo sobrepasan el dominio del estricto derecho.

La cuestión de la pertenencia de las obras de arte, y del arte en general, es, desde hace largo tiempo, objeto de profundas investigaciones y publicaciones entre antropólogos, arqueólogos, juristas y especialistas en patrimonio, tanto en la Unesco como en los museos y las universidades. Citemos algunas obras emblemáticas: *Who Owns Antiquity?* («¿A quién pertenece la Antigüedad?») de James Cuno, así como *Art as a Plunder* («El arte como botín») de Margaret M. Miles o *Whose Pharaohs?* («¿Faraones de quién?») de Donald Malcolm Reid⁷. Para James Cuno, presidente de la Fundación Getty de Los Ángeles,

las reliquias antiguas no pueden pertenecer a nadie. Son propiedad cultural de toda la humanidad, la prueba del antiguo pasado del mundo y no de una nación moderna en particular. Constituyen la Antigüedad y la Antigüedad no tiene fronteras. Todo objeto antiguo tiene su lugar en cualquier museo consagrado a las ideas y no a las ideologías. La herencia de los bienes culturales del mundo entero tiene su lugar legítimo en los museos, pues esos bienes no pertenecen a una nación en particular sino a todo el mundo⁸.

James Cuno no se extiende aquí sobre la cuestión de la accesibilidad real de los museos, que por razones de reglamentaciones fronterizas (visas) o económicas (costes de movilidad) no son accesibles más que para una ínfima minoría de ciudadanos venidos de

los países de origen de las obras, ya que la mayoría de ellos no tienen ninguna esperanza de poder entrar algún día en esos lugares calificados como universales.

Este abordaje museológico tiene su eco en trabajos jurídicos internacionales sobre aquello que los anglosajones llaman *cultural property* (propiedad cultural) y que en Francia llamamos, sin poner en primer plano la noción de propiedad, «patrimonio» o «bienes culturales». ¿Dónde reside el problema de la idea de asociar la cultura a la propiedad?⁹. La «propiedad cultural» ha sido objeto de dos definiciones internacionales fijadas en el marco de convenciones de la Unesco y citadas muy a menudo. La Convención de La Haya del 14 de mayo de 1954 destinada a la «protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado» comienza en estos términos:

Reconociendo que los bienes culturales han sufrido graves daños en el curso de los últimos conflictos y que, como consecuencia del desarrollo de la técnica de la guerra, están cada vez más amenazados de destrucción;

Convencidas de que los daños ocasionados a los bienes culturales pertenecientes a cualquier pueblo constituyen un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad, puesto que cada pueblo aporta su contribución a la cultura mundial;

Considerando que la conservación del patrimonio cultural presenta una gran importancia para todos los pueblos del mundo y que conviene que ese patrimonio tenga una protección internacional;

Inspirándose en los principios relativos a la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado, proclamados en las Convenciones de La Haya de 1899 y de 1907 y en el Pacto de Washington del 15 de abril de 1935;

Considerando que esta protección no puede ser eficaz a menos que se organice en tiempo de paz, adoptando medidas tanto en la esfera nacional como en la internacional;

Resueltas a adoptar todas las disposiciones posibles para proteger los bienes culturales...¹⁰.

Ya desde la entrada en materia, se hace perceptible una tensión. Se enuncia la idea de que existe un «patrimonio de la humanidad», pero enseguida se precisa que los bienes culturales pertenecen a diferentes pueblos.

El segundo texto, adoptado el 14 de noviembre de 1970 y que Francia no ratificó hasta 1997, se titula «Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales»:

Considerando que los bienes culturales son uno de los elementos fundamentales de la civilización y de la cultura de los pueblos, y que solo adquieren su verdadero valor cuando se conocen con la mayor precisión su origen, su historia y su medio.

Considerando que todo Estado tiene el deber de proteger el patrimonio constituido por los bienes culturales existentes en su territorio contra los peligros de robo, excavación clandestina y exportación ilícita,

Considerando que para evitar esos peligros es indispensable que todo Estado tenga cada vez más conciencia de las obligaciones morales inherentes al respeto de su patrimonio cultural y del de todas las naciones...¹¹.

En este documento, la Unesco estipula que la propiedad cultural es un elemento fundamental de cada civilización. El reconocimiento de un lazo entre pueblo, geografía y cultura implica a cambio una responsabilidad ética, la misión, que incumbe a cada Estado, de velar por la integridad de su bien, así como por su mantenimiento sobre el territorio del país; el texto no menciona la idea, no obstante correlativa, de reclamar eventualmente su restitución.

Aunque tienen el mérito de existir, estos textos están llenos de energías contradictorias, y ciertamente no facilitan el trabajo conceptual de los profesionales del patrimonio. Por otra parte, la mera traducción plantea un problema, puesto que los conceptos de «mu-

seo» y «patrimonio» son intraducibles a numerosas lenguas habladas en las regiones víctimas de desposesiones¹².

* * *

Los primeros grandes textos que relacionan la cuestión de lo bello y la de la propiedad datan de la Antigüedad. En el siglo I a.C., Cicerón formula sus *Discursos contra Verres*. Joven abogado, acaba de obtener su primer puesto en Sicilia a los treinta y seis años. Los sicilianos solicitan su ayuda en un proceso contra Cayo Verres, gobernador romano encargado de administrar esa isla entonces colonizada. Durante la primera guerra púnica (o guerra de Sicilia), en el siglo III a.C., los cartagineses han saqueado algunos de sus tesoros. Durante la tercera guerra púnica, Roma ha recuperado en Cartago (sobre la costa del Mediterráneo en el Túnez actual) esas obras de arte, objetos y tapices de gran valor para devolverlos a los sicilianos y mostrar así su lealtad para con su colonia. Menos de una generación más tarde, Verres se apodera de estos objetos y los hace transportar a su casa, en Roma. En esta historia, las cuestiones de pertenencia y de restitución ya se encuentran a la orden del día. Así lo testimonian los discursos de Cicerón, que no pudo pronunciar íntegramente en la audiencia pero que hizo publicar bajo el título de *Verrinas* («Contra Verres») en el 70 a.C.:

Contaban los segestanos con una imagen de Diana en bronce, que poseía un culto muy importante y antiguo y ejecutada, por otra parte, con singular técnica y arte. Trasladada a Cartago, había cambiado solo de lugar y de fieles. Conservaba su culto anterior, pues por su eximia belleza parecía, incluso a los enemigos, digna de honrarla con la mayor devoción [...].

Cuando ese enemigo y depredador [Verres] de todo lo sagrado y religioso la vio, como si hubiera quedado inflamado por aquella misma antorcha, comenzó a arder de deseo y locura. Ordena a los magistrados que la desmonten y se la entreguen; les manifiesta que nada le sería más grato. Pero aquellos le dicen que

para ellos es un sacrilegio [...]. Así que, vencidos al fin por sus muchos males y por un gran miedo, los segestanos decidieron que debían obedecer la orden del pretor. Con profunda aflicción y gemido de toda la ciudad, con abundantes lágrimas y lamentaciones de todos sus hombres y mujeres, se adjudican las operaciones para desmontar la imagen de Diana¹³.

¿A quién pertenece la estatua de Diana? ¿A aquel que «arde» por ella y que tiene el poder administrativo de apoderársela? ¿A la ciudad, que la había perdido y recuperado, que la venera y que experimenta colectivamente, según Cicerón, el dolor por su pérdida? Se añaden aquí, a las cuestiones patrimoniales, políticas, jurídicas y financieras, la de la emoción y la de la violencia simbólica y real que provoca esta translocación.

Gayo Heyo es un mamertino, el más destacado de aquella ciudad por todos los conceptos (todos los que visitaron Mesina me lo reconocen sin dificultad). Su casa es, tal vez, la mejor de Mesina y, desde luego, la más conocida y la más abierta y hospitalaria para nuestras gentes. Dicha casa fue tan bella antes de la llegada de ese [Verres] que servía también de ornamento a la ciudad [...].

Había en casa de Heyo un sagrario que gozaba de gran respeto, herencia de sus antepasados, muy antiguo, en el que había cuatro estatuas muy bellas, de gran valor artístico y fama, que podían hacer las delicias, no solo de ese hombre «sensible y entendido» [Verres], sino las de cualquiera de nosotros a los que llama profanos [...].

Todos los días se encontraban accesibles a todo el mundo para su visita. La casa no suponía tanto un ornamento para su dueño como para la ciudad [...].

¿Se llevará Verres todo lo más bello que haya en cualquier parte? [...]. ¿Por esta razón ninguno de sus predecesores tocó nada, para que se lo llevara este? [...].

Pero ¿por qué me dejó llevar tan impetuosamente? Me refutará con una sola palabra: «Lo compré», dice. ¡Dioses inmortales, ilustre defensa! [...]. Me parece, entonces, que este sistema de defensa sirve para todo: haber comprado [...].