

ANALES DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

XIV/2012



ANALES DEL **MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA**

XIV/2012

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.cultura.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Consejo de Redacción
M.^a Dolores Adellac Moreno
Patricia Alonso Pajuelo
María Azcona Antón
Ana López Pajarón
José Luis Mingote Calderón
Pilar Romero de Tejada
Francisco de Santos Moro
Belén Soguero Mambrilla
Ana Tomás Hernández

Coordinación
Patricia Alonso Pajuelo



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Documentación
y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 030-12-101-5
ISSN: 1135-1853

ÍNDICE

Pág.

Editorial	7
-----------------	---

ARTÍCULOS

Las amenazas y riesgos del patrimonio mundial y del patrimonio cultural inmaterial	10
---	----

Honorio M. Velasco

Resumen del Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial	29
--	----

María Pía Timón Tiemblo y María Domingo Fominaya

Lo inmaterial del arte y las artesanías. Los tejidos en las Islas Filipinas	45
--	----

Pilar Romero de Tejada

El tratamiento del patrimonio inmaterial en museos	56
--	----

Patricia Alonso Pajuelo

Ampliando la ecología de los saberes. El <i>Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana</i>	74
--	----

Raquel Ferrero i Gandia

MUSEO

La concreción de lo intangible. El patrimonio inmaterial en las actividades culturales del Museo Nacional de Antropología	86
--	----

Belén Soguero Mambrilla y María Azcona Antón

Materializar lo invisible. El Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Antropología	101
---	-----

Ana López Pajarón y Ana Tomás Hernández

Normas de presentación de originales	138
--	-----

Editorial

En los últimos tiempos el patrimonio cultural inmaterial ha venido cobrando la importancia que se merecía y el interés por parte de las instituciones culturales hacia este tipo de patrimonio ha ido en aumento. El Museo Nacional de Antropología no podía dejar de prestar atención a este hecho y por eso dedica su *Anales XIV* al patrimonio inmaterial. Lo intangible está muy presente en nuestro Museo, tanto en las actividades culturales que organiza, como en su discurso expositivo, dedicado a mostrar la diversidad cultural.

En este número veremos cuáles son las amenazas que se ciernen sobre este tipo de patrimonio y reflexionaremos sobre las acciones a tomar para protegerlo, como el Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial impulsado por el Instituto del Patrimonio Cultural de España, así como ejemplos concretos de cómo lo inmaterial impregna lo material en el caso de la artesanía textil en Filipinas.

Prestaremos una atención especial al tratamiento del patrimonio inmaterial en museos, desde una perspectiva general hasta casos concretos como el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* del Museu Valencià d'Etnologia, las actividades culturales relacionadas con el patrimonio intangible desarrolladas en el Museo Nacional de Antropología o cómo la fotografía sirve de soporte material de lo inmaterial con algunos ejemplos del Archivo Fotográfico de nuestro Museo.

Esperamos que este número sirva para arrojar un poco de luz sobre un tema fundamental que, a nivel nacional, ha tenido gran repercusión en las publicaciones sobre gestión y protección del patrimonio, aunque escasa en el ámbito de los museos.

Consejo de redacción

ARTÍCULOS

Las amenazas y riesgos del patrimonio mundial y del patrimonio cultural inmaterial

Honorio M. Velasco

UNED

Departamento de Antropología Social y Cultural

Resumen: En la noción de patrimonio cultural está inserta la idea de la amenaza de destrucción, de desaparición o de deterioro. En este ensayo se examinan las distintas amenazas percibidas a lo largo de todo un proceso de construcción del patrimonio cultural y natural que incluye la elaboración de medidas de protección tal y como aparecen en las convenciones internacionales, luego trasladadas a la normativa jurídica de los Estados modernos. Esta perspectiva resulta reveladora y muestra qué dimensiones cobran los elementos del patrimonio y cómo implican y afectan a las poblaciones.

Palabras clave: Patrimonio cultural, Patrimonio cultural inmaterial, Riesgos, Protección, Identidad, Apropiación

La Convención UNESCO de 1972 sobre el patrimonio mundial comienza así: «*Constatando* que el patrimonio cultural y el patrimonio natural están cada vez más amenazados de destrucción...» y «*considerando* que el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo... Se hace indispensable pues pensarlo desde estas perspectivas que subrayan, por un lado, que las amenazas que sufre han de ser consideradas nucleares a su concepción y, por otro, que en ello están comprometidos los pueblos porque su pérdida les empobrece. Las implicaciones son numerosas y es propósito de este trabajo ponerlas en discusión.

Convención de La Haya

La Convención de La Haya de 1954, el documento primero en la serie de las disposiciones internacionales (UNESCO) sobre protección de los «bienes culturales» (luego red denominados patrimonio cultural), estuvo indudablemente motivada por la percepción generalizada de riesgo ante la principal amenaza que pendía sobre ellos: la guerra y sus consecuencias.

Las de destrucción masiva o deterioro irremediable intensificadas si cabe por la eficacia de la moderna tecnología de combate..., pero también las de pérdida, pillaje y saqueo. Tras casi 60 años de vigencia no es posible evaluar fidedignamente si la Convención ha servido para algo o si medidas concretas previstas en ella han sido útiles. Ya no guerras mundiales, pero sí numerosas guerras regionales y nacionales han generado centenares de miles de muertos y además han producido casi continuamente intencionados o colaterales daños al patrimonio cultural de los pueblos contendientes. Transcurrido ese tiempo y tras los procesos muchas veces conflictivos de descolonización en el mundo y tras las revoluciones internas, los dramáticos cambios de regímenes en las nuevas naciones, las confrontaciones indirectas entre imperios..., casi parece ingenuo haber suscrito toda una Convención pensando en que iba a guardarse el respeto que se demanda en su articulado. Y si así hubiera sido, parecería escandaloso haberlo guardado sin haber intentado tanto o más el de las vidas humanas.

La debilidad de la Convención es notoria. Ha necesitado adiciones posteriores (Protocolos, el primero en 1954 y el segundo en 1999) y aún no ha sido suscrita y ratificada por todos los Estados. Además, resultó obligado redactar otro documento sobre el daño intencionado en 2003 tras la destrucción de los Budas de Baminyan, un episodio más de las guerras talibanes. En los informes bianuales de ICOMOS sobre *Heritage at Risk* –editados a partir de 2000– se mencionan reiteradamente los conflictos bélicos en los que se pone en peligro el patrimonio cultural. En el 2006-2007 se mencionan Irak, Afganistán, Kosovo, Líbano y otros; más recientemente habría que referirse a Egipto, Libia, Túnez, etc. Los llamamientos de la UNESCO a los Estados resultan una y otra vez baldíos. Por otra parte, la fuerza de la Convención es autorreconocidamente limitada y en el articulado se señala que su cumplimiento está sometido a la adopción de estrategias militares de uso de los recursos y al despliegue de las tropas en los territorios, a la disposición de los espacios bélicos, incluso al adecuado señalamiento de la ubicación de los bienes culturales, etc. Y, finalmente, no se conoce apenas ningún caso de sanción a los Estados por su incumplimiento. En suma, se trata tan solo de un bienintencionado instrumento de protección de los bienes culturales, que antes que nada pone el foco de atención en lo que presumiblemente en la historia de las sociedades humanas haya sido la principal y más contundente amenaza al patrimonio cultural de los pueblos, las guerras. Parece claro que la Segunda Guerra Mundial dejó grabado en la conciencia colectiva de algún modo un compromiso para con las generaciones posteriores de respeto hacia el patrimonio tras las desoladoras destrucciones producidas en ella y la percepción reafirmada de la aterradora potencia de la tecnología de la guerra nuclear. (Se dice que en la elección de las ciudades bombardeadas en Japón se tuvieron en cuenta estos factores. Hiroshima y Nagasaki no eran Kyoto o Nara). Setenta años después se comprueba que se trata de un compromiso precario incluso en conflictos menores, con la permanente sospecha de que sería aún más precario en el supuesto de producirse conflictos mundiales.

Convención sobre los bienes culturales

También la Convención fue un instrumento político (art. 4.3) con el que contrarrestar la avidez del Tercer Reich que practicó sistemáticamente la requisita, el pillaje y el saqueo de los bienes culturales de los pueblos exterminados como los judíos y de los Estados sometidos. (Las bases de datos actuales cifran en 20.000 las obras de arte que en la segunda guerra mundial saquearon los nazis a familias judías). Pero este aspecto de la protección apenas ha sido subrayado ante la relevancia del anterior y se presume que es debido a las innumerables complicaciones

que presentó su aplicación para los propios Estados aliados. El robo de bienes culturales en tiempos de paz alcanza hoy cifras muy destacables, como muestran los datos de Interpol, pero en tiempos de guerra son mucho mayores, con el agravante de la dificultad de estimación concreta y a menudo minimizadas si no amparadas por la propia intervención armada. Es en 1970 cuando se formula lo que tras la destrucción directa constituye la segunda serie de grandes amenazas que sufren los bienes culturales. La UNESCO elabora una segunda Convención sobre la importación, exportación y transferencia de propiedad ilícita de esos bienes, poniendo énfasis en acciones que literalmente en el Preámbulo se especifican como «el robo, la excavación clandestina y la exportación ilícita». En el texto de este documento –aunque no en el título– se emplea el término generalizador de patrimonio cultural. (Hay una Recomendación de 1964, en la que también se emplea el término generalizador de patrimonio, que seguramente se consideró insuficiente y que acabó siendo reelaborada y dotada de mayor rango de cumplimiento). Esta segunda gran amenaza al patrimonio no versa tanto sobre los riesgos materiales de los objetos, monumentos o centros, sino sobre los riesgos sociales que afectan al considerado indisoluble vínculo de estos con los «pueblos», con las «naciones», aunque el articulado principalmente tiene como referencia los Estados, y que se estima fijado al territorio. Se refiere la Convención a una serie de bienes con especificación amplia en categorías que han sido reconocidos como de «importancia» para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia (art. 1) y cuyo tráfico ilícito se describe como un «empobrecimiento al patrimonio cultural de los países de origen de esos bienes» (art. 2.1). Para la comprensión clara de ese vínculo el artículo 4 de la Convención especifica, una vez definidos ya como «patrimonio cultural de los Estados», que se trata de:

- 1) bienes originados por nacionales (individuos o colectividades) y creados en su territorio por nacionales de otros países;
- 2) bienes hallados en su territorio;
- 3) bienes adquiridos por misiones arqueológicas, etnológicas o de ciencias naturales en otros países con el consentimiento de las autoridades;
- 4) bienes adquiridos por intercambio libre;
- 5) bienes recibidos de otros países legalmente con el consentimiento de las autoridades.

Es decir, es la radicación en el territorio propio el vínculo que proporciona legitimidad a la pertenencia del patrimonio. Criterio que predomina sobre otros y en concreto sobre el origen de los creadores. Y consolida las apropiaciones de bienes procedentes de otros países adquiridos por misión o por mercado «libre» y siempre que cuenten con «el consentimiento de las autoridades».

Lo que esta Convención percibe como riesgo mayor es el robo, el pillaje, como práctica antigua y universal y tiene como trasfondo el mercado de bienes culturales de dimensiones crecientes en los tiempos del desarrollo, el cual discurría –en algunos casos– casi completamente fuera del control de los Estados. La eficacia de esta Convención probablemente está más en el terreno público que en el privado. El mercado sigue abasteciéndose de mercancías robadas. A los robos en iglesias o monumentos no vigilados e igualmente a los habidos en museos «cuidadosamente» guardados o a coleccionistas en sus domicilios particulares incluso con alarmas

conectadas a la policía, se suman los expolios de yacimientos arqueológicos y las devastaciones intencionadas de monumentos y sitios que generan piezas a base de derribos y fragmentaciones (como se describe en el informe ICOMOS 2004). El INAH mexicano declara 2.655 piezas arqueológicas e históricas robadas de iglesias, museos y sitios prehispánicos o religiosos en los últimos 15 años (*La Jornada*, 11 de febrero de 2011). El número actual de piezas en búsqueda en la base de datos de Interpol supera los 34.000. En España alrededor de 7.000.

La Convención de 1970 hace explícito un supuesto básico sobre el patrimonio cultural: que no está constituido por yacimientos, monumentos, centros o lugares tomados por sí mismos, una serie de bienes libres, sino que remiten indefectiblemente a un sujeto social al que su pérdida, sea de la forma que sea, afecta como un empobrecimiento. Si los valores que se invocan en la calificación de un elemento como patrimonio cultural y que aparentemente le sitúan en una posición encumbrada respecto a otros objetos o cosas son apreciables por sí mismos (según sistemas de valores autónomos), en cierto modo se comportan como una abstracción que tiende a dotarle de la condición espúrea de entidad libre. Y sin embargo el patrimonio cultural libre no existe, de modo que la condición de vinculado a sujeto es definitoria en él. Dicho de otro modo, patrimonio cultural es una calificación que recubre a la cultura de apropiaciones y revela que es cultura apropiada. Es el juego de apropiaciones lo que soporta su concreta vitalidad en una dirección bien contraria a su abstracción como bien cultural con valores autónomos.

Convención del patrimonio mundial

En los años 70, con la eclosión del desarrollo y de la sociedad de consumo, las amenazas al patrimonio cultural merecieron un tratamiento sistemático por parte de la UNESCO por medio de una Convención paradigmática, la de 1972, sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. En ella, como se sabe, hay una tipificación algo más precisa de los bienes culturales (y de los naturales según modelo de los anteriores), pero también una identificación ampliada de las amenazas y riesgos y una serie de medidas cuya eficacia ha sido largamente probada y están aún vigentes. Las amenazas están recogidas en el artículo 11.4: «Deterioro acelerado, proyectos de grandes obras públicas o privadas, rápido desarrollo urbano y turístico, destrucción debida a cambios de utilización o de propiedad de la tierra, alteraciones profundas debidas a una causa desconocida, abandono por cualquier motivo, conflicto armado que haya estallado o amenace estallar, catástrofes y cataclismos, incendios, terremotos, deslizamientos de terreno, erupciones volcánicas, modificaciones del nivel de las aguas, inundaciones y maremotos». Las amenazas de destrucción no incluyen ya solo las guerras sino los desastres naturales, el ciego dinamismo del desarrollo, el abandono, y permanece como trasfondo el deterioro del tiempo variable en ritmos a veces lentos y a veces acelerados.

Este enunciado aparece en el articulado dentro de la exposición de una de las medidas de protección que se han convertido en paradigma de la intervención de la UNESCO en el patrimonio, las listas de bienes. En concreto justifica el establecimiento de una «lista de patrimonio mundial en peligro». Los factores aludidos son generales y responden a una visión que trata de ser omnicomprensiva destacando los agentes naturales (catástrofes por terremotos, inundaciones, etc.) y los que se deben a intervención humana (obras públicas, desarrollo, cambios en el uso, guerras, etc.). Al revisar los informes de cada una de las propuestas que son preceptivos para la nominación e inclusión en la lista se muestra la relevancia real de unos u otros:

Tabla 1
Amenazas y riesgos del patrimonio mundial

Elementos	Amenazas
Zabid, ciudad, Yemen	Declive económico, deterioro de edificios; sustitución por construcciones de cemento. (año de informe, 2000)
Coro, ciudad, Venezuela	Destrucción por lluvias en 2004 y 2005, construcción inapropiada de paredes y vallas; nuevas construcciones de paseo marítimo en la zona de colchón del área monumental. (2005)
Songo Mnara, ciudad, Tanzania	Ruinas en erosión rápida. (2004)
Kosovo, edificios medievales, Serbia	Conflictos políticos, planes de desarrollo, envejecimiento y deterioro por agentes medioambientales, riesgo de terremotos. (2006)
Luzón, Terrazas de arrozales, Filipinas	Cambios sociales y económicos. (2001)
Chan Chan, Perú	Erosión natural; zona de impacto del Niño en 1998. (2000)
Lahore, Fuerte y jardines de Slamar, Paquistán	Obras de ampliación de carreteras que han afectado a depósitos de agua y deterioro en el muro que lo rodea. (2000)
Jerusalem, casco viejo y murallas	Amenazas a edificios religiosos, desarrollo urbano, impacto del turismo y deterioro por falta de mantenimiento; status disputado de la ciudad. (1992)
Samarra, Irak	Ocupación por fuerzas multinacionales, teatro de operaciones militares, imposibilidad de que las autoridades tengan control sobre la gestión y la conservación. (2007)
Ashur, Irak	Amenaza de construcción de una gran presa, falta de protección adecuada. (2003)
Abu Mena, Egipto	Desarrollo agrícola financiado por Banco Mundial, características del suelo, elevación del nivel del agua, destrucción de cisternas y apertura de grandes oquedades en el subsuelo, construcción de una carretera que llega dentro de la ciudad (cristiana). (2001)
Humberstone y Santa Laura, Chile	Falta de mantenimiento de 40 años, con daños, vandalismo, desmantelamiento, corrosión de metales, peligro de derrumbamiento de algunos edificios; la mayor amenaza viene de los que se dedican a recoger materiales reutilizables, buscadores furtivos que se hacen con todo; impacto de vientos, sal, en casi un desierto. (2005)
Jam, restos arqueológicos, Afganistán	Situación «dramática», un valle profundo entre enormes montañas. (2002)
Baminyan, Afganistán	Abandono, acciones militares, explosiones con dinamita, minas antipersona, riesgo de derrumbamiento de lo que quedó después de las explosiones de los talibanes. (2003)
Bagatri y Gelati, monumentos, Georgia	Destrucciones y reconstrucciones históricas. (2010)
Bam, ciudad fortificada, Irán	Afectado por un terremoto en 2003, retirada de escombros, inobservancia de normas de construcción, presión de desarrollo urbano y de agricultura, falta de seguridad para visitantes. (2004)
Tumbas de los reyes kasubi, Uganda	En medio de área urbana con presión de invasión, construcciones aledañas que no guardan las normas del lugar, tasa acelerada de devastación y agricultura no autorizada; un clan como guardián exclusivo. (2010)

Elementos	Amenazas
Parque Niokolo-Koba, Senegal	Caza furtiva, diques de agua en construcción, minas para explotación industrial, fuegos, suelo degradado, una carretera en proyecto. (2007)
Teneré, Niger	Conflictos y guerras civiles, comercio internacional de animales vivos, sobreexplotación de la población local. (1992)
Manas, Parque, Assam, India	Inestabilidad política, invasión por insurgentes Bodo. (2008)
Monte Nimba, Reserva, Guinea, Costa de Marfil	Concesión de explotación de mina de hierro, llegada de refugiados de guerras vecinas, rectificación de los límites de la Reserva. (1992)
Parque Simien, Etiopía	Construcción de carretera, crecimiento de población, cultivos en muchas áreas del parque. (1996)
Galápagos, Ecuador	Especies invasivas, incremento de inmigración humana, desarrollo incontrolado del turismo, fallos en agencias en atender a esas amenazas, malaria aviar. (2001)
Virunga, Parque, R.D. Congo	Guerra en la vecina Ruanda, invasión masiva de refugiados, deforestación, guardas impagados, carencia de medios de patrulla. (1994)
Salonga, Parque, R.D. Congo	Enfrentamientos civiles en el país han llevado a ataques generalizados a la infraestructura del parque. (1999)
Okapi, Reserva, R.D. Congo	Guerras civiles, ataques generalizados a la reserva, huida de los cuidadores, minería de oro. (1997)
Kahuzi-Biega, Parque, R.D. Congo	Deforestación y caza, guerra civil, llegada de refugiados, destrucción de infraestructura, huida de guardas, ocultación de grupos de milicias, asentamientos ilegales, incendios, movimientos de tierras... (1997)
Garamba, Parque, R.D. Congo	Guardias asesinados, ningún compromiso del Zaire en medidas correctoras, ataques de rebeldes ugandeses, equipamiento destruido, edificios, depósitos de gasoil... (1996)
Comoé, Parque, Costa de Marfil	Incendios, sobreexplotación de pastos de ganado, ausencia de gestión efectiva. (2003)
Manovo-Gounda St. Floris, Parque, R. Centroafricana	Cazadores armados, guardas tiroteados, falta absoluta de seguridad... (1997)
Barrera costera, Reserva, Belize	Fuerte inmigración reciente, sobreexplotación de recursos pesqueros y turísticos, deterioro medioambiental por uso de productos químicos y polución. (2009)
Los Katios, Parque, Colombia	Deforestación y asentamientos, el proyecto de una autovía. (2009)
Bosque tropical, Sumatra	Carreteras, tala ilegal, invasión de plantas industriales, caza furtiva, corrupción en la policía y la justicia. (2009)
Atsinanana, Parques, Madagascar	Invasión agrícola, tala y caza ilegales, fuego, carreteras, minas. (2010)
Everglades, Reserva, EEUU	Deterioro continuado por agricultura, urbanización, drenajes, fuego deliberado o accidental, polución e introducción de especies exóticas, la principal amenaza potencial es la gestión del agua. (2010)

FUENTE: elaboración propia sobre informes de los Comités de la UNESCO para cada uno de los elementos de la lista, disponibles en la documentación-web de la UNESCO.

Esta tabla es una mera muestra que corresponde a la lista actual de la UNESCO. La apreciación del número de elementos «amenazados» difícilmente llegaría a una cantidad concreta. Presumiblemente se trata de un número creciente a medida que los organismos nacionales e internacionales han ido desarrollando las tareas encomendadas en la Convención de 1972. El World Monuments Found, en el último informe publicado, consigna la cifra de 686, que supone el total de los incluidos en sus listas de patrimonio en peligro a lo largo de 18 años de actividad de su observatorio. Sesenta y siete han sido incluidos recientemente gracias a la actividad del observatorio durante el último bienio.

En la tabla, aunque aparecen, no predominan precisamente los desastres naturales, mencionados tan solo en cuatro casos. Las guerras y conflictos entre poblaciones se mencionan, sin embargo, en 13. De todos modos ni los desastres naturales ni las guerras afectan de manera uniforme, sino diversa. Por ejemplo, en algún caso se dan ataques directos a los bienes naturales o culturales (Baminyan, Garamba, Okapi, etc.), pero otros han sufrido usos devastadores o se les ha convertido en centros de operaciones bélicas (Samarra) o se les transforma en refugios a donde llegan huidas las poblaciones desde sus propios territorios en guerra (como en Virunga).

Predominan no obstante los casos en los que distintos factores debidos a la intervención humana generan desequilibrios o directamente deterioran los bienes (reducción de flora y fauna, resecamiento artificial, desvío de aguas, extracción de materiales, sobreexplotación, degradación del suelo, contaminación, etc.). Algunos de estos factores que se presumen de efectos específicos remiten más bien a procesos más amplios de efectos múltiples como la urbanización, el desarrollo, la extensión de los cultivos, los movimientos masivos de población, etc. Procesos cuyos impactos tampoco son uniformes. En ocasiones con su inmediatez y sus enormes dimensiones son responsables directos de deterioros, o responsables indirectos como en el caso de cambios de uso. A veces los bienes culturales son objeto de intensificaciones desmedidas, otras de negligencia y abandono. Además aparecen como amenazas las deficiencias en la gestión institucional, la falta de normativa, la ausencia de guardianes, la custodia por inexpertos, o los desmanes en la sustitución de materiales o en las pautas de rehabilitación seguidas, etc.

Generalmente se trata de procesos complejos que se encabalgan unos en otros, con incidencia de factores naturales, socioeconómicos, demográficos, medioambientales e institucionales. Incluso en el caso de desastres naturales se desencadenan otros procesos que agravan los deterioros o que dificultan, si no impiden, el mantenimiento de los restos y la reconstrucción. Es frecuente que el pillaje suceda a desastres naturales haciendo desaparecer en el mercado negro todo tipo de piezas valiosas. El deterioro de los bienes culturales casi nunca es tan solo un proceso natural, sino también económico y social. Ni tampoco es necesariamente el aspecto más destacable de un proceso en el que presumiblemente otros dramas se hacen más penosos de soportar, por ejemplo, la pobreza extrema, el hambre.

Una vez descartados los análisis simples, aunque se trate de situaciones en las que los impactos son claramente dañinos, la percepción del patrimonio en riesgo ha ido tomando conciencia de la complejidad de los procesos. Los modos de encadenamiento o encabalgamiento entre ellos no solo revelan una distribución geopolítica de las intervenciones de protección haciendo evidentes las desigualdades sino que también realzan la necesidad

de abordajes múltiples, de planes integrales, de la exigencia de recursos no solo económicos o técnicos, sino también de capacitación profesional, adecuación normativa, coordinación institucional y, especialmente, recursos sociales que conlleven la sensibilización, y aún más la implicación de los pueblos. No solo se redescubrió la potencialidad del patrimonio para el desarrollo, contradiciendo las visiones simplistas anteriores que los consideraron procesos irreconciliables, sino que hubo de ser redefinido posteriormente como elemento estratégico para el desarrollo sostenible. Y ha conseguido estar tan peculiarmente integrado en el turismo que con él encuentra a la vez su más productiva forma de justificar las medidas de protección y una de las amenazas modernas que también contribuye a su deterioro.

En los informes de revisión transcurridos 20 años de la Convención del Patrimonio Mundial se presentan de forma reiterada nuevas recomendaciones sobre la necesidad de abordar los procesos que amenazan al patrimonio advirtiendo de su complejidad. Los procesos se encadenan de forma diversa en cada lugar. Así en el centro histórico de la Ciudad de México la clase acomodada que ocupaba las viejas casas se mudó a otras más cómodas y nuevas en las colonias y aquellas fueron inmediatamente habitadas por personas de clases bajas, modificándolas, subdividiéndolas en pisos de menor tamaño, ocupando incluso corredores y patios, sobrecargando las estructuras. Dedicados al comercio de mercancías baratas, las de las plantas bajas cobraron mayor valor y las de plantas inmediatas se llenaron de género; se destruyeron fachadas, se sustituyeron muros por columnas, se introdujeron modificaciones que las hicieron más vulnerables a los seísmos. La inversión en mantenimiento de los edificios se redujo y el deterioro aumentó. Mientras tanto el espacio público se llenó de comercio ambulante tratando de sobrevivir en medio de una gran crisis económica que se apreciaba notoriamente en los edificios. A la ocupación masiva, se añadieron la congestión y la contaminación ya continuas. Además, los constantes desplazamientos de suelo en el lecho de la antigua laguna, las frecuentes lluvias torrenciales y..., un fuerte terremoto que en 1985 hizo temblar toda la ciudad y que destruyó viviendas, oficinas, etc. (J. Gamboa, Informe UNESCO, 1991-1994).

Machu Picchu fue construido en un medio ambiente difícil, si no hostil, en la ladera sur de la Cordillera Oriental de los Andes peruanos, con clima húmedo y cálido, variable según la altura entre los 2.000 y los 6.000 metros. Las construcciones ya envejecidas están sometidas a un régimen de lluvias que se escurre e infiltra en los muros, mientras la vegetación tiende a invadir una y otra vez el espacio construido. Se asienta sobre rocas ígneas en constante erosión por las condiciones climáticas del lugar que afloran en todo el recinto, siendo el resto un suelo de escaso espesor, que a menudo se deshace en lodo por la acción de las aguas y acaba arrastrado hacia el barranco. Soporta diariamente centenares de turistas que dejan evidentes huellas e intensifican la erosión en los edificios y en el suelo. Y con ellos la acción descoordinada de agentes turísticos que están menos interesados en la protección del centro que en los rendimientos económicos (E. Mújica, Informe UNESCO, 1991-1994).

Cuando en 1978 el centro histórico de Quito fue declarado Patrimonio de la Humanidad, Ecuador gozaba de un periodo de pujanza económica como consecuencia de las inversiones en comunicación que se hicieron con los beneficios de la exportación del petróleo. El centro que hasta entonces estaba convertido en asilo de marginales y pobres se despobló de ellos, trasladados a los barrios periféricos, mientras el espacio producido salió enseguida al mercado siendo aprovechado por parte de la gran banca y el gran comercio.

Emergió una ilustrada sensibilidad conservacionista que llevó a la activación de una política de protección monumentalista con ordenanzas y normativas estrictas pero débiles en la aplicación y el control. El objetivo era la conservación de los edificios sin considerar los aspectos urbanos ni los intereses de los propietarios y usuarios de los edificios, cuya falta de implicación condujo lenta pero progresivamente al deterioro, el cambio en los usos productivos, la expulsión de la población remanente... Al llegar la crisis económica de mediados de los ochenta se acrecienta el deterioro que alcanza su clímax en abril de 1987 cuando se produjo un desastroso sismo. Catástrofe que agravó los problemas sociales, económicos, arquitectónicos y urbanos que sobre todo sufrieron las clases populares (D. Arizaga, Informe UNESCO, 1991-1994).

A todas las amenazas aludidas es obligado añadir las generadas por las propias acciones de protección (y explotación) acometidas por entidades autóctonas e incluso organismos internacionales que, con perspectiva de tiempo, se han ido haciendo manifiestas. Además, entre las múltiples muestras actuales aparece la siguiente, que se encuentra en uno de los documentos del Centro de Patrimonio Mundial:

«Las políticas de conservación del patrimonio urbano, aun cuando estén disociadas de las estrategias del desarrollo, pueden entrañar una marginalización de las poblaciones más pobres. Las constricciones inducidas por los dispositivos reglamentarios, en ausencia de mecanismos de acompañamiento, implican fenómenos de exclusión de ciertas categorías de población. Asimismo, el desarrollo turístico estimula la especulación inmobiliaria y desestabiliza el tejido comercial local amenazando los servicios destinados a la población local (escuelas, comercio de proximidad...) La erosión del poder de compra de los habitantes y la transformación de su medio de vida tradicional les empujan a menudo al éxodo» (10 ans. Convention France-Unesco pour le patrimoine. UNESCO 2009, p. 34 –traducción del autor–).

La serie sucesiva de detección y evaluación de amenazas puede parecer como conjunto de enumeraciones que pone variados énfasis en los factores que generan a unas u otras (relacionadas con el medio en el que se ubican o debidas a la intervención humana), o en el carácter catastrófico de unas frente a la incidencia dañina, lenta y continuada de otras, o en la presencia de determinados agentes (climáticos, por ejemplo, o bien contaminación por humos, etc.) que afectan a los elementos naturales o a los materiales de los que están contruidos, o que resaltan las actitudes hacia ellos por parte de las poblaciones aledañas (abandono, negligencia, explotación inadecuada, etc.). Y, por supuesto, el expolio, el pillaje, la pérdida... Pero aun cabría observar que en esa serie se ha ido produciendo, no siguiendo una dirección definida sino con desviaciones dispares, un desplazamiento de foco. La documentación muestra que en buena medida ese foco estaba puesto invariablemente en los monumentos, los yacimientos, los parques naturales, etc., es decir, los elementos del patrimonio como tales, si bien de una manera más frecuente en los últimos tiempos, aun cuando no se haya eliminado ni mucho menos el foco anterior, este se dirige a las poblaciones del entorno y a las consecuencias de convivir con todo lo que comporta el hecho de que en las inmediaciones existan lugares, centros o monumentos declarados «patrimonio cultural». Las aproximaciones técnicas a menudo padecían y padecen de patrimonio-centrismo, posiciones que generalmente resaltan las amenazas destacables que soportan los elementos, mientras permanecen ciegas a las poblaciones locales en su entorno. Por el

contrario, y no siempre en el mismo extremo, se producen aproximaciones sociocéntricas que o bien resaltan igualmente esas amenazas denunciando el que se haya prestado más atención a los lugares, a las «ruinas», que a ellas mismas en sus dificultades por sobrevivir, o bien que se hayan apropiado gentes extrañas de ellas, de lo que representan y también de los beneficios materiales que generan... Y también se producen aproximaciones etnocéntricas que conciben como mayor amenaza la colonización cultural que conlleva la declaración de Patrimonio, especialmente si en aras de la protección se les coarta en los usos «tradicionales» que se hace de ellos o se desvirtúa su significado, etc. (En realidad, doblemente etnocéntricas que cargan cada una por su lado de significación y de usos a los elementos: la colonización en el nombre de la humanidad o la exclusivización en el nombre de la identidad propia).

Convención del patrimonio cultural inmaterial

Con la Convención de 2003 sobre patrimonio cultural inmaterial que tanto ha modificado la concepción misma de «patrimonio» parece haberse llegado a un refinamiento en la consideración de lo que se entiende como amenazas al patrimonio, aceptando la complejidad y la incidencia de procesos múltiples, pero también necesariamente se ha producido un claro desplazamiento en el foco haciendo mucho más énfasis en los «portadores» de la tradición, es decir, en determinadas personas de las sociedades tradicionales garantes de la transmisión a las generaciones futuras o bien en las comunidades y grupos como receptores solidarios de la tradición que proviene de los antepasados y encargados de hacer que las siguientes generaciones a su vez la reciban y la continúen.

El desplazamiento de foco es explícito ya en la Recomendación de UNESCO de 1989 sobre la Cultura Popular y Tradicional, en la que se subraya, primero, el carácter «extremadamente frágil» de ciertas formas como las tradiciones orales con el riesgo de que «se pierdan» (Considerandos). En segundo lugar, se identifica la principal amenaza como la «cultura industrial que difunden los medios de comunicación de masas» y finalmente se recogen anteriores formulaciones en las que se referían como principales amenazas las guerras, la ocupación de territorios o las revoluciones sociales.

Pese a la extrema fragilidad del patrimonio cultural inmaterial bien percibida igualmente en la Convención de 2003, no se hace ya otra mención de las amenazas que le acechan que lo que se menciona en los Considerandos: los «procesos de mundialización y transformación social», los «fenómenos de intolerancia» y la «falta de recursos» para ser destinados a la salvaguardia. Y aun cuando se establece una lista de elementos que requieren con urgencia una intervención, no se explicitan en concreto las razones de esa urgencia. Es en otros documentos asociados, como el Discurso del Presidente de 18 de mayo de 2001 y la Primera Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible emitida el mismo año, donde se apunta a los aspectos negativos de la globalización, los desplazamientos de los pueblos por razones de inestabilidad política o socioeconómica, el deterioro del medio ambiente, el desarrollo incontrolado del turismo y la folklorización. Y se mencionan también la estandarización cultural, los conflictos armados, el turismo, la industrialización, el éxodo rural, las migraciones y la degradación del medio ambiente, así como los procesos de cambio acelerado, la urbanización y la aculturación, que se repetirán en otro documento, la Guía para la presentación de expedientes de candidatura a la inclusión en las listas.

En la presentación del primer listado de Obras Maestras declaradas Patrimonio de la Humanidad, al especificar las amenazas que en concreto acechaban a los 19 elementos que lo integraban, se mencionan efectivamente la estandarización, y otros procesos afines como la modernización, las políticas culturales estatales, la homogeneización (7 casos), la urbanización (3), las migraciones y el éxodo rural (7), la aculturación (3), la industrialización (4), el turismo (3), competencia con los medios y la cultura de masas (3). Pero además se subraya especialmente el desinterés de los jóvenes, la brecha intergeneracional, la ausencia de aprendices (6)..., lo que definitivamente contribuye a la quiebra de la continuidad de la tradición. Y se menciona en algunos casos la reducción de profesionales (3) debida a dificultades económicas para sobrevivir de los oficios o habilidades tradicionales. Y al menos en tres casos más las apropiaciones indebidas a cargo de terceros, aprovechando la ausencia de protección legal de los derechos de propiedad intelectual.

En la tabla siguiente se presenta una muestra referida a distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial que han sido incluidos en las actuales listas UNESCO con las amenazas percibidas por parte de los respectivos informes.

Tabla 2.
Amenazas y riesgos del patrimonio cultural inmaterial

Elementos	Amenazas
Maloya Canto, música, danza	Evolución social Desaparición de figuras Extinción del culto a antepasados
Polifonía popular albanesa Música	Pobreza, ausencia de protección legal Éxodo rural, ruptura de transmisión. Mantenida por profesionales no por transmisión familiar
Ahelil, Argelia Bereberes Música-Poesía	Escasez de ocasiones-celebraciones Éxodo de jóvenes Grabaciones y no interpretaciones en vivo
Duduk, Armenia Música	Pérdida de popularidad en zonas rurales Menos en fiestas populares y más en espectáculos públicos y festivales
Baul, Bangladesh Cantos	Grupo étnico marginado y empobrecido
Carnaval de Binche, Bélgica Fiesta	(No constan)
Gigantes y dragones, Bélgica-Francia Desfiles-Fiestas	Ninguna amenaza. Presión del turismo y modernización
Máscaras de Drametse, Bhután Danzas-Música	Transformaciones hacia una forma de arte
Oralidad de Wajapi, Brasil Oralidad y expresiones gráficas (kusiwa)	Reducción demográfica Desinterés de los jóvenes Deterioro de vida tradicional Indiferencia de la sociedad general
Samba de Roda, Brasil Fiesta-Música, baile, poesía	Mass-media modernos Devaluación ante los jóvenes Reducción de artesanos fabricantes de instrumentos
Babi de Bistritsa, Bulgaria Música-danza-ritual	Desinterés de los jóvenes Reducción del repertorio

Elementos	Amenazas
Ballet Real, Camboya Danza	A punto de desaparición con los jemereros rojos Falta de financiación y de escenarios Competencia de los media Atracción turística
Kun Qu, China Ópera	Declive por exigencias técnicas Reducción de repertorio Mantenida por expertos
Guqin, China Música de cítara	Reducción de intérpretes Reducción de repertorio
Muqam de los Uyghur, China Canto, danza, música	Desinterés de los jóvenes Menor frecuencia de fiestas y celebraciones
Urtiin duu-Mongoles, China Cantos largos en ocasiones rituales	Desaparición de vida nómada, desertificación, sedentarismo. Pérdida de contenidos.
Carnaval de Barranquilla, Colombia Fiesta	Transformación hacia el profesionalismo y comercialización
Fujara, Eslovaquia Música-flauta	Restricción a acontecimientos especiales Transformaciones sociales y económicas Desinterés de los jóvenes Revitalización de expertos
El Misteri de Elche, España Drama musical	Apropiación indebida
La Patum de Berga, España Fiesta	Presión del desarrollo urbano y del turismo
Los semeiskie, Rusia Música, Tradiciones orales, artesanías	Reducción demográfica de las comunidades Marginación Transformaciones sociales
Olonjo-Yakuta, Rusia Canto-narrativa	Cambios políticos y tecnológicos Reducción y envejecimiento de los transmisores
Hudhud-Ifugao, Filipinas Cantos-narrativa	Conversión al cristianismo Mecanización de tareas agrícolas Reducción demográfica Envejecimiento de narradores
Daranguen-Maranao, Filipinas Canto-narrativa	Conocimiento especializado de la lengua y arcaísmos. Modernización de los modos de vida
Palenque de san Basilio, Colombia Tradiciones orales, música	Cambios económicos Conflicto armado Discriminación racial
Boyeo y Carretas, Costa Rica Artesanías, conocimientos tradicionales	Sustitución por camiones y trenes Reducción de la demanda y de los artesanos Transformación en elementos de desfile

FUENTE: Elaboración propia sobre los expedientes remitidos a la UNESCO por parte de cada una de las candidaturas citadas a la inclusión en las listas.

En casi todos los informes está más que acentuada la fragilidad del patrimonio inmaterial. Ciertamente no se percibe en todos los casos, pues algunos elementos parecen gozar de gran vitalidad, aunque tal vez no tuvieran tanta hace 25 años. Lo que no deja de resultar sorprendente es que se vea tan frágil por los dos extremos, es decir, por un lado, el riesgo de que las reducciones demográficas, el envejecimiento de los practicantes, la ausencia de

aprendices –que a su vez remiten a procesos que afectan a las poblaciones en general o que son globales–, lleven a temer la desaparición irremediable de las habilidades, destrezas, prácticas, etc.; por otro lado, el riesgo de que la atracción que suscita, el turismo de multitudes, la explotación abusiva transformen la práctica en ficción y pierda autenticidad y se desvirtúe hasta la banalización si no hasta la patética parodia. La fragilidad no obstante puede haber sido sobrevalorada si se piensa que, en ocasiones una práctica dada por desaparecida es rescatada o revitalizada por grupos neotradicionales, fervorosos identitarios o simplemente sensibilizados, siempre que sobrevivan algunos de sus antiguos intérpretes o se haya registrado adecuadamente en algún soporte duradero. Y se constata que la tarea de protección de este patrimonio se confunde a menudo con el registro (concienzudo o no) en soporte duradero.

Cabría más bien asumir que la fragilidad percibida de este patrimonio no viene tanto determinada por la inmaterialidad del objeto sino por su particular e inevitable vinculación a los «portadores», a las poblaciones que los cultivan y guardan y a la interminable serie de vicisitudes de supervivencia que padecen, especialmente si se trata de pueblos tradicionales (tradúzcase, marginales). Los riesgos percibidos también se deben, y no solo, a la posible sustitución de unas prácticas por otras, de unos elementos por otros, como ocurre en cualesquiera de los cambios culturales que suelen afectar a las sociedades humanas, sino porque esos cambios no se producen como si tales elementos fueran entidades autónomas sino que «cobran vida» cuando los individuos y grupos los ponen en acción o más bien porque forman parte de la vida de estos y están integrados en ella y, por tanto, sufren los azares e incertidumbres de ella. El tratamiento de lo que se ha llamado «tesoros vivientes» como término asimilado en la UNESCO es revelador.

Que los portadores asuman el foco de atención de las medidas de protección es la más notable diferencia entre el patrimonio mundial y el patrimonio cultural inmaterial. Si en el primero se nota la casi total invisibilidad de las poblaciones del territorio en el que están radicados (finalmente aparecidas en los últimos informes), en el segundo se hace indispensable destacar las poblaciones como portadoras, aunque propiamente el foco se fije en un segmento concreto de ellas tomado este mismo como «patrimonio», de donde cobra sentido la etiqueta de designación «tesoro». El patrimonio-centrismo tiene aquí una manifestación característica que minimiza la entidad de las poblaciones al resaltar el valor de los elementos, antes relegándolas a segundo plano, ahora instrumentalizándolas como portadores, como transmisores.

Por el otro lado, la desmedida atracción que suscita en ocasiones el patrimonio mundial con la movilización masiva de turistas a los centros monumentales o a los parques y reservas naturales ya se ha advertido que genera determinados efectos nocivos, por ejemplo, en la aceleración de procesos de deterioro o produciendo modificaciones en los ecosistemas o directamente poniendo en riesgo el mantenimiento de los elementos. En cuanto al patrimonio cultural inmaterial, la presión masiva del turismo tiene otro tipo de efecto que se concreta en un cambio de actitud –y de desempeño de rol– en los propios intérpretes, generalmente acompañada de transformaciones en el entorno y en el ambiente, incluyendo la sustitución de objetos y materiales tradicionales por otros modernos y que se traduce en una afectación de la autenticidad. Así pues las amenazas no acaban en el abandono o la desaparición, sino que –como se ve– el protegido y salvaguardado sigue en riesgo y oscila entonces entre dos polos extremos que terminan por diluir la autenticidad: la «congelación» en archivos y modos de registro consultable o el mantenimiento en vitalidad a costa de la desvirtuación que produce el espectáculo.

Objetualización y sujetos implicados

El contraste entre la serie de amenazas al patrimonio mundial y al patrimonio cultural inmaterial no puede detenerse en la indefinida condición material o inmaterial de uno y otro, ni en la distinción imprecisa entre los procesos específicos que afectan a uno y al otro. Pero es obvio que las amenazas al patrimonio mundial se perciben como si los elementos estuvieran desagregados de las poblaciones, mientras que la percepción del patrimonio cultural inmaterial resulta distorsionada si los elementos se desagregan de ellas.

El contraste ayuda a revelar algunas concepciones subyacentes a la serie de amenazas al patrimonio identificadas:

1. La categoría y la perspectiva de «patrimonio» es objetivadora y pone el foco de atención en selectos elementos de las culturas cargados de valor. Sobre la relevancia de estos valores da cuenta el hecho de que la inclusión en las listas de UNESCO –o en los inventarios nacionales– requiere su reconocimiento por parte de comisiones de expertos. Una serie de criterios rigen tales decisiones como para el patrimonio mundial, «representar una obra maestra del genio creador humano, atestiguar un intercambio de valores humanos considerable durante un periodo concreto o un área cultural del mundo determinada..., aportar un testimonio único o al menos excepcional sobre una tradición cultural o una civilización viva o desaparecida, ser un ejemplo eminentemente representativo de un tipo de construcción o de conjunto arquitectónico o tecnológico o de paisaje..., ser un ejemplo destacado de formas tradicionales de asentamiento humano o de utilización de la tierra o del mar representativa de una cultura..., estar directa o materialmente asociado con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, creencias u obras artísticas que tengan una importancia universal excepcional...», etc., (Comité del Patrimonio Mundial, Decisión 6) además de la integridad y la autenticidad (Documento de Nara, 1994) o para el patrimonio cultural inmaterial «la inscripción del elemento contribuirá a dar a conocer el Patrimonio cultural inmaterial, a lograr que se tome conciencia de su importancia y a propiciar el diálogo, poniendo así de manifiesto la diversidad cultural a escala mundial y dando testimonio de la creatividad humana» (Directrices operativas para la aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial I.2, R.2). Todos los criterios ya para el patrimonio mundial o el patrimonio cultural inmaterial remiten a entidades objetuales identificadas, localizadas, nominadas, según exigen los protocolos de inscripción. En la Convención de 1972 la carga de valor a apreciar en tales entidades tenía la altura de «universal excepcional», pero los criterios de aplicación del Comité no establecen escalas sino que lo transfieren a términos de representación y transmisión de conocimiento en relación general con la creatividad humana y con la diversidad cultural o con periodos históricos o áreas culturales, tradiciones o civilizaciones, y se entiende que la universalidad, la importancia excepcional son calibraciones de los comités de expertos diluidas en las anteriores. En suma, entidades objetuales dotadas de un doble perfil de representación en la escala del tiempo y del espacio y de excepcionalidad. Este doble perfil tiene un complemento necesario, la autenticidad, que viene a reforzar los flancos de ambigüedad que suele presentar la representación. Y son finalmente remitidas a un sujeto abstracto, la humanidad misma, que resiste bien una cierta reducción, universal en sus límites, como una civilización, una cultura o una tradición.

2. La fijación del foco en el patrimonio mundial como conjunto de entidades objetuales conlleva la invisibilización de las poblaciones actuales en su entorno. Incluso la representación que se les otorga respecto a la humanidad misma o a civilizaciones pasadas produce la misma invisibilización. Y, sin embargo, en buena medida esas poblaciones reclaman su pertenencia y en ocasiones también las convierten en iconos de identidad y las emplean como imagen de referencia. Presumiblemente la alta carga de valor que se les atribuye, aunque eso signifique otorgar admiración al genio creador, sobrepasa a las realidades sociales, económicas y políticas de las poblaciones actuales del entorno, a las que en todo caso se les pide sensibilidad para apreciarlas y responsabilidad para custodiarlas. Es muy frecuente que las imágenes gráficas de los elementos «amenazados» en los informes de la UNESCO o de ICOMOS o del WMF reflejen este doble efecto del brillo del objeto y el sombreado de las poblaciones. En cuanto al patrimonio cultural inmaterial, el foco inevitablemente se fija en las poblaciones, en varios modos, por ejemplo, en individuos habilidosos o intérpretes dotados, o en personajes investidos de tradición con papel reconocido en rituales o formando parte de grupos festivos, etc. Un modo genérico de darles visibilidad ya no a individuos sino al común es subrayar la función que desempeñan (y que se les exige) de receptores, guardianes y transmisores en la doble vinculación con las generaciones pasadas y las futuras. En todo caso la perspectiva de patrimonio ofrece una visión parcial y simplificada y a veces también instrumental de las poblaciones, como se adivina en los programas de «tesoros vivos», designación que se reserva para determinados custodios e intérpretes de la tradición. El valor otorgado a las obras y a las prácticas entra en la jerarquía de los valores supeditando los intereses y aspiraciones variados de los individuos que integran las poblaciones, con el efecto añadido de invisibilización en aras de hacer resaltar la alta representación que se les atribuye. Vinculado el patrimonio a la expresión de la identidad de los pueblos, no es contradictorio este efecto de invisibilización, sino que más bien descubre la tensión inherente a la representación, entre el estatismo y la modelización del símbolo y la mudable e incierta condición de la vida real que experimentan ellos.
3. La objetivación del patrimonio es la acción categorial previa al tratamiento de salvaguardia que se pretende garantizar en las convenciones y documentos internacionales. Un tratamiento que aparece como necesario dadas las múltiples amenazas y riesgos que sufre. Como se ha visto antes, la serie es amplia y a muy distintas escalas, que van desde los agentes de contaminación que aceleran el deterioro de los materiales hasta las catástrofes que arruinan materiales y formas, elementos, conjuntos y entornos, o bien van desde la desatención por ignorancia y el abandono de las gentes y las instituciones al exceso de uso o la explotación intensiva con fines turísticos, desde las guerras que los convierten en centros de operaciones a los tratamientos inadecuados de restauración, desde la situación residual en donde les colocan las formas y los medios modernos de comunicación y de ocio a la reducción crítica de intérpretes dadas las grandes dificultades que lleva el aprendizaje, etc. La extensión de las técnicas de salvaguardia del patrimonio mundial al patrimonio cultural inmaterial refuerzan la reducción objetual de esos elementos al ser reconocidos como patrimonio, pero a la vez se revelan inadecuadas no ya tanto por la naturaleza heterogénea de unos y otros elementos sino por la incapacidad de las propias técnicas que resultan demasiado simples ante la imponente complejidad de los factores que inciden y que saltan a la vista cuando se plantean los problemas a gran escala. Si se ha hecho claro que los

elementos del patrimonio mundial no pueden protegerse obviando a las poblaciones del entorno, muchos menos está garantizada la preservación de los elementos del patrimonio cultural inmaterial al margen de sus intérpretes, toda vez que sus condiciones de vida no son estables dados los procesos de cambio en los que están involucrados. La reducción de la protección del patrimonio a técnicas de conservación o restauración relega a los elementos a la condición básica de objetos, aunque no se queda ahí. El proceso de reparación o restauración es confiado a expertos y durante él a menudo son reterritorializados como espacios al margen o puestos en lugares clausurados y bajo control. Eso revela que a la vez la protección conlleva una amplia normativa que en ocasiones ha sido descrita como establecimiento de tabúes o como si correspondiera a objetos sagrados. La separación respecto a los objetos de la vida común y respecto a las mismas poblaciones de los elementos del patrimonio mundial se justifica como medidas de salvaguardia, como garantías de continuidad, pero subraya la entidad de los objetos, una peculiar autonomía otorgada que les hace eminentes y les distancia. La vida social de estas cosas se rige con reglas especiales, con tiempos de intensidad y presencia y tiempos de retiro, con momentos de gloria y periodos de incertidumbre, con recepciones o con desplazamientos controlados, inmuebles que mudan por dentro y muebles permanentemente inquietos o que parecen plantados. La serie de amenazas y riesgos también registra estas vicisitudes. En cuanto a la vida social de los elementos del patrimonio cultural inmaterial, desde el siglo xx viene siendo descrita como sujeta a oscilaciones entre el olvido y la recuperación de su memoria que propiamente se toma como revitalización, por lo que la vida social de estos elementos se define en relación a los intérpretes y si es activa se toma antes que nada como vida y, si la relación se debilita, equivale a ser inactiva y pasa al olvido, aunque aún perdure en los registros (escrito o audiovisual) o bien «fosilice» en los elementos materiales asociados que se guardan en los museos. La vida social de los elementos del patrimonio cultural inmaterial es más propiamente social que cualesquiera otros elementos del patrimonio cultural. Fundamentalmente porque están incorporados en los intérpretes en tanto que prácticas (incluso aficiones y profesiones) y además porque dan dimensión a determinados ámbitos de la estricta vida social de estos que gira en buena medida en torno a ellos. Ese feliz aspecto de las cosas culturales que se toma como «vida social» encuentra en el patrimonio cultural inmaterial sus expresiones más características y brillantes. El patrimonio cultural en general ha sido visto como «segunda vida» de las cosas culturales (en acertada apreciación de Kirshenblatt-Gimblett), pero eso es tan solo una pálida imagen de la vida social que pueden llegar a tener determinados elementos del patrimonio cultural inmaterial. Sin duda, la perspectiva que descubre el patrimonio cultural como objetos dotados de vida es enriquecedora, si bien continúa encumbrando a los objetos sobre las poblaciones que los vitalizan.

4. La objetivación del patrimonio es también la condición de apropiación. En la serie de amenazas percibidas tempranamente aparecen las apropiaciones indebidas, respecto a las cuales se desarrolla una normativa que trata de proteger al patrimonio cultural de ellas. En realidad la normativa se dirige a fortalecer el vínculo de los bienes culturales con las poblaciones, un vínculo definido inequívocamente como pertenencia y que restringe, aunque la reconoce, la propiedad. La calificación de patrimonio cultural y la normativa asociada –como a menudo se ha subrayado– sitúan en buena medida los elementos fuera de los circuitos del mercado y ratifican y positivizan su carácter de inalienables. Se segregan así de los bienes económicos, como si fueran de otra naturaleza,

pero a la vez las consecuencias del comercio ilícito se consideran «empobrecimiento» para las poblaciones. Este empobrecimiento se entiende en otra escala de valores, es decir, que los beneficios económicos obtenidos por la venta de estos bienes nunca compensarían suficientemente su pérdida. Sin embargo, la amenaza percibida indica que, a pesar de todo, las medidas que adoptan los estados para impedirlo son débiles y los bienes culturales declarados inalienables, a menudo cambian de manos ya sean de titularidad pública o privada, generalmente yendo a parar a coleccionistas privados, sin olvidar una larga historia de expolios y saqueos que han llenado las colecciones públicas. Hay una innegable clasificación de los Estados como exportadores e importadores de bienes culturales que se corresponde con la distinción entre el tercer mundo y el primer mundo, y que en parte se justifica con la diferencia de esfuerzos de protección sobre el patrimonio que unos y otros han sido capaces de aplicar.

El patrimonio cultural es de hecho un ámbito en el que el juego de apropiaciones se hace intenso. Se suceden tensiones entre unas manos públicas y otras (por ejemplo, en España, las luchas entre el Estado y las Autonomías o las instituciones locales por la localización y la guarda de las obras), entre unas manos privadas y otras (entre coleccionistas que se enfrentan en las subastas), entre manos públicas y manos privadas (instituciones que planean traslados o usos y poblaciones que se resisten). Las apropiaciones van más allá de las entidades físicas de los elementos hacia el mercado de la imagen e incluso hasta la reelaboración de los significados de los propios elementos como símbolos. Además el turismo ha intensificado los usos del patrimonio cultural que a su vez han ampliado el juego de las apropiaciones. Todo subraya que los elementos son –no sin tensión– predominantemente entidades objetuales, pero que afectan sustantivamente a los sujetos a juzgar por las tensiones que se suscitan por su apropiación.

La vinculación de los elementos del patrimonio mundial con las poblaciones tiene pues un modo primario, la apropiación. Si bien la fórmula aceptada de «ponerles en valor» consiste efectivamente en caracterizar esa vinculación y así se refiere a la expresión de identidad de los pueblos del mundo y en algunos seleccionados casos a la representación de la humanidad misma. Parece más clara esta formulación, dada la evolución de las ideas sobre el patrimonio cultural a lo largo de finales del siglo xx, en la Convención de 2003 que en la de 1972, pero está sugerido que el patrimonio mundial recoge mejor que el patrimonio cultural inmaterial el valor cuando se enuncia en términos de riqueza/empobrecimiento, mientras que este recoge mejor que aquel el valor cuando se enuncia en términos de expresión de identidad. La apropiación parece mostrarse así más palmaria, más rotunda en el caso de la vinculación de las poblaciones con el patrimonio mundial, mientras que es más sutil aunque no menos decidida en el caso del patrimonio cultural inmaterial. De algún modo la evidencia de la apropiación es más relevante en el caso del patrimonio mundial, aun cuando la visibilidad de las poblaciones sea menos precisa. En el del patrimonio cultural inmaterial es el marco de la diversidad lo que garantiza la visibilidad, mientras que la apropiación se difumina. Las demandas sobre transgresión de derechos de la propiedad intelectual revelan que la apropiación de elementos del patrimonio cultural inmaterial es importante para las poblaciones, pero tales derechos de la propiedad intelectual no parecen traducir adecuadamente –ni tampoco defenderla eficazmente– la apropiación que las poblaciones hacen de los elementos del patrimonio cultural inmaterial. El mercado ilícito no ha desaparecido como amenaza para el patrimonio mundial pese a las Convenciones y el desarrollo normativo, y se ha convertido en la

ilustración más clara de cómo las amenazas son el trasfondo de la noción de patrimonio mundial. Aparentemente el mercado no pende tanto sobre el patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, son numerosas las apropiaciones indebidas (y las ilícitas) y constituyen una potente amenaza ya no a los elementos como tales sino finalmente a las poblaciones que le dan vida. No es porque los pierdan, sino porque otros se aprovechan de ellos. Además la acción de los otros los priva de autenticidad. El turismo y el marketing asociado han generado a su vez un mercado asociado al patrimonio cultural inmaterial considerable. Y aun cuando las poblaciones logran aprovecharse de ello también deja un rastro desvirtuador de inautenticidad.

Bibliografía

- CARRERA, F. J. (2009): «La UNESCO y la gestión del patrimonio mundial: mecanismos de protección y garantía». En Fernández-Liesa, C., y Prieto de Pedro, J. (eds.). *La protección jurídico internacional del Patrimonio Cultural. Especial referencia a España*. Madrid: Colex, pp. 135-154.
- DAVALLON, J. (2010): «The Game of Heritagization». En Roigé, X., y Frigolé, J. (eds.) *Constructing Cultural and Natural Heritage. Parks, Museums and Rural Heritage*. Girona: ICRPC Llibres, 4, pp. 39-62.
- FERNÁNDEZ-LIESA, C., y PRIETO DE PEDRO, J. (eds.) (2009): *La protección jurídico internacional del Patrimonio Cultural. Especial referencia a España*. Madrid: Colex.
- FRANCIONI, F. (2009): «La protección del Patrimonio Cultural a la luz de los principios de Derechos Internacional Público». En Fernández-Liesa, C., y Prieto de Pedro, J. (eds.). *La protección jurídico internacional del Patrimonio Cultural. Especial referencia a España*. Madrid: Colex, pp. 13-34.
- FRIGOLÉ, J. (2010): «Patrimonialization and the mercantilization of the authentic. Two fundamental strategies in a tertiary economy». En Roigé, X., y Frigolé, J. (eds.) *Constructing Cultural and Natural Heritage. Parks, Museums and Rural Heritage*. Girona: ICRPC Llibres, 4, pp. 27-38.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998): *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- (2005): «World Heritage and Cultural Economics». En Buntix, G. (ed.) *et alii. Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham: Duke University Press.
- PRESOUYRE, L. (1993): *La Convention du Patrimoine Mondial vingt ans après*. París: UNESCO.
- ROIGÉ, X., y FRIGOLÉ, J. (eds.) (2010): *Constructing Cultural and Natural Heritage. Parks, Museums and Rural Heritage*. Girona: ICRPC Llibres, 4.
- ROWLANDS, M. (2005): «Value and the cultural transmission of things». En Van Binsbergen, W., y Geschiere, P. (eds.), *Commodification. Things, Agency, and Identities*. Münster: LIT Verlag, pp. 267-281.

VELASCO, H. M. (2009): «El Patrimonio Cultural como sistema de representación y como sistema de valor». En Fernández-Liesa, C., y Prieto de Pedro, J. (eds.). *La protección jurídico internacional del Patrimonio Cultural. Especial referencia a España*. Madrid: Colex, pp. 35-70.

Documentación citada

Convención de La Haya para la protección de los bienes culturales (Aprobada en 1954. Primer Protocolo, 1954. Segundo protocolo, 1999).

Carta de Venecia. ICOMOS, 1964.

Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales (Adoptada en París, 14 de noviembre de 1970. Entrada en vigor: 24 de abril de 1972).

Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (Aprobada en París 1972).

Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular (París, 15 de noviembre de 1989).

Convenio de Unidroit sobre bienes culturales robados o exportados ilícitamente (Roma, 24 de junio de 1995).

World Monuments Watch, 1996-2012 (www.wmf.org).

Heritage at Risk. ICOMOS World Report on Monuments and Sites in Danger. 2000, 2002-2003, 2004-2005, 2006-2007, 2009-2010.

Discours de M. Koïchiro, Directeur Général à l'occasion de la cérémonie de proclamation de chefs d'oeuvre du patrimoine oral et immatériel d l'humanité. UNESCO, 18 mai 2001.

Guide for the Presentation of Candidatures Files. Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. UNESCO, 2001.

First Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. UNESCO, 2001.

Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (París, 17 de octubre de 2003).

Declaración de la UNESCO relativa a la destrucción intencional del Patrimonio Cultural (París, 17 de octubre de 2003).

Resumen del Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial

María Pía Timón Tiemblo y María Domingo Fominaya*

Coordinadoras del Plan. Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
mpia.timon@mecd.es
maria.domingo@mecd.es

Resumen: El Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial es un instrumento de gestión en el que se define una metodología de actuación y se programan las acciones con el fin de coordinar las actuaciones de diversas entidades en bienes culturales inmateriales. Todo ello se ha reflejado en un documento elaborado por una Comisión de profesionales del Patrimonio Cultural Inmaterial, compuesta por representantes de las Comunidades Autónomas, expertos invitados y técnicos del Ministerio de Cultura.

En este documento se establecen por tanto, las características y ámbitos del patrimonio cultural inmaterial, la metodología, los criterios y líneas de actuación que deben tener en cuenta las administraciones e instituciones a la hora de definir qué es, sus riesgos y las actuaciones necesarias para su salvaguarda. Se incluye igualmente el preceptivo informe económico.

El Plan también recoge una exhaustiva documentación sobre normativas e intervenciones nacionales e internacionales en esta materia.

Palabras clave: Patrimonio, Inmaterial, Cultural, Salvaguarda, Riesgos, UNESCO

Introducción

Los Planes Nacionales son instrumentos de gestión en los que se define una metodología de actuación y se programan las acciones con el fin de coordinar las actuaciones de diversas entidades en bienes culturales inmateriales.

El hecho de que la mayoría de bienes culturales inmateriales estén perdiendo el arraigo que tenían hasta hace pocas décadas, como consecuencia de los cambios de las formas

* La Comisión de trabajo ha estado integrada por: Representantes de las CCAA: **Rafael Folch** (Cataluña); **Fuensanta Plata** (Andalucía); **Lázaro Alonso Torre** (Castilla-La Mancha); Expertos nacionales: **Antonio Muñoz Carrión** y **Gema Carrera**. Expertos extranjeros: **Paulo Ferreira da Costa** (Portugal); **Carmen Susana Tapia** (Colombia); **Wernner Medina Caller** (Perú); Representantes del Ministerio de Cultura: **Elisa de Cabo**; **Alicia Herrero Delavenay** y **Durgha Orozco Delgado**; Representantes de Centros UNESCO en España: **Lluís García**; **Pedro Gómez Timón** y **Francisco Javier Zulaica**.

de vida tradicionales; la escasa presencia que este tipo de patrimonio ha tenido en las intervenciones arquitectónicas, su especial naturaleza y su reciente inclusión en los organismos con competencia en la gestión del patrimonio cultural, llevó a las administraciones estatal y autonómicas a establecer un debate entre los responsables de la gestión de los bienes culturales inmateriales (que se plasmó en el documento denominado: *La Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial. Conclusiones de las Jornadas sobre protección del Patrimonio Inmaterial. Teruel 2009*), en el que se acordó poner en marcha un Plan Nacional.

Para este Plan de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial se consideró necesario, en primer lugar, dejar claro qué se entiende por este tipo de patrimonio, las características que lo definen y sus ámbitos de desarrollo, habida cuenta de la confusión existente a la hora de determinar lo que es o lo que no es patrimonio cultural inmaterial. A partir de ahí, se procedió a analizar los riesgos a los que está sometido este patrimonio, así como a establecer las metodologías, los criterios, los programas y las líneas de actuación que deben tener en cuenta las distintas administraciones e instituciones, a la hora de programar las estrategias necesarias para su salvaguarda.

1. Definición, características y ámbitos

¿Qué es patrimonio cultural inmaterial?

A partir de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de París (17 de octubre de 2003) de la UNESCO y ratificada por España en 2006, se considera patrimonio cultural inmaterial «los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana».

Lo que caracteriza a este particular tipo de patrimonio no es solo su dimensión material y objetual, sino el trasfondo inmaterial asociado, compuesto por normas internas, por ritmos, por significados y por símbolos compartidos, todo ello formando una unidad desde la perspectiva de la comunidad portadora, de su voluntad y de sus criterios, sus valores y sus necesidades en cada momento de su historia. Por tanto, mientras la dimensión material se caracteriza por su estabilidad relativa, la inmaterial está, en la actualidad y de forma creciente, más sometida a influencias exteriores y a contradicciones que la hacen vulnerable.

Características del patrimonio cultural inmaterial

Lo que diferencia al patrimonio cultural inmaterial de los demás tipos de patrimonio, es que está:

- **Interiorizado en los individuos y en los grupos humanos** a través de complejos aprendizajes y experiencias que se han ido decantando en el transcurso del tiempo.

Además de constituir una argamasa que unifica a colectivos a lo largo de la historia, cumple también funciones de adaptación al medio, de organización socio-familiar, de producción económica y de intercambio de bienes, pero también de expresión de significados que se refuerzan en marcos colectivos consensuados.

- **El patrimonio inmaterial está vivo**, es decir, ha recorrido un largo camino para poder ser, todavía hoy, celebrado, vivido o rememorado por diferentes personas y colectivos. Se trata de manifestaciones sociales, dinámicas y procesuales, y como tal responden a prácticas en continuo cambio, protagonizadas por diferentes individuos y grupos. Estas manifestaciones han sobrevivido hasta nuestros días porque, gracias a su componente cultural interno de naturaleza inmaterial, han sido capaces de autorregularse y generar mecanismos de adaptación a entornos sociales, económicos, tecnológicos y culturales, siempre cambiantes e imprevisibles. El patrimonio cultural inmaterial se ha transmitido normalmente de una generación a la siguiente por tradición oral.
- **El patrimonio cultural inmaterial es preservado tradicionalmente por la comunidad.** La conservación del patrimonio cultural inmaterial se define por ser un esfuerzo organizado y continuado por parte de determinados colectivos locales; a veces con la impronta de personas concretas y destacadas del ámbito local. Se distingue por representar una memoria viva de la comunidad cuando remite a acontecimientos o conocimientos considerados fundamentales de su historia. El proceso de rememoración no está fosilizado, sino expuesto a selecciones y redefiniciones a propósito de episodios del pasado, que en el patrimonio cultural inmaterial son confirmadas y revitalizadas por la comunidad en el presente. Por tanto, este tipo de patrimonio se caracteriza por depender de los acuerdos llevados a cabo por las personas portadoras de la tradición, quienes determinarán qué seguir recordando y qué no.
- **Para el patrimonio cultural inmaterial su carácter intangible no es un rasgo más, es su condición de existencia;** por tanto, cuando la manifestación o ejecución cultural cesa, parece que no queda nada, salvo esperar a una nueva edición en la que se ejecuten de nuevo las actividades y como consecuencia afloren de nuevo las vivencias colectivas asociadas. De hecho, en el interregno existente entre los momentos asignados para su manifestación, solo quedan disponibles referentes culturales de carácter material (trajes, herramientas, ornamentos, lugares, etc.) que permanecen en un compás de espera hasta el momento preciso en el que volverán a cobrar vida mediante la dinamización que introducen los factores inmateriales. Por tanto, comparte con otros tipos de patrimonio la dimensión material, con la peculiaridad de que dicha dimensión permanece viva solo gracias a una característica específica: la voluntad y la intervención activa y directa de los autores y portadores del mismo.
- **Gran parte del patrimonio cultural inmaterial posee, en su manifestación cotidiana, un soporte de carácter material.** La preservación de dicho soporte se revela como una condición *sine qua non* para el mantenimiento de la citada manifestación. Resulta imposible separar lo material de lo inmaterial en el contexto de la cultura. Por un lado, el objeto material se concibe como un soporte físico culturizado sobre el que descansan los significados y la información, que es lo que denominamos la cultura inmaterial; y por otro, lo inmaterial no existe mayoritariamente más que en función de referentes materiales. Consideramos al objeto material como producto cultural,

testimonio y documento, nacido del sentimiento colectivo de una sociedad. Es, por tanto, receptor y transmisor de multitud de significados culturales.

- La mayoría de las manifestaciones culturales locales con valor patrimonial se caracterizan por estar **fuertemente determinadas por el curso de la temporalidad**. Los procesos, las técnicas, las celebraciones, las conmemoraciones, etc., se rigen por unos ritmos temporales aprendidos. Suelen estar emplazados en el calendario estacional o en el judeocristiano, ambos de estructura cíclica. Así, la temporalidad es una característica básica a la hora de comprender las manifestaciones del patrimonio inmaterial.
- Por otro lado, el patrimonio cultural inmaterial suele tener relación con un **marco espacial de referencia**. Los lugares de trabajo, marcos de preparación, los escenarios de celebración o los recorridos no son elementos inocuos ni indiferentes; por el contrario, contienen innumerables y potentes mensajes culturales, que muchas veces remiten a la memoria colectiva. Cualquier cambio de marco o de espacio despoja a la manifestación de un rasgo fundamental. Por ejemplo, en algunas manifestaciones litúrgicas dichos espacios, o los recorridos prescritos por la tradición, constituyen en sí mismos *textos*, al margen de los cuales no se comprendería aquello que se celebra. Por otra parte, la mayoría de las emociones asociadas al patrimonio cultural inmaterial son generadas por evocaciones derivadas del marco espacial y no solo por las actividades desarrolladas en él.
- La alteración de las dimensiones **espacio, tiempo y materia** en las manifestaciones inmateriales de la cultura, en ningún caso deberían proceder de la imposición de agentes externos a las mismas. No deben concebirse de igual forma aquellos otros cambios producidos por la propia comunidad y derivados de la naturaleza dinámica de dichas manifestaciones.
- **El patrimonio cultural inmaterial se desarrolla, experimenta o rememora en tiempo presente**. La mayoría de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial se caracterizan por ser vividas o rememoradas en tiempo presente. Los rituales, ceremoniales, escenificaciones, juegos, deportes, manifestaciones musicales y sonoras, etc., se viven en colectividad, estableciendo un tiempo específico que aúna a sus participantes. Esta característica les otorga un carácter inestable y siempre incierto de cara a su continuidad en el tiempo, si se compara con otros tipos de patrimonio dependientes de dimensiones más próximas a la materialidad y que, por tanto, gozan de mayor estabilidad.
- **El patrimonio cultural inmaterial remite a la biografía individual y colectiva**. Las manifestaciones con valor patrimonial son vividas doblemente: en primer lugar, por parte de cada persona, desde el punto de vista subjetivo, es decir, desde la perspectiva del *yo*. En segundo lugar, por parte de cada cual como miembro indiferenciado de la comunidad, es decir, desde la perspectiva del *nosotros* comunitario.
- **Un patrimonio que no admite copia**. El carácter único y específico del patrimonio cultural inmaterial permite afirmar que muchas de sus manifestaciones no admiten reproducción descontrolada y realizada al margen de las prescripciones espacio-temporales consensuadas en la tradición.

Cuando los rasgos culturales: jergas, posturas, gestos, sonidos, sabores, canciones, danzas, etc., se incorporan a las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, lo hacen formando parte de patrones más amplios y organizados bajo un orden ritual específico, que les otorga unidad y contribuye notablemente a su permanencia, gracias a su formato ritualizado. Por tanto, se trata de un patrimonio fácilmente vulnerable que no admite reproducción.

- **Efecto regenerador.** Vinculadas intensamente a las formas de vida cotidiana del presente, pero asociadas a las tradiciones que laten en la memoria de una comunidad, las manifestaciones culturales inmateriales tienen un efecto regenerador en el orden social, en tanto reafirman formas de hacer y de valorar que resultan primordiales para los miembros de una comunidad. A pesar de su carácter, a veces arcaico, siguen todavía hoy aunando entre sí a sus miembros y reforzando sus lazos identitarios, con frecuencia aminorados por los procesos de transculturación a los que toda comunidad se encuentra expuesta en la actualidad. El patrimonio cultural inmaterial se caracteriza por compensar aquello que una comunidad pierde en aras de la modernización, mediante una reavivación y reafirmación consensuada de algunos de los rasgos culturales más apreciados localmente.

Ámbitos en los que se manifiesta el patrimonio cultural inmaterial

- a) **Conocimientos tradicionales sobre actividades productivas, procesos y técnicas**, que incluyen los conocimientos, destrezas, habilidades, simbolismos, usos y procesos relacionados con actividades agrarias, ganaderas, forestales, de pesca; los oficios artesanos y sus tecnologías; sistemas constructivos y la organización de espacios y paisajes.
- b) **Creencias, rituales y otras prácticas ceremoniales: rituales festivos, rituales del ciclo de la vida...**
- c) **Tradición oral y particularidades lingüísticas**, lenguas y sus dialectos, jergas, léxicos y toponimias, así como todas aquellas producciones sonoras sujetas a un código que sirva, entre otras cosas, a la comunicación colectiva: los toques de campana, silbos, etc. También se incluyen en este apartado la literatura, la historia oral y relatos de vida.
- d) **Representaciones, escenificaciones, juegos y deportes tradicionales.**
- e) **Manifestaciones musicales y sonoras**, así como otros sonidos arraigados en la colectividad (percusión, sonidos asociados a las actividades laborales, mascletás, tamboradas, mapas de sonidos, etc.).
- f) **Formas de alimentación** y conocimientos culinarios y dietas, conservación, condimentación y elaboración de alimentos según el ciclo anual. Platos y su consumo en el ciclo diario. Preferencias y tabúes en la nutrición. Espacios, motivos y ritos de comensalismo.
- g) **Formas de sociabilidad colectiva y de organización social**, regidas por el derecho consuetudinario e instituciones tradicionales (formas colectivas de reparto de bienes comunales, tribunales de aguas, cofradías laborales, normas de riego, concejo abierto,

suertes, etc.). Organizaciones formales e informales que organizan y regulan las dinámicas festivas (hermandades, comisiones, agrupaciones, peñas, etc.) y sistemas de parentesco y familia.

2. Identificación de los riesgos del patrimonio cultural inmaterial

- **La fosilización** o paralización de manifestaciones inmateriales motivadas por agentes externos a causa de políticas conservacionistas. Solo sobrevive lo que está vivo, lo que se transforma, por tanto, lo inmaterial no se puede proteger con disposiciones legales convencionales porque el efecto *conservador* genera consecuencias contrarias a las buscadas.
- **La pérdida de especificidad** motivada por políticas globalizadoras que no contemplan la peculiaridad de los conocimientos o de las técnicas, arraigadas y dependientes, de entornos en peligro de extinción, cuya supervivencia, hasta nuestros días, constituye un indicador fiable de la diversidad cultural. Para evitar este peligro será necesario asesorar a las comunidades portadoras de la tradición acerca de procedimientos no perjudiciales de adaptación a la normativa procedente de la Unión Europea.
- **La apropiación indebida** del patrimonio cultural inmaterial por parte de sectores que carecen de legitimidad, que se podrían resumir en tres riesgos específicos:
 - a) Riesgos procedentes de agentes externos a la comunidad con la realización de réplicas.
 - b) Riesgos exógenos generados por políticas de protección y salvaguarda que no reconocen la labor realizada por los interlocutores legítimos.
 - c) Riesgos endógenos generados por grupos o agentes locales con intereses diferentes o contrapuestos.
- **La modificación de la naturaleza** del patrimonio cultural inmaterial mediante acciones inadecuadas de difusión y promoción, que llevan a una resignificación de dichas manifestaciones y les otorgan nuevos sentidos que poco tienen que ver con los originarios. Las autoridades locales y autonómicas deberán contribuir a promover el discurso de la interpretación en el que primen fundamentalmente los significados que los promotores, creadores y portadores de la tradición desean transmitirse a sí mismos y a los públicos interesados.
- **Las dificultades en la perpetuación y la transmisión**, que derivan fundamentalmente de la naturaleza heterogénea que caracteriza a sus diversos componentes. Esta dificultad se acrecienta cuando se lleva a cabo la transmisión entre la generación de los mayores, que tiene todavía presente la tradición, especialmente la última generación de jóvenes, que se ha emancipado hace décadas de las formas de vida teñidas de oralidad, localismo y tradición. La dificultad de la perpetuación y de la transmisión no solo afecta a la propia manifestación sino también a aquellos objetos vinculados a ella, como por ejemplo la pérdida de las artesanías.
- **Una actuación descoordinada entre administraciones** y en relación a los portadores de la tradición en este singular patrimonio cultural que exige, además del consenso con los titulares de la manifestación, un consistente y constante trabajo de colaboración



Figura 1. *Fabricación de alpargatas.* Aurelio de Colmenares y Orgaz. Donación Conde de Polentinos. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 2. *Cosiendo redes.* Aurelio de Colmenares y Orgaz. Donación Conde de Polentinos. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

entre las administraciones públicas implicadas –realizado por equipos multidisciplinares–, destacando la importancia de los entes locales y de las instituciones religiosas y civiles, formales e informales.

3. Objetivos del Plan

El Plan Nacional tiene como finalidad poner en marcha «medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del Patrimonio Cultural Inmaterial, comprendidas las acciones de identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valoración, transmisión y revitalización».

Dada la complejidad de este tipo de patrimonio cultural, así como la alta vulnerabilidad de sus valores y el escaso y disperso apoyo existente para su salvaguarda, el presente Plan Nacional se propone como objetivos:

1. Establecer unas bases teóricas consensuadas relativas al concepto, características, ámbitos, sistemas de registro y documentación.
2. Elaborar proyectos relativos a la identificación, difusión, promoción y transmisión de estas manifestaciones culturales inmateriales.
3. Sensibilizar a la sociedad y lograr el reconocimiento institucional en el marco de las políticas culturales.
4. Facilitar la información y la coordinación entre administraciones.

4. Criterios de actuación

Las producciones y manifestaciones culturales incluidas en los apartados anteriores se encuentran en continuo proceso de transformación. Muchas de ellas han logrado salvaguardarse y sobreviven como manifestaciones únicas, haciendo frente a las formas de estereotipación y espectacularización demandada por la cultura de masas.

La primera tarea de la política cultural protectora es delimitar cuál es el objeto de protección, es decir, identificar las dimensiones culturales dotadas de valor y de interés para la sociedad. También se valorarán aquellas que apuesten por el respeto a los derechos humanos y hayan transformado el sacrificio público de animales, sustituyéndolo por otras prácticas lúdicas alternativas, así como el respeto al medio ambiente.

En la valoración del patrimonio cultural inmaterial se considerarán los siguientes **criterios**:

- Que se otorgue **protagonismo a la comunidad** y se cuente con la implicación de los participantes. La decisión y la opinión de la colectividad portadora debe ser premisa ineludible y previa a cualquier iniciativa, de ahí que toda política cultural vinculada a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial deba ser debatida *con* y aceptada *por* las personas creadoras y portadoras de sus manifestaciones. Se valorarán

especialmente aquellas en las que exista un mayor nivel de identificación entre los distintos sectores de la comunidad.

- Que se encuentre en **peligro inminente de desaparición** total o parcial.
- Que sean **específicas**, hayan tenido **continuidad** y mantengan su **autonomía**. Se valorará la especificidad de las expresiones culturales y de los conocimientos asociados a ellas con el fin de combatir la estandarización. Se tendrá en cuenta la continuidad de las manifestaciones en el tiempo e igualmente se valorarán aquellas que logren autonomía respecto a públicos foráneos y no introduzcan motivos que las conviertan en meros espectáculos.
- Que cuenten con **formas de transmisión y organización tradicional propia**. Merecerán una especial atención aquellas manifestaciones que transmitan entre generaciones las técnicas, los saberes y las formas de simbolización, así como aquellas que cuenten con capacidad para motivar o controlar los cambios.
- Que integren una amplia **diversidad de expresiones multisensoriales y relevancia de los objetos**. En las celebraciones se utilizan ciertos objetos tradicionales que se acaban convirtiendo en símbolos, por ello, en estas actuaciones deberán valorarse las manifestaciones culturales que hayan conservado y utilicen objetos originales, prestando especial atención a los instrumentos musicales y a la indumentaria. Igualmente se tendrán en consideración los impactos sensoriales, no solo las imágenes, sino también los sonidos, olores o sabores, que entran en juego en este tipo de expresiones culturales.
- Que estén asociadas a **marcos espaciales propios, posean integridad temporal y ritmo interno**. Las manifestaciones vivas han contribuido a la conservación de los marcos espaciales, los elementos naturales y los paisajes tradicionales de celebración, concebidos como lugares simbólicos asociados a esa manifestación. Asimismo, se tendrán en cuenta las manifestaciones que se celebren respetando las pautas y secuencias temporales de la tradición y las que utilicen para su ejecución dichos marcos y recorridos presentes en la memoria colectiva.

5. Coordinación de actuaciones

El Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial establece un marco metodológico común bajo el cual deberá plantearse la actuación de cualquier administración pública, de las entidades privadas y de la sociedad en general.

Una Comisión Técnica de Seguimiento, creada al efecto, realizará las labores de evaluación y seguimiento de los aspectos teóricos y conceptuales en los estudios y documentos elaborados, así como del enfoque teórico-práctico de las actuaciones que se vayan desarrollando.

Con el fin de atender a las manifestaciones que contengan los mencionados criterios y tengan una significación cultural relevante para la comunidad portadora, el Plan Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial tiene previsto poner en marcha un conjunto de programas para el desarrollo de las líneas de actuación y la ejecución de proyectos orientados a la investigación, documentación, protección y difusión del patrimonio cultural inmaterial.

6. Programas y líneas de actuación

Son tres los programas que se establecen en el Plan:

6.1. De investigación y documentación del patrimonio cultural inmaterial

En el artículo 11 de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, la UNESCO establece que cada Estado Parte debe adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Una de estas medidas, debe ser la de identificar y definir los distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial, con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales.

Como **instrumentos** de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial se contempla la elaboración de:

- a) **Registros o inventarios preliminares.**
- b) **Catálogos y atlas.** Deben incluir los siguientes campos: identificación de la manifestación cultural inmaterial y del sujeto o colectivo protagonista; caracterización de todos los elementos; percepción del sujeto o colectivo protagonista; interpretación, riesgos y diagnóstico y objetivos, estrategias y acciones planteadas.
- c) **Estudios específicos orientados a programas o acciones puntuales de salvaguarda.**
- d) **Planes especiales de salvaguarda.**

Por lo que se refiere a los **criterios** para el diseño y ejecución de proyectos de investigación y documentación del patrimonio cultural inmaterial, se establece que la identificación y valoración de los bienes inmateriales susceptibles de inventario e intervención dentro del Plan, deben ser equilibradas, que representen a la mayor parte de los ámbitos temáticos que forman parte del patrimonio inmaterial, así como a los distintos territorios del Estado. Se tendrá en cuenta el valor representativo e identitario de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, aplicando una metodología de registro participativa; la transmisión intergeneracional y su continuidad, para lo que será necesario inventariar, registrar y catalogar para diagnosticar; también una actualización periódica de inventarios y la aplicación de una perspectiva territorial, teniendo en cuenta su vinculación con la naturaleza, la historia y el entorno. Para ello se utilizará una metodología holística que relacione cada manifestación con otros bienes culturales. Por otra parte, a la hora de elaborar estas actuaciones se tendrá en consideración la capacitación de las personas de las comunidades y grupo. Se establecerán una serie de prioridades en función de las dimensiones de cada Comunidad Autónoma, sus características identitarias y la mayor o menor vulnerabilidad de la manifestación.

Para el desarrollo del trabajo de campo se utilizará una metodología cualitativa, seleccionando a los informantes, recopilando soportes materiales de las expresiones documentadas y creando bases de datos relacionales. Debe igualmente registrarse información geoespacial del patrimonio inmaterial empleando Sistemas de Información Geográfica (SIG), adaptados a las características específicas de este patrimonio, en el que el elemento geográfico está



Figura 3. *Volviendo de cortar hierba.* Aurelio de Colmenares y Orgaz. Donación Conde de Polentinos. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 4. *Niños dantzaris.* Guipúzcoa. Aurelio de Colmenares y Orgaz. Donación Conde de Polentinos. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

sujeto a su valor simbólico y a un marco espacio-temporal concreto. Por otro lado, se elaborarán cronogramas atendiendo al ciclo anual completo y se formarán equipos de trabajo especializado en antropología cultural.

En cuanto a las **acciones** concretas deberán pasar por la divulgación y difusión del patrimonio cultural inmaterial, la protección de bienes en peligro, trabajos de documentación para proyectos de investigación y planificación de estrategias de salvaguarda.

6.2. De conservación de los soportes materiales del patrimonio cultural inmaterial

Como segundo programa dentro del Plan estaría la preservación del patrimonio material, tanto mueble como inmueble, asociado a las manifestaciones y elementos culturales inmateriales.

Metodología y criterios de actuación

En la actualidad existen dos formas de concebir la preservación del patrimonio cultural inmaterial: por un lado, las medidas o acciones realizadas por especialistas, orientadas habitualmente a la conservación de los soportes materiales del patrimonio cultural inmaterial, y por otro, el deseo de la propia comunidad de conservar sus manifestaciones culturales inmateriales, independientemente de que este hecho genere la alteración de los soportes materiales de las mismas. Se pretende una conservación en la que se aúnen las dos tendencias, siempre y cuando el interés científico o de conservación del bien material no se oponga al interés de la comunidad.

Es necesario partir de la premisa de que estos soportes se han realizado y producido para cumplir una función concreta en el seno de una manifestación inmaterial. La funcionalidad que se les otorga en origen habrá de considerarse un condicionante para la aplicación de pautas y tratamientos de conservación, buscando la convivencia entre la preservación del objeto y los valores de uso.

Para desarrollar este tipo de actuaciones es fundamental establecer un *método de trabajo*, que tenga en cuenta las singularidades de cada bien, evitando la aplicación de normas de carácter global. Con anterioridad a cualquier actuación, se llevarán a cabo un conjunto de **estudios previos** con la finalidad de adquirir el mayor conocimiento posible sobre estas manifestaciones culturales inmateriales, su materia y su entorno. Por tanto, se han de desarrollar estrategias de protección que conduzcan a conocer y **documentar** los referentes de las diversas formas culturales, es decir, de carácter antropológico.

Por todo lo referido, los proyectos orientados a la conservación y/o restauración de soportes materiales del patrimonio cultural inmaterial deberán incluir las siguientes fases de actuación: documentación y caracterización, análisis y evaluación, diagnóstico del estado de conservación, estudio pormenorizado del uso y gestión y, finalmente, la intervención.

6.3. De formación, transmisión, promoción y difusión del patrimonio cultural inmaterial

Son potenciales agentes para el desarrollo de actuaciones de salvaguarda las comunidades y organizaciones culturales de ámbito local, regional, nacional y transnacional; las instituciones



Figura 5. *Bailando en las calles del pueblo.* Guisando (Ávila). Otto Wunderlich. Archivo Wunderlich. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 6. *Los ancianos.* Daroca. Otto Wunderlich. Archivo Wunderlich. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

museísticas; las instituciones educativas y los centros de formación; los agentes de desarrollo turístico y los centros de interpretación del patrimonio cultural, así como los medios de comunicación.

La participación de la comunidad: organizaciones culturales y asociaciones

Es fundamental lograr la participación de organizaciones culturales dedicadas a la preservación, investigación y promoción de la cultura local, en la reflexión sobre el patrimonio cultural inmaterial de las comunidades a las que pertenecen, por lo que se sugiere el desarrollo de estrategias de participación que no solo se limiten a sesiones de consulta, sino que impliquen la presencia activa de estos grupos.

Es la sociedad civil la encargada de mantener vivo el patrimonio y la herencia recibida de las generaciones anteriores, y en ella recae la tarea de repensar y organizar el conjunto de actividades en las que el patrimonio inmaterial se pone en acción, sale a la calle, se representa, se interpreta o se escenifica, es decir, donde el patrimonio se actualiza y se mantiene vivo y en diálogo directo con la sociedad.

Las administraciones deberán establecer vínculos de colaboración con las comunidades y sus respectivas organizaciones culturales, formales e informales, con el objetivo de desarrollar actividades de sensibilización y capacitación, apoyo a programas, proyectos y actividades tendentes al fomento y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial; favorecer la difusión de las manifestaciones; reconocer a sus creadores e intérpretes colectivos y apoyar los procesos de desarrollo cultural que se den en el seno de las comunidades.

Instituciones museísticas

El tratamiento del patrimonio cultural inmaterial en los museos parte de la revisión del concepto de patrimonio cultural que desde hace años se encuentra en un proceso de redefinición a nivel internacional. Así, el patrimonio cultural inmaterial se trata en los museos cuando se generan conocimientos sobre los procesos, particularidades y mensajes de las manifestaciones culturales inmateriales asociadas a su temática o a sus colecciones. La mirada del profesional del museo se dirige por tanto hacia la comprensión del contexto, frente a una tendencia tradicionalmente orientada a la pieza como objeto histórico o artístico.

Desde esta perspectiva, los portadores de la tradición asociada al bien adquieren un valor protagonista. Dado que el museo es una institución ajena al contexto original de creación y de desarrollo de las manifestaciones culturales inmateriales, deben considerarse los riesgos de fosilización y de reinterpretación a los que pueden someterse este tipo de bienes en la institución museística, y evitar que sus acciones repercutan en una alteración de estos elementos patrimoniales, que son bienes vivos e identitarios. Por ello se debe implicar más a los portadores.

Se tendrán presentes los valores culturales implícitos de la manifestación o del objeto asociado al patrimonio cultural inmaterial en la aplicación de recursos museográficos, considerando que actúan como instrumentos de apoyo a la difusión del conocimiento del bien, así como en cualquier actividad del museo relacionada con bienes de patrimonio cultural inmaterial en los que haya una comunidad de referencia.

En gran parte de los museos se desarrollan importantes labores de preservación, promoción y divulgación del patrimonio inmaterial. Dado el potencial de estas instituciones es necesario continuar con esta labor y profundizar en aquellos aspectos que los profesionales de museos consideren prioritarios para su contribución responsable a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.

Para lograr estos objetivos se propone el desarrollo de las siguientes líneas de actuación: investigación, documentación, preservación, difusión y promoción, que podrán ampliarse con otras planteadas por la comunidad museística.

Agentes de desarrollo turístico y centros de interpretación

Teniendo en cuenta que bajo los condicionantes del desarrollo turístico se pueden ver alteradas las particularidades de los bienes de patrimonio inmaterial, se hacen las siguientes propuestas en relación con los bienes artesanales y las manifestaciones colectivas.

- En primer lugar, para contribuir a la salvaguarda de los bienes artesanales, se apuesta por crear grupos de trabajo con los artesanos para consensuar con ellos las vías de comercialización de los productos y debatir acerca de los estándares mínimos para que las artesanías puedan ser asumidas legítimamente, por una región cultural, como propias.
- En segundo lugar, se propone la elaboración de un fichero de artesanos que conozcan las técnicas tradicionales respectivas y que las mantengan vivas.
- En tercer lugar, se valora como una línea de trabajo importante ofrecer asesoramiento a los profesionales y conocedores de los saberes tradicionales, con la finalidad de facilitarles el acceso a Internet, y facilitar así al usuario del turismo cultural el conocimiento y acceso a los productos de la artesanía local mediante páginas web propias del artesano o en las institucionales de los ayuntamientos y Comunidades Autónomas.

Mayor dificultad plantea la relación entre el turismo y las manifestaciones culturales inmateriales derivadas de rituales colectivos. Muchas de estas manifestaciones han desarrollado mecanismos internos desde hace décadas y están preparadas para recibir todo tipo de turismo sin verse alteradas. Pero hay otras que han adquirido repentinamente notoriedad o popularidad, o han comenzado de manera imprevista a ser muy atractivas para el turismo sin estar previamente preparadas para la recepción de públicos masivos.

El Plan Nacional contempla una serie de actuaciones encaminadas al desarrollo del sector turístico relacionado con el patrimonio cultural inmaterial que garanticen en todo momento la protección y sostenibilidad de las manifestaciones que lo integran. Se trata, por un lado, del establecimiento de criterios y buenas prácticas en relación a la explotación turística de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial y, por otro, de la creación de centros de interpretación en ámbitos locales, en los que estén implicados los portadores de la tradición. Un centro de interpretación puede consistir en un sencillo espacio dedicado a mostrar los objetos o soportes materiales que participan en el rito, acompañados de algunos materiales audiovisuales y de tipo museográfico, para favorecer su comprensión a varios perfiles de público.

Medios de comunicación e información

Los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental a la hora de difundir y valorar el patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, es frecuente que la mejor intención de los informadores a la hora de dar a conocer prácticas en peligro de desaparición se vea truncada por las consecuencias que acaban generándose con la difusión a gran escala de las mismas. Por eso, se hace necesario, especialmente frente a prácticas culturales muy localizadas o poco conocidas, un debate para buscar el mejor procedimiento de darlas a conocer, al objeto de evitar que las noticias en torno a ellas sean interpretadas como simples reclamos orientados a públicos deseosos de *exotismo cultural*.

Por ello, el Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial contempla en relación con los medios de comunicación, la necesidad de desarrollar encuentros que permitan a profesionales de la comunicación y especialistas del patrimonio cultural inmaterial elaborar y actualizar protocolos de comunicación y difusión de este tipo de manifestaciones culturales. También se propone el desarrollo de estrategias de difusión de este patrimonio a través de Internet y de las redes sociales, como nuevas fuentes de información, evitando la sobreexposición, que pudiera alterar o transformar estas manifestaciones en otro tipo de propuestas más turísticas o crematísticas.

Lo inmaterial del arte y las artesanías. Los tejidos en las Islas Filipinas

Pilar Romero de Tejada

Directora

Museo Nacional de Antropología

pilar.romerodetejada@mecd.es

Resumen: En este ensayo tratamos de ver las relaciones existentes entre el patrimonio material y el inmaterial, a través de un ejemplo como es el de los tejidos de las Islas Filipinas, y veremos cómo objetos que son tangibles forman parte también del patrimonio inmaterial.

Palabras clave: Patrimonio inmaterial, Artesanías, Filipinas

1. Introducción

En este ensayo quiero abordar el tema de cómo se relaciona el patrimonio cultural inmaterial con el arte y las artesanías, ya que en los museos nos encontramos bienes tangibles productos de estas materias. Ahora bien, aquí no vamos a tratar de definir qué es el arte, tarea harto enojosa, pues hay una gran variedad de definiciones y ni siquiera los propios especialistas del arte se ponen en todo de acuerdo. Solo me referiré brevemente a lo que se dice sobre ello en el *Dictionary of Art* (vol. 2:505), pues para unos autores es un rasgo universal de toda sociedad humana, mientras que para otros, con un punto de vista ciertamente etnocentrista, es un privilegio cultural extraordinario restringido solo a la sociedad occidental, especialmente a partir de la época postmedieval. Para los que tienen esta segunda visión, el mostrar objetos pertenecientes a otras sociedades en los museos occidentales implica, generalmente, superponer a estos objetos categorías conceptuales y valores estéticos que no son los apropiados.

Ahora bien, a esta última visión tenemos que replicar que la naturaleza diferente de su producción estética no significa estrictamente que estas sociedades no produzcan arte, sino que para esa sociedad determinada pueden tener esa connotación artística ciertos aspectos de su producción, mientras que para otra no; y además deberíamos también tener en cuenta que los patrones estéticos no se expresan universalmente de la misma manera, pues cada sociedad tiene unas formas y patrones específicos preferidos en función de su forma de vida, sus creencias, su organización social y política, etc.

No considerar bien todo esto ha tenido como consecuencia el tener que añadir ciertos adjetivos bipolares a la palabra arte, como son: «mayor» «menor», «industrial», «popular», «tradicional», «étnico» o «tribal», o finalmente el de «primitivo» tan utilizado por galeristas y coleccionistas europeos y norteamericanos. Adjetivos todos que están marcando una cierta jerarquía cultural que no podemos asumir de buen grado, como antropólogos.

Tampoco estamos de acuerdo con la separación tan rotunda que se hace entre *arte* y *artesanía*, ¿dónde se acaba el arte y comienza la artesanía? Y si queremos encontrar una definición adecuada, sucede lo mismo que con el arte, encontramos varias definiciones; pero es muy significativo que en el mencionado *Dictionary of Art* no esté recogido con definición propia el término artesanía; la entrada de dicho término nos remite a «arte popular», «arte vernacular» o «arte turístico». En cambio para el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, en su edición de 2001, la artesanía es «el arte u obra de los artesanos» y a estos los define como «persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico». También haremos mención al Real Decreto del año 1982 sobre *Ordenación y Regulación de las Artesanías en España* que define a estas como la «actividad de producción, transformación y reparación de bienes o prestación de servicios. Proceso en el que la intervención personal constituye un factor predominante. Se obtiene un resultado final individualizado que no se acomoda a la producción industrial totalmente mecanizada, o en grandes series».

Por último, diremos que, para otros autores, será más bien «el conjunto de las artes y tradiciones populares en una sociedad industrializada» o «el saber tradicional heredado», definiciones con las que tampoco estamos de acuerdo, pues también siguen marcando una jerarquía cultural. Pero señalaremos dos aspectos importantes en que difieren verdaderamente el arte y las artesanías; en el primero generalmente se conoce a su autor y, modernamente en la sociedad occidental son objetos sin una función determinada, lo que se llama «el arte por el arte»; aunque antaño sí tenían una utilidad concreta. Mientras que en las segundas la mayoría son obras anónimas y siempre tienen una funcionalidad dentro de la sociedad en la que se ha creado, aunque esta se modifique en el transcurso del tiempo y también del espacio.

Pero centrémonos en otras preguntas que afectan también a nuestro tema: ¿Cómo se relaciona el patrimonio inmaterial con el arte y las artesanías, principalmente cuando el resultado final que producen la mayoría de las veces son «cosas tangibles»? Para ello vamos a destacar algunos aspectos de la definición de patrimonio inmaterial que se recogen en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. En ella se dice que forman parte de este patrimonio «los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes y se manifiestan –entre otros– en las artes del espectáculo, las prácticas sociales, rituales y actos festivos, los conocimientos y prácticas relacionados con la naturaleza y el universo, y por último las técnicas artesanales tradicionales».

Ahora bien, muchos de los objetos y artefactos que forman una parte muy importante de algunas de estas manifestaciones inmateriales pueden considerarse también propiamente objetos artísticos, o artesanales. Pongamos dos ejemplos, uno americano y otro español, a los que vamos a referirnos especialmente. Así, durante la fiesta de los muertos en México se levantan altares en honor de los difuntos en la mayoría de los hogares; estos

altares están decorados con colgaduras de papel picado, y se depositan alrededor diversos recipientes de cerámica (en los que se colocan las ofrendas, velas, incensarios, pan de muertos, etc.). De otra parte, en la celebración del Corpus Christi, denominada *Patum* (que tiene lugar en Berga, una población catalana), aparecen una serie de personajes que utilizan una indumentaria y unos instrumentos acordes con dichos personajes (los demonios, la tarasca o serpiente, etc.). Todos estos elementos tangibles, que forman parte de estas manifestaciones rituales, son también patrimonio cultural inmaterial, aunque constituyen un conjunto integrado por medio del cual se transmiten las ideas y valores propios del ritual.

Forman parte de este patrimonio también las técnicas artesanales, cuyo saber se transmite de generación en generación, así como los diseños que se utilizan en ellas, que frecuentemente son un símbolo de la identidad del grupo o del individuo que las use. Igualmente los productos artesanales son también un derivado exclusivo de una determinada forma de vida y, asimismo, de una comunidad.

Por estas razones vamos a referirnos más concretamente a los objetos mismos que producen las artesanías, porque en ellos podemos apreciar mejor su relación con el patrimonio cultural inmaterial, aunque parezca paradójico.

Existe una gran variedad de artesanías, tantas como materias primas podemos encontrar en nuestro propio mundo, con ellas se producen gran cantidad y diversidad de objetos que tienen también gran variedad de usos, estrechamente vinculados a diversas actividades (domésticas, económicas, políticas, religiosas, festivas, del ciclo vital, etc.). Asimismo están interrelacionados con las normas, valores y creencias de la sociedad que los realiza y utiliza.

Pero como no podemos abordar todas, hemos elegido el «tejido», pues este, a lo largo de la historia, se ha correspondido con la organización de la vida social y política de las diferentes sociedades. Igualmente ayuda el tejido a los grupos a reconocerse y a lograr autonomía y provecho en sus relaciones con otros grupos, ya sea formando parte de la indumentaria y el adorno, ya como objeto que se utiliza para el intercambio económico, o constituyendo bienes apreciados de la herencia.

Asimismo, encontramos en el tejido gran variedad de motivos decorativos, unos mezclándose con la trama y la urdimbre teñidas con diferentes colores, otros se logran por medio del bordado, pintado o teñido. Todas estas ilimitadas posibilidades derivadas de su manufactura, color y motivos conceden a este un importante potencial como medio de comunicación, pues puede representar tanto el sexo, la edad, el rango social de los individuos, como la pertenencia a un grupo determinado. Pero igualmente pueden homogeneizar a las diferentes personas, por ejemplo, a través de los uniformes o sayales, o también encubrir las identidades por medio de disfraces y máscaras.

A través de la manufactura del tejido, como hemos dicho, se pueden analizar también las relaciones de género. Por ejemplo, cuando los tejidos están asociados con las historias ancestrales, la manufactura exige no solo conocimientos técnicos y artísticos, sino también un estricto respeto al ritual, donde los hombres y mujeres deben repartirse diferentes tareas del proceso de producción; pero también puede suceder que uno de los géneros tenga simplemente un mayor predominio en las tareas técnicas, artísticas y rituales, llegando

a ser excluyentes. Sin embargo, en muchas áreas del mundo y a lo largo del tiempo las mujeres han desempeñado, generalmente, un papel más importante que los hombres en la producción de los tejidos. Y este predominio de las mujeres en la producción y distribución particulares está unido a sistemas simbólicos en los que el tejido evoca el control femenino, siendo ellas normalmente las artesanas encargadas.

Igualmente al tejido se le puede atribuir un papel simbólico y económico, lo cual se refleja en la unión de sus fibras y su forma de tejer de acuerdo al conocimiento ancestral y mítico de la comunidad, y finalmente pueden llegar a convertirse en un instrumento político para transmitir legitimidad y autoridad en ella, sea masculina o femenina.

2. El tejido en las Islas Filipinas

En esta ocasión nos vamos a referir más concretamente a lo que representa el tejido en una zona más concreta, en las Islas Filipinas. En estas islas han estado siempre muy desarrolladas las artesanías, sobresaliendo principalmente los textiles y bordados, la cestería, y los trabajos específicos de objetos en madera, coco, bambú, asta, metal, así como la alfarería. Estas artesanías se han ido adaptando a lo largo del tiempo, recibiendo nuevas técnicas y nuevos materiales, y con ello han pasado de ser artesanías dedicadas únicamente a un consumo interno y muy limitado a convertirse ahora en un producto comercial, utilizado tanto para el interior como para el exterior, al haberse incrementado enormemente la demanda para la exportación. Además, en algunas de las islas, la artesanía del tejido se ha transformado propiamente en industria textil, e incluso se encuentra en una fase de gran expansión, pues en estas islas existen plantaciones comerciales de *abacá*, aunque están sujetas a la incertidumbre de los tifones y a la demanda variable.

Detengámonos ahora en la artesanía textil filipina, ya que su manufactura ha tenido una gran relevancia en las islas, y además mantienen una estrecha vinculación con diversos apartados del patrimonio cultural inmaterial.

La técnica del tejido es muy antigua en las Filipinas. Es un trabajo femenino, que se lleva a cabo generalmente en un telar horizontal simple de cintura, ya que una de las dos barras (la que sujeta la urdimbre) se ata a la cintura de la tejedora que se sienta en el suelo, mientras que la otra se amarra a un poste de la casa o a un árbol; en ciertas zonas trabajan en telares de pie, montados sobre una estructura. Las diferentes técnicas de esta artesanía se transmite de madres a hijas, y estas últimas desde muy temprana edad ayudan a su madre en todas las tareas preparatorias que se llevan a cabo con las fibras, antes de tejerlas, y empiezan a usar el telar desde muy temprana edad.

Son muy variadas las fibras que se utilizan para el tejido, y proceden la mayoría de plantas que les proporciona su entorno. Destacaremos algunas de ellas, comenzando con el *abacá*, que es un tipo de banano silvestre del que se utilizan sus hojas. A continuación tenemos la piña –también notable por su transparencia y brillantez–, cuya fibra para tejer se obtenía (y aún se sigue obteniendo) de la parte inferior de las hojas maduras del ananá silvestre, pues las piñas cultivadas no proporcionan una fibra con la misma calidad; para obtenerla se introducen las hojas en agua y se rascan para desprenderle la corteza exterior y la pulpa. Los hilos extraídos se anudan luego por los extremos. También usaban el ramio

–un arbusto cuyo tronco produce una fibra blanca, fuerte y lustrosa, que recuerda al lino cuando se teje–, así como otras fibras que se hacen a base de tiras retorcidas de las cortezas de ciertos árboles. El algodón finalmente también se utiliza, pero su introducción artesanal fue más tardía.

Todas estas fibras se tiñen principalmente con tintes vegetales naturales, aunque actualmente se están ya introduciendo tintes comerciales. El proceso del teñido puede llevarse a cabo antes de ser tejidas estas o cuando el tejido se ha terminado, y utilizando finalmente la cera para cubrir las partes a las que no se quiere dar color; esta técnica se conoce con el nombre de *ikat*. El valor del tejido aumenta naturalmente con la dificultad progresiva que tenga su proceso particular de teñido. Los motivos respectivos utilizados diferencian principalmente el área de donde proceden, y simbolizan por sí mismos ciertos aspectos culturales.

Actualmente se están fabricando tejidos de inferior calidad para vender a los turistas, y se están cambiando las técnicas tradicionales por otras más fáciles y rápidas de ejecutar, que se hacen a máquina y que imitan en parte a las antiguas. Asimismo, se están sustituyendo las fibras naturales por fibras artificiales.

La utilización del tejido de piña ha sido y es un símbolo del poder económico familiar dentro de la sociedad nacional de las islas, ya que requiere mucho trabajo y tiempo en el proceso (preparar los hilos, tejer y bordar a mano), por lo que se produce muy poco. Actualmente se confeccionan con este tejido las prendas utilizadas por las clases que tienen el mayor estatus económico, pues son las que pueden costear su alto precio; se confeccionan con ella la indumentaria de gala, tanto femenina como masculina, trajes de novia, canastillas para los bebés, pero también manteles y otros elementos para la mesa y la cama, y algunos ornamentos sagrados para la Iglesia católica. Los tejidos más finos se hacen con una sola fibra, mientras que los más bastos llevan varias. Esta artesanía se halla realmente en vías de desaparición, pero antaño se confeccionaban ordinariamente vestidos, camisas y pañuelos con este tejido bordado y calado de uso diario, no solo para las ocasiones extraordinarias como sucede actualmente.

El *jusi* es otro tejido muy popular en estas islas, pero también utilizado exclusivamente por las elites, pues está compuesto por una mezcla de fibras de piña, *abacá* con seda y algodón, que también se teje en telares de pie. Con él se confeccionan diferentes faldas y vestidos, que frecuentemente se bordan con motivos florales.

3. Lo inmaterial del tejido

Actualmente el tradicional tejido a mano en las Filipinas se lleva a cabo principalmente por los grupos étnicos que viven al norte y al sur de las islas; estos son los grupos que habitan la Cordillera del Noreste de la Isla de Luzón y los que se encuentran en las zonas montañosas del interior de la Isla de Mindanao, constituyendo solo alrededor de un 4% del total de la población. Estos grupos, junto con los musulmanes o *moros* que residen en el archipiélago de Joló, en la Isla de Mindanao y en Basilán, así como otros grupos que habitan en el interior de las montañas de las Islas Visayas y de Palawan, son considerados por el gobierno filipino como minorías «étnicas» y representan cerca del 10% de la población del archipiélago; y a ellos se dedican varios organismos gubernamentales para

mejorar su integración socioeconómica. Ahora bien, muchos de estos grupos rechazan ser identificados con el término de «minoría», por lo que desde 1986 muchas de las organizaciones dedicadas a estos grupos han reclamado para ellos el nombre de «pueblos indígenas».

Los grupos tejedores de Luzón (*kalinga, tinguian, kankanay, bontoc, gaddang* e *ifugao*) son principalmente los que cultivan arroz de regadío, existiendo siempre un importante comercio interior, ya que estos comercian sus telas con los que no las tienen, y por ello existe asimismo un extenso comercio textil entre las zonas montañosas y las llanuras, situadas en las zonas costeras y en las cuales habita la mayoría de la población de las islas. El tejido se teje en tiras que suelen tener de 15 a 45 cm de ancho, que pueden utilizarse solas (como fajas, chaquetas y bolsas), o cosidas para formar piezas mayores: faldas o mantas.

Entre estos grupos mismos (Ellis, 1981) los tejidos se utilizan en ciertos contextos ceremoniales relacionados especialmente con el ciclo vital (nacimiento, matrimonio y defunción), pero también la adquisición y exposición pública de numerosos tejidos era observada generalmente como una prueba tangible de adquisición de prestigio social y formaban parte de la herencia (Fraser-Lu, 1988). Asimismo, el tejido tiene un papel tan importante entre los *ifugao*, que todo su proceso está divinizado, «incluyendo en su numeroso panteón religioso un tipo de divinidades denominadas *matungulan*... que, cuando son invocadas en una ceremonia cualquiera, el orden en que son llamadas repite los pasos seguidos por una tejedora cuando está tejiendo» (Ellis, 1981:226).

Las mantas son uno de sus tejidos más característicos, que en muchas ceremonias se utilizan como ofrendas a los espíritus para que no hagan daño a los vivos. Entre los *tinguian* (Fraser-Lu, 1988) se emplean unas mantas especiales de color blanco con rayas azules y rojas, mientras tiene lugar un ritual previo al nacimiento de un niño, pues esta se coloca en el suelo y se cubren con ella las ofrendas, que posteriormente se ofrecen como prueba a los espíritus; es decir, en un contexto ceremonial que simboliza el inicio de una nueva vida. Pero también se emplean en un momento trascendental en la vida de un individuo, el matrimonio, pues forman parte de las negociaciones matrimoniales como pago del precio de la novia junto con otros bienes. Igualmente se usan cuando la vida ha finalizado, pues en los rituales funerarios se envuelve el cadáver en tantas mantas como pueda pagar la familia, e incluso cuando tiene lugar el segundo enterramiento, costumbre practicada por la mayoría de estos grupos. Finalmente, antes del entierro definitivo se suelen arrancar trozos de estas mantas, que se distribuyen entre los familiares para que los espíritus no intenten robarlas.

Los rituales que se llevan a cabo en torno a la muerte reflejan la importancia que tiene el culto a los antepasados y las creencias en torno a la otra vida. Así, para asegurar que dichos ritos se habían realizado correctamente y con ello facilitar el paso a la otra vida, muchos individuos hacen los preparativos antes de su muerte, y tales preparativos incluyen la realización de tejidos específicos para este contexto. Entre los *kalinga* las mantas utilizadas en los enterramientos solo pueden tejerse por mujeres que sean estériles o que hayan parido hace muchos años (Fraser-Lu, 1988).

Antaño, aunque la indumentaria fundamental fuera la misma para todos, había una serie de rasgos peculiares que diferenciaban a un grupo de otro, y señalaban también el estatus de la persona que la llevaba. Se confeccionaba normalmente en algodón, aunque en muchos lugares se podía realizar con tela de corteza o con tiras de corteza retorcida. La falda que en



Figura 1. Traje femenino. *Kankanay*. Cordillera de Luzón. Filipinas. Siglo XIX. En este grupo la chaqueta con los bordes de colores solo la utilizan las jóvenes, nunca se la pondrá una mujer que haya dado a luz. Asimismo, el vestido de una mujer embarazada por primera vez, será exclusivamente blanco, sin ningún tipo de adorno. Museo Nacional de Antropología, n.º inv. CE1356, CE1370 y CE1502.

ocasiones especiales empleaban las mujeres ricas era espectacular, pues se le bordaban y añadían cuentas de vidrio y trozos de madreperla. Las jóvenes mujeres *kankanay* usaban más uno blanco con bandas azules; la chaqueta también era de este mismo color, pero los bordes tenían los colores rojo, azul y amarillo, símbolo de su situación, pues jamás se la pondría una mujer que hubiera dado a luz. Asimismo, el vestido de una mujer embarazada por primera vez, era exclusivamente blanco sin ningún tipo de adorno. Los *ifugao* tienen un taparrabo con un diseño especial, realizado por medio de la técnica del *ikat* que se coloca a los muertos, mientras que los *kankanay* utilizan en los enterramientos una chaqueta azul con decoración de figuras antropomorfas, y las viudas *ibaloí* usan durante el periodo de luto una falda azul y blanca (fig. 1).

Así pues, como anunciábamos al principio, el tejido entre estos grupos no solo se emplea como indumentaria personal (diferenciando por él la edad, el sexo y el estatus), sino que ocupa un lugar importante en todas las actividades del ciclo vital, de la vida religiosa, y de la social y económica.

Otros grupos minoritarios que habitan en las montañas del interior de la Isla de Mindanao (*t'boli*, *mandaya*, *bagobo*, *manobo*, *bukidnon* y *bila'an*) son expertos tejedores de *abacá*, cuyas fibras obtienen de los tallos de las hojas de la planta, que son blancas y muy duraderas. Entre ellos encontramos claramente división del trabajo entre géneros, pues los hombres son los encargados de cortarla, descortezarla y blanquearla al sol, anudando los extremos y colocando las fibras obtenidas sobre un armazón de bambú para que después sean utilizadas por las mujeres, mientras que estas realizan el resto de los trabajos textiles. El color de los tejidos puede ser blanco, rojo y negro; estos dos últimos se obtienen a base de tintes vegetales que se logran por medio del vapor, necesitándose bastante tiempo para obtener el color deseado –más de tres semanas para el negro, por ejemplo–. Una vez teñidas las fibras se lavan, se secan y se prepara la urdimbre en un telar de cintura; las mujeres generalmente tejen por la tarde, ya que la mayor temperatura y la humedad existentes en ese momento se consideran que son las más adecuadas para dar elasticidad a las fibras (fig. 2).

Cuando se ha terminado el tejido se saca del telar, y se consigue ablandarlo golpeándolo con un mazo y frotándolo con cenizas antes de darle el lustre final, que se obtiene resregando con una piedra o concha de molusco que, a la vez, quita todos los nudos y pelos que la fibra pueda tener todavía. Finalmente los motivos ornamentales añadidos varían, pues estos pueden realizarse tanto por medio de la técnica del *ikat* o por medio de bordados especiales; y asimismo se pueden incorporar cuentas de abalorios.

Existen varias creencias religiosas y rituales en torno a la manufactura y uso de este tejido de *abacá*: así «mientras se está trabajando en el telar, se deben colgar campanillas o tablillas de bambú de modo que, cuando la tejedora utilice la lanzadera se origine un agradable sonido rítmico que ahuyentará a los espíritus, con el objetivo de no estropear el resultado final del trabajo» (Casino, 1981: 130). Si lo hacen, pues, así es porque creen que el sonido producido al tejer es muy importante para obtener un buen resultado, y por ello es necesario amplificarlo y acentuarlo. Los niños tampoco pueden acercarse a él, ya que enfermarían. Excepto para confeccionar los vestidos, la tela no puede ser cortada porque ello conllevaría la enfermedad e incluso la muerte; asimismo, cuando el tejido va a ser vendido, se le ata un anillo de latón para apaciguar igualmente a los espíritus y que no causen ningún daño a quien lo vaya usar. Además se utilizan particularmente en algunos contextos culturales relacionados con el ciclo vital, pues durante el parto se cubre a la mujer con una manta de esta tela, para asegurar un buen nacimiento del niño. Se considera como un bien valioso y forma parte importante de los intercambios matrimoniales, y también se envuelve siempre el cadáver con una manta antes de ser introducido en el ataúd.

Entre los *bagobo* los tejidos jugaban un papel importante en su vida religiosa, pues se tejían tejidos especiales para ciertos rituales y, según Reyes (1992: 36), se debían invocar «a las divinidades para asegurar el bienestar de las tejedoras y de toda la comunidad... y funcionaban como ofrendas para obtener su favor, o como amuletos contra el mal».

Tan importante era la técnica del tejido, así como sus motivos decorativos, en la vida de estos grupos, que incluso se recogían en sus relatos míticos, y como ejemplo recogemos aquí este relato de los *mandaya*:

«En otro tiempo la mujeres *Mandaya* no conocían el arte de tejer con motivos decorativos de figuras humanas, cocodrilos, peces y flores. Pero *Tagamaling*,



Figura 2. Traje masculino. *Bila-an*. Davao (Mindanao). Filipinas. Siglo XIX. Este traje está confeccionado en tejido de *abacá* con motivos decorativos bordados, que diferencian principalmente el área de donde proceden. El color rojo era un color reservado a los dioses y solo lo podían utilizar los guerreros, simbolizando su prestigio, y los especialistas religiosos durante los rituales. Museo Nacional de Antropología, n.º inv. CE1607 y CE1608.

el espíritu bueno del árbol del *budbud*, tuvo compasión de ellas y tomando a una mujer, la metió con él en el árbol. Llegando a este, la mujer se encontró que no estaba dentro del árbol, sino en una enorme casa, en la que había sobre una mesa dos platos de arroz cocido, uno de arroz negro y el otro blanco. Si comía del arroz negro, no regresaría nunca al mundo exterior, pero si lo hacía del blanco, sí podría regresar. El buen espíritu *Tagamaling* la permitió comer solo del arroz blanco. La mujer se puso en aquel momento a trabajar en un telar y teniendo a *Tagamaling* como maestro aprendió a tejer los diferentes motivos. Después de tres meses dominó por completo el arte de tejer, permitiéndola entonces partir del *budbud* y volver a su casa con su gente. A partir de ese momento enseñó también a otras mujeres a adornar sus telas con preciosas figuras que representaban hombres, mujeres, animales y plantas. De esta manera, hasta hoy día, cuando una tejedora comienza a tejer, pronunciará reverentemente el nombre de *Tagamaling*» (Reyes, 1992: 68).

Asimismo, una mujer *mandaya*, cuando empieza a tejer un nuevo tejido, «colocará en la urdimbre ofrendas de tabaco y buyo, e invocará a *Tagamaling* para que dé a sus dedos la habilidad necesaria para tejer una preciosa y fuerte pieza de tela» (Reyes, 1992: 70).

Los tejidos artesanales entre estos grupos, lo mismo que entre los del Noroeste de Luzón, juegan un papel importante en la vida social, económica y religiosa.

Antiguamente con este tejido artesanal se confeccionaba toda la indumentaria; actualmente se utiliza solamente para hacer mosquiteros, esteras y vestidos ceremoniales, pues hoy día se prefieren los tejidos de algodón para los trajes de diario, como, asimismo, para vender a los turistas en las tiendas de antigüedades de Manila, al igual que sucede con los tejidos procedentes de la Cordillera.

Los grupos musulmanes todavía tejen tanto el algodón como la seda para confeccionar su indumentaria habitual, para lo cual utilizan telares de cintura y decoran sus tejidos con la técnica del *ikat*, de diseños muy simples que se repiten; o añaden a la trama y a la urdimbre hilos suplementarios con los que se realizan diseños decorativos con apariencia de brocado. Los colores preferidos son el rojo, el púrpura y el amarillo.

Entre algunos grupos musulmanes se utilizaba por ambos sexos en el pasado una falda larga y estrecha, casi tubular, que se conoce como *malong*, y sus motivos decorativos servían como signo identificador de cada poblado. En otros grupos solo se empleaba por las mujeres, mientras que los hombres usaban pantalones ajustados, camisa, faja y turbante. Igualmente ciertas prendas de la indumentaria masculina se convierten también en un símbolo de la pertenencia a la comunidad de origen o el estatus social, como eran los turbantes y pañuelos de brillantes colores que los hombres se ponían en la cabeza. La indumentaria de uso cotidiano se confeccionaba en algodón y sus motivos decorativos eran simples rayas y cuadros; pero para las ocasiones ceremoniales se hacía de seda y los motivos ornamentales eran muchos más elaborados.

Pero recientemente se ha producido entre estos grupos un cambio importante en su indumentaria, principalmente en las zonas urbanas, y cabe destacar que en la indumentaria tradicional de estos grupos los hombres antaño utilizaban en la cabeza, como hemos visto, turbantes y pañuelos de brillantes colores, pero actualmente una gran parte lo ha sustituido por una especie de casquete bordado, llamado *tarboch*, utilizado en el mundo islámico por el movimiento musulmán denominado «los hermanos musulmanes». Igualmente hay que subrayar que hoy día las mujeres más jóvenes y que tienen una mayor formación son las que utilizan el pañuelo, que comúnmente se usa por las mujeres en los países islámicos, ateniendo que nunca fue utilizado por ellas en su indumentaria tradicional; ello es una prueba –al igual que entre los hombres con el *tarboch*– de querer marcar la diferencia con el resto de la población filipina, al tiempo, asimismo, de querer afirmar su propia identidad musulmana, y son por ello una forma simbólica de expresar su resistencia a lo que consideran un enemigo externo, la sociedad cristiana con valores occidentales. Filipinas es uno de los pocos países cristianos de Asia, donde la religión islámica llegó antes.

Aunque entre todos estos grupos minoritarios la homogeneización cultural que se está produciendo les ha llevado a la utilización masiva de la indumentaria que llamaríamos «occidental», y que se confecciona con tejidos industriales –todavía algunos grupos usan una mezcla de esta indumentaria y de la tradicional–, queremos señalar que en el pasado la indumentaria tradicional era muy diferente de un grupo a otro, y valía por ello como un indicador de la pertenencia a un determinado grupo, o incluso poblado dentro de un mismo grupo.

Pero en Filipinas está muy extendido no solo el tejido utilizado para la indumentaria personal, sino que también está muy desarrollado el tejido de esteras, ya que en las zonas rurales se duerme sobre ellas –ya como colchón o para colocarlas debajo de él– especialmente en las viviendas tradicionales de nipa donde la gente duerme en el suelo, permaneciendo durante el día enrolladas. Pueden hacerse de *abacá* o de otras fibras vegetales. Tradicionalmente se hacen por las mujeres y su realización lleva varias semanas. Son conocidas por todo el país las que se realizan en las Islas Visayas, y son famosas por su variedad de motivos decorativos hechos con diferentes colores, que pueden cubrir toda la estera.

Sin embargo, las que tienen un mayor colorido son las que proceden de Joló y Zamboanga (Mindanao). Tradicionalmente se tejen también por las mujeres, e igualmente su fabricación lleva varias semanas. Esta se inicia con la recogida de la materia prima, hojas de *pandano*, que posteriormente se descortezan, cuecen y tiñen, para finalmente tejer la fibra que se obtiene de esta manera. A diferencia de las procedentes de las Islas Visayas, los motivos decorativos de variados colores se tejen directamente. Su uso principal es asimismo para dormir, aunque también se utilizan otras circulares para colocar los alimentos a la hora de comer. Pero también se usan en otros contextos culturales, ya que en algunas zonas se aceptan como valor de cambio (moneda), en otras están unidas particularmente a los rituales nupciales y en algunos lugares se utilizan como alfombras en diversas ceremonias religiosas, así como para la oración islámica.

4. Conclusiones

Como hemos podido comprobar a través de este relato sobre el tejido, los objetos artesanales, a pesar de ser tangibles materialmente, están en estrecha relación con el patrimonio inmaterial, pues no solo forman parte de este patrimonio como saber técnico, sino que también funcionan en contextos ceremoniales específicos, formando un conjunto inseparable.

Bibliografía

- CASINO, Eric S. (1981): «Arts and peoples of the Southern Philippines». En *The People and art of the Philippines*. Los Angeles: Museum of Cultural History, pp. 123-181.
- ELLIS, George R. (1981): «Arts and peoples of the Northern Philippines». En *The People and art of the Philippines*. Los Angeles: Museum of Cultural History, pp. 183-263.
- FRASER-LU, Sylvia (1988): *Handwoven textiles of south-east Asia*. Singapore: Oxford University Press.
- REYES, Lynda Angelica N. (1992): *The textiles of Southern Philippines. The textile traditions of the Bagobo, Mandaya and Bilaan from their beginnings to the 1900s*. Diliman: University of the Philippines Press.
- TURNER, Jane (ed.) (1996): *Dictionary of Art*. Londres: MacMillan Publishers Limited, 34 vols.

El tratamiento del patrimonio inmaterial en museos

Patricia Alonso Pajuelo

Conservadora de Museos. Departamento de América. Museo Nacional de Antropología
patricia.alonso@mecd.es

Resumen: Este artículo reflexiona sobre el papel de los museos en relación con el patrimonio inmaterial, comenzando con un repaso a las medidas adoptadas por el ICOM tras la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Aborda los tres retos más importantes de los museos a la hora de tratar con este tipo de patrimonio: cambiar la orientación tradicional de los museos de lo material a lo inmaterial, mostrar el cambio cultural y colaborar con las comunidades de origen de las colecciones de los museos en la conservación e interpretación de su patrimonio. Finaliza con un análisis acerca de las dificultades a las que se enfrentan los profesionales de museos a la hora de adquirir, conservar, investigar, comunicar y exponer el patrimonio intangible, algo que por su propia naturaleza no se puede tocar y en muchos casos es efímero e irreplicable.

Palabras clave: Patrimonio inmaterial, Museos, Cambio cultural, Voz originaria, Trabajo de campo, Documentación, Conservación indígena, Exposición, Actividades culturales

Introducción

Tras la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003 se ha producido un fuerte interés por parte de la comunidad museística hacia este tipo de patrimonio y al papel que los museos pueden desempeñar para protegerlo y difundirlo.

Este interés se ha visto reflejado en la labor desarrollada por el ICOM, que dedicó su 21.^a Asamblea, celebrada en Seúl (Corea del Sur) en 2004, al patrimonio inmaterial y los museos. En ella se adoptó la Resolución 1, conocida como «Declaración de Seúl», en la que respalda la Convención y pide a los gobiernos que la ratifiquen, presta una atención especial a la conservación de los registros precedentes sobre patrimonio inmaterial; también trata los derechos de propiedad intelectual de las comunidades y, especialmente, se centra en la importancia de la formación de profesionales en cuestiones relativas al patrimonio

inmaterial, recomendando que el Consejo Ejecutivo, en colaboración con el ICTOP (Comité Internacional para la Formación de Personal) revise las *Guías Curriculares para el Desarrollo Profesional en Museos* (ICOM, 2004).

Esta última recomendación ha tenido eco en las *Curricula Guidelines for Professional Development*, documento en el que ICTOP comenzó a trabajar al año siguiente para incluir el patrimonio intangible. La última edición es del año 2008, en ella se presta una gran atención al patrimonio inmaterial, que está presente en muchos de sus puntos. Entre los principios de las *Curricula Guidelines* está reconocer el patrimonio inmaterial como un sistema de conocimiento que debe ser protegido; reorientar el trabajo del museo de los objetos a las personas; considerar los conocimientos y técnicas locales; así como la necesidad de que los museos sean «catalizadores» en la preservación del patrimonio trabajando en colaboración con las comunidades de origen (ICTOP, 2008).

En la 21.^a Conferencia General, celebrada en Viena (Austria) en 2007, el ICOM cambió su definición de museo para incluir el patrimonio inmaterial, sustituyendo «testimonios materiales» por «patrimonio material e inmaterial»¹.

Ante la relevancia que está cobrando el patrimonio intangible, los profesionales de museos se han planteado muchas preguntas, la primera es si son los museos las instituciones más adecuadas para su salvaguardia. Es lógico pensar en los museos como instituciones idóneas para la protección del patrimonio inmaterial, ya que tradicionalmente han sido las instituciones por excelencia en la conservación del patrimonio cultural, aunque material (Kreps, 2005: 6).

Para Kurin los museos no son las instituciones más adecuadas para proteger el patrimonio intangible por la falta de recursos, de personal especializado y de experiencia en tratar con tradiciones vivas. Pero aún así, señala que hay que hacer un esfuerzo, porque probablemente sean las mejores instituciones que haya para protegerlo. En otras palabras, no son las más adecuadas, pero no hay nada mejor (Kurin, 2004: 8; 2007: 14).

La siguiente pregunta que nos podemos hacer es si todos los museos, independientemente de su temática, deben involucrarse en la protección y difusión del patrimonio intangible.

Aunque el patrimonio inmaterial siempre se ha relacionado con el etnográfico y podría parecer que solo en los museos dedicados a esa temática tiene razón de ser, los valores intangibles de la cultura deberían estar presentes en todos los museos.

Los museos históricos pueden tener un papel relevante prestando una mayor atención a la historia oral, logrando así mayor implicación con su comunidad; un ejemplo lo encontramos en el Museo de la New Jersey Historical Society (Estados Unidos), con exposiciones temporales donde las historias orales tienen una gran importancia y sirven para enlazar el presente con el pasado (Yerkovich, 2006: 44-52).

¹ «Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.» <http://icom.museum/quienes-somos/la-vision/definicion-del-museo/L/1.html>.

En los museos de arqueología también debería tener una presencia mayor; la arqueología es la ciencia que estudia la cultura, lo inmaterial, a través de los restos materiales del pasado. La cultura material es el medio, no el fin. Aunque se trate de culturas desaparecidas, en muchas ocasiones los nexos con comunidades actuales son muy importantes y este tipo de museos podría potenciarlos.

Incluso algunos museos de ciencias están realizando actividades muy interesantes relacionadas con la cuarta categoría de la Convención: «Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo». Porque la ciencia, como sistema de conocimiento, es en sí misma patrimonio inmaterial. El Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) de Río de Janeiro (Brasil) realizó en el año 2004 la exposición *Mitos de Origen - El hombre y su comprensión del Universo y del planeta en el que vive*, en la que se mostraban cuatro visiones distintas sobre el origen del universo: el Génesis de la Biblia, la teoría del Big Bang, y las cosmologías de dos culturas indígenas de Brasil, los *tukano* y los *guaraní* (Borges y Braz Botelho, 2008: 56-68).

Los museos en los que el patrimonio inmaterial suele estar ausente son los de arte; aunque distintas tendencias teóricas hacen hincapié en los aspectos inmateriales de la obra de arte, en su contexto o sus significados, su repercusión en museos es muy escasa. Quizás sean estos museos los que tienen que replantearse un cambio más profundo en sus instituciones para dar cabida a lo inmaterial.

Donde este tipo de patrimonio ha estado muy presente desde el principio es en los eco-museos y los museos comunitarios, así como en museos monográficos dedicados a algún aspecto inmaterial, como los museos de música y artes escénicas; o los conmemorativos, como el Yad Vashem Museum de Jerusalén (Israel), dedicado a las víctimas del Holocausto, o el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, dedicado a las víctimas de la dictadura militar.

La tercera pregunta que nos podemos hacer es cómo nos afectará el tratamiento del patrimonio intangible en museos, qué retos debemos enfrentar. Desde mi punto de vista los desafíos más importantes son tres:

- Cambiar la orientación tradicional de los museos de lo material a lo inmaterial.
- Mostrar el cambio cultural.
- Participación de las comunidades de origen de las colecciones.

Reto 1: Cambiar la orientación tradicional de los museos de lo material a lo inmaterial

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial supone la superación de la perspectiva eurocéntrica imperante en las políticas de protección del patrimonio anteriores, que priorizaban un modelo de obra maestra que tenía poco que ver con la concepción del patrimonio de las culturas no occidentales. Esta perspectiva eurocéntrica de obra única es la que también imperaba en los museos, instituciones que siempre han estado orientadas a lo material, a la conservación, investigación y exposición de objetos. Este es el principal

problema de los museos a la hora de tratar con el patrimonio inmaterial (Kurin, 2004: 7; Matsuzono, 2004: 13; Stefano, 113).

En la dicotomía material-inmaterial, lo inmaterial es lo que interpreta y contextualiza los objetos materiales, les da un sentido. Los objetos están muy relacionados con la cosmovisión, los valores y el modo de vida de las comunidades que los crean y utilizan.

Todo objeto tiene dos partes, una parte física o material, y su significado, que es la parte inmaterial (Pinna, 2003: 3). Los objetos no son fines en sí mismos, lo importante son los significados que encierran.

Para Esther Fernández de Paz «al fin se va asumiendo que todo lo inmaterial tiene un substrato material y que la importancia de este deriva justamente de sus valores inmateriales» (Fernández de Paz, 2004: 129). Otros autores van más allá y opinan que todo el patrimonio cultural es inmaterial (Galla, 2008: 15; Smith, 2006: 54).

El patrimonio material es un producto o expresión de lo inmaterial, a través del patrimonio material se expresan ideas y valores, por lo tanto, el vínculo que existe entre ambos los hace inseparables.

Fernández de Paz apunta que el museo debe ser un «interpretador cultural» y no un depósito de «naturalezas muertas». Habla de la dificultad de acabar con el culto al objeto en los museos, «esa visión que lleva a suponer, de modo bastante ingenuo, que los objetos tienen por sí mismos la capacidad de transmitir todo su significado cultural y basta con exponerlos para que el público que los observa aprehenda su significación» (Fernández de Paz, 2004: 129).

Aunque los museos han evolucionado y se han producido muchos cambios en ese sentido, todavía son muchos los museos «tradicionales» que siguen priorizando el objeto por encima de su significado.

Reto 2: Mostrar el cambio cultural

El patrimonio inmaterial es algo vivo, que cambia y evoluciona, las culturas no son estáticas, y uno de los problemas de los museos es precisamente ese, su tendencia a mostrar las culturas congeladas en el tiempo. La visión de los museos es sincrónica, cuando en realidad las culturas son diacrónicas (Kurin, 2007: 14; Solanilla, 2008: 107; Stefano, 2009: 113-121; Mâhina-Tuai, 2006: 15).

En el caso de los museos de antropología dedicados a otras culturas, lo habitual es que no se muestren los cambios porque sigue prevaleciendo la idea de que lo pasado es más importante. Las culturas indígenas han cambiado mucho tras su introducción en la economía de mercado y la sociedad nacional, no son como en el siglo XIX o principios del XX, pero es que nosotros tampoco: todas las sociedades cambian. Como consecuencia se muestran imágenes fosilizadas de las culturas representadas, que eran así hace 100 años, pero han cambiado en algunos aspectos, y hay que enseñar en cuáles y por qué. Y sobre todo, mostrar que han sobrevivido, y no solo a la globalización actual, al colonialismo e incluso a procesos de genocidio, porque sus culturas continúan estando vivas.

Esta fosilización de las culturas por parte de los museos «refuerza la percepción pública de que las culturas aborígenes existieron solo en el pasado y que son incapaces de cambiar». Además, «dichas percepciones continúan manteniendo la noción falsa de que las culturas aborígenes son inferiores» (Assembly of First Nations and Canadian Museums Association, 1994: 7).

Los museos se empeñan en mostrar el pasado de las culturas indígenas, mientras que el interés de los miembros de esas culturas está en utilizar los objetos del pasado para hablar de su presente, de su realidad actual, y de la pervivencia de algunos aspectos de su cultura transmitidos de generación en generación (Vermeyleylen y Pilcher, 2009: 63).

En el caso de museos de artes y tradiciones populares ocurre un poco lo mismo, muestran una realidad idealizada, un mundo rural que es un «paraíso perdido» en el que vivieron nuestros antepasados. Ofrecen una visión romántica que tiene más que ver con el mito que con la realidad. Solo aparecen los aspectos positivos, no los negativos, y no se muestra cómo es el mundo rural actual, no se establecen conexiones con el presente (Wilks y Kelly, 2008: 128-138; Smith, 2009: 14).

El cambio también supone un problema a la hora de proteger el patrimonio inmaterial; las medidas que tomemos pueden hacer que pierda su dinamismo, falsearlo y acabar precisamente con lo que se intenta proteger (Kurin, 2007: 12-13; Alivizatou, 2008: 47; Pinna, 2003: 3; Quintero Morón, 2005: 76).

Por eso los mecanismos para su protección son tan difíciles de idear. Kurin opina que el patrimonio inmaterial no se protege simplemente conservándolo en un museo, en un archivo o en otro tipo de institución, se preserva en la sociedad en la que vive, en el día a día, la clave está por tanto en ayudar a las personas a continuar con sus tradiciones (Kurin, 2004; Alivizatou, 2008: 50-51).

Reto 3: Participación de las comunidades de origen de las colecciones

La participación de los miembros de las comunidades representadas en la interpretación y conservación de su propia cultura es fundamental para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, son ellos los propietarios, el patrimonio «vive» en ellos (Alivizatou, 2008: 47-50; Smith, 2009: 17; Vermeyleylen y Pilcher, 2009: 60-71; Stefano, 2009: 113; Kurin, 2004: 7-9; Matsuzono, 2004: 14).

La Convención en su artículo 15 resalta este aspecto: «En el marco de sus actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, cada Estado Parte tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo» (UNESCO, 2003: 6).

Cuando los objetos llegan al museo se produce una desconexión con los contextos originales, por eso es fundamental la colaboración con las comunidades, para que los artefactos recuperen su contexto (Stefano, 2009: 114).

En palabras de Kurin, hay que evitar los enfoques que hacen de los portadores de lo inmaterial meros «vehículos anónimos» o intérpretes de una cultura que no es realmente de su propiedad (Kurin, 2007: 15).

Esto está muy relacionado con las luchas que han mantenido los pueblos indígenas en defensa de sus derechos y con la Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas de la ONU, de 2007, cuyo artículo 31.1 trata sobre su patrimonio cultural: «Los pueblos indígenas tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales, sus expresiones culturales tradicionales y las manifestaciones de sus ciencias, tecnologías y culturas, comprendidos los recursos humanos y genéticos, las semillas, las medicinas, el conocimiento de las propiedades de la fauna y la flora, las tradiciones orales, las literaturas, los diseños, los deportes y juegos tradicionales, y las artes visuales e interpretativas. También tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su propiedad intelectual de dicho patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales y sus expresiones culturales tradicionales» (ONU, 2007: 7).

Para muchos grupos indígenas «la colaboración con el museo puede actuar como una metáfora de auto-representación y autodeterminación en la esfera social, política y económica» (Krpmotich y Anderson, 2009:378). Les ofrece la oportunidad de ser vistos como «autores y expertos de sus culturas, y de afirmar su presencia activa y continuada en el mundo contemporáneo» (Krpmotich y Anderson, 2009: 378).

En materia de colaboración los museos canadienses son pioneros, con la publicación del documento *Turning the Page: Forging New Partnerships between museums and First Peoples*, en el año 1992, por parte de la Assembly of First Nations y la Canadian Museums Association. En este documento se establecen los principios para la colaboración entre museos y naciones originarias (Assembly of First Nations and Canadian Museums Association, 1994).

Otros ejemplos son *Previous Possessions New Obligations: Policies for Museums in Australia and Aboriginal and Torres Strait Islander People* de 1993 y el *Code of Ethics for Museums and Cultural Centres* de la Pacific Islands Museums Association del año 2006.

Entramos aquí en un nuevo concepto, el denominado «voz originaria», procedente del término anglosajón *first voice*, la voz de los miembros de las comunidades². Tiene un carácter reivindicativo ya que incide en el derecho de los pueblos a controlar lo que se dice sobre ellos y la imagen que de ellos se da en el exterior.

Galla define voz originaria como «la voz de los portadores del patrimonio intangible –individual o colectivo– o de aquellos que están más cerca de un recurso patrimonial como principales depositarios, ya sea este intangible o tangible, mueble o inmueble, natural o cultural» (Galla, 2008: 13).

En materia de colaboración y participación de las comunidades la mayoría de las experiencias realizadas son exposiciones, tanto temporales como permanentes. *Nitsitapiisinni: Our Way of Life* del Glenbow Museum en Calgary (Canadá) es un buen ejemplo. A mediados

² Se traduce *first* como originaria por su relación con el concepto de pueblos originarios y naciones originarias, términos con los que prefieren ser denominados muchos grupos indígenas.

de la década de 1990 el Museo decidió renovar su exposición permanente y contar con los *nitsitapii*, más conocidos como *blackfoot* (área cultural de las grandes llanuras, Estados Unidos y Canadá), para la galería dedicada a su cultura como miembros activos en el proceso de renovación. Tras cinco años de trabajo la exposición se inauguró en el año 2001. En ella un panel introductorio explica al público que se trata de una exposición realizada conjuntamente por el personal del Museo y los *nitsitapii*. Pretende mostrar su cosmovisión y las estrechas relaciones que se establecen entre ellos y su tierra, hace un repaso por su historia y presenta cómo viven actualmente. Los textos están escritos en primera persona para enfatizar que son los propios *nitsitapii* los que están presentando su cultura al público. La exposición finaliza con las fotografías y los nombres de los miembros de la comunidad que han participado en su elaboración (Krpmotich y Anderson, 2005: 377-402).

En el Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa varias *iwi* o tribus *maorí* colaboran en la elaboración de exposiciones temporales, como la exposición *Mana Pasifika*, así como en la política de adquisiciones, en publicaciones y programas públicos. Para este Museo, los *maorí* son los propietarios espirituales de las colecciones y el Museo el guardián de las mismas (Māhina-Tuai, 2006: 14-23).

Māhina-Tuai afirma que con el desarrollo de Internet y de las tecnologías de la información los museos que poseen colecciones de otras culturas no tienen la distancia como excusa para no colaborar con las comunidades de origen (Māhina-Tuai, 2006:22). Pero no es tan sencillo, muchas comunidades no tienen fácil acceso a Internet, y es difícil realizar una exposición en colaboración con los miembros de una comunidad utilizando exclusivamente el correo electrónico o videoconferencia para comunicarse. Los museos que realizan más exposiciones y actividades en colaboración con las comunidades son los que están dedicados a las culturas nacionales, la distancia es un importante obstáculo, aunque no insalvable, pero sí requiere de mayor financiación. Otra opción es realizar proyectos de colaboración con comunidades inmigrantes.

La participación no está restringida a la interpretación de las colecciones o la creación de exposiciones; también son importantes las aportaciones de las comunidades en la conservación preventiva de las colecciones, con numerosos ejemplos en Estados Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Un asunto del que trataremos con mayor profundidad cuando hablemos de conservación (Kreps, 2005: 6; Flynn, 2001: 2-18).

Pero la participación puede ir más allá si los miembros de esas comunidades son profesionales de museos, de los que existen muchos ejemplos, especialmente en Estados Unidos y Canadá. En el Centro Cultural y Museo Flotante de Cua Van, situado en la Bahía de Ha Long (Vietnam), dedicado al Patrimonio Inmaterial de las comunidades de pescadores de la zona, los conservadores y educadores son miembros de la comunidad. Este proyecto es fundamental para la transmisión de conocimientos de generación en generación, ya que los profesionales son jóvenes de Cua Va formados por ancianos de la comunidad (Galla, 2008: 19-20).

También encontramos museos que pertenecen a las propias comunidades, es el caso de los museos comunitarios, que tienen una especial incidencia en América, destacando México, donde el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia de México) inició un proyecto para su puesta en marcha en los años 70. Estos museos juegan un papel muy importante en la vida de sus comunidades (Singer, 2006: 71).

Los ejemplos que hemos visto son de comunidades indígenas, pero cuando hablamos de comunidades de origen y voz originaria nos referimos a todo tipo de comunidades o grupos, incluidos los urbanos.

Galla establece tres modelos de colaboración; en el primero la participación es mínima, la comunidad simplemente asesora, «participación como consulta»; en el segundo la participación es mayor, Galla lo denomina «participación como asociación estratégica», aquí tanto los profesionales del museo como los miembros de la comunidad participan de igual a igual; el tercero es en el que el control total lo ejerce la comunidad, «participación como acción cultural comunitaria», y los museos comunitarios estarían en este último modelo (Galla, 2008: 21-22).

Otro asunto a tratar aquí es el de los objetos sagrados que se conservan en muchos museos, ya que ante la petición de las comunidades se pueden utilizar dentro o fuera del museo, y esta es otra forma de trabajar con patrimonio inmaterial. En el National Museum of Natural History de Washington (Estados Unidos) es habitual la entrega de ofrendas a determinados objetos, incluso por motivos de seguridad han construido una habitación especial para las ofrendas que deben ser quemadas (Flynn, 2001).

Las funciones del museo y el patrimonio inmaterial

Hemos visto cuáles son los retos a superar para la inclusión del tratamiento del patrimonio inmaterial en museos, pero sigue quedando pendiente una cuestión: ¿Cómo adquirir, conservar, exponer y comunicar algo que es intangible? La Convención indica claramente qué debemos hacer para proteger el patrimonio inmaterial, pero no cómo hacerlo (Kreps, 2005: 6; Smith, 2009: 23).

Adquisición e investigación

Aparecen aquí unidas las funciones de adquirir e investigar porque en este caso ambas están muy relacionadas, ya que la principal forma de «adquirir» patrimonio inmaterial es mediante el trabajo de campo en las comunidades.

La adquisición del patrimonio intangible presenta dificultades, porque ¿cómo se adquiere lo inmaterial?, algo que por su propia definición no tiene materia, no se puede tocar ni recoger. No podemos adquirir el patrimonio inmaterial propiamente dicho, pero sí registrarlos en un soporte material; lo más habitual son las fotografías³, registros de audio y audiovisuales, así como transcripciones escritas y las notas e informes del trabajo de campo.

Para Kurin, la transcripción, el registro en audio o audiovisual de una canción no es el patrimonio inmaterial, el patrimonio es la gente cantando esa canción, la gente que entiende esa canción como suya porque forma parte de su identidad cultural y que la transmite de generación en generación (Kurin, 2007: 12).

³ Para más información sobre la capacidad de la fotografía para registrar el patrimonio inmaterial, consúltese el artículo de Ana Tomás Hernández y Ana López Pajarón «Materializar lo invisible. El Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Antropología», incluido en este volumen.

El registro del patrimonio intangible lo fosiliza y cosifica, se materializa lo inmaterial y se pierde la conexión con la comunidad que lo origina (Solanilla, 2008: 108-109; Pinna, 2003: 3). Parece como si los museos solo pudiesen trabajar con lo material, hay que materializar lo inmaterial para poder conservarlo. Claramente el fijar lo intangible a un soporte material y conservarlo no puede ser la única medida para la salvaguardia del patrimonio inmaterial. Pero es una manera de conservarlo, aunque sea solo como testimonio histórico. Como hemos visto, hay que trabajar con las comunidades y estudiar en cada caso cuál es la mejor manera para proteger ese patrimonio.

Algunos museos han comenzado a adquirir patrimonio inmaterial y a incluirlo en sus políticas de adquisición de colecciones, antaño centradas en la cultura material. En muchos casos el proceso se inició con motivo de una exposición temporal que requería de material audiovisual o fotográfico (Mähina-Tuai, 2006: 18-22; Yerkovich, 2006: 44-52).

Hay museos que prestan mucha atención a la adquisición de este tipo de patrimonio; el Muzeul ASTRA de Sibiu (Rumanía) incluye en sus instalaciones un centro nacional para la realización y archivo de documentales antropológicos que organiza un festival internacional de cine documental. Las copias de los documentales que se presentan son depositadas en el museo, que ya cuenta con una importante colección audiovisual (Bucur, 2007: 113).

Hay varios ejemplos en los que la adquisición es realizada por voluntarios de las comunidades de origen que reciben un curso de formación y en algunos casos equipo, contando de esa forma con la visión de los propios miembros de la cultura en cuestión. Un ejemplo lo tenemos en la red de voluntarios del Vanuatu Cultural Centre and National Museum (Vanuatu), gracias a la cual se está realizando una base de datos con material sonoro y audiovisual (Mähina-Tuai, 2006: 17-18; Galla, 2008: 17-18).

Para incluir la adquisición de patrimonio inmaterial entre los objetivos de los museos se necesita una mayor inversión en recursos, tanto humanos, como de formación y económicos.

Los profesionales de museos necesitan formación para manejar los equipos con los que deberán registrar la información, y formación en técnicas de trabajo de campo en antropología.

Otro aspecto a tener en cuenta en este punto es la recolección de cultura material unida al trabajo de campo; en el caso de los museos antropológicos debería ser el principal método de adquisición, ya que de esa forma los objetos que van a formar parte de las colecciones del museo son estudiados en su contexto e interpretados correctamente para que sus valores inmateriales no se pierdan.

En el Kulturhistorisk Museum de la Universidad de Oslo (Noruega) realizaron un interesante proyecto de investigación sobre una colección de cerámica *hopi* (área cultural del suroeste, Estados Unidos), en la que todas las obras fueron realizadas por la misma mujer, Nampeyo. Esta colección llegó al Museo en 1904, y cuando se recogieron las piezas no se registró nada sobre sus valores inmateriales. Para paliar esta pérdida de información se

inició el proyecto, que implicaba recolección de piezas y trabajo de campo, que consistió en trabajar con las descendientes de Nampeyo que seguían dedicándose a la cerámica, se recogieron piezas actuales y testimonios para construir una «colección biográfica». Al trabajar con personas de la misma familia, en la que se han transmitido las técnicas y conocimientos de generación en generación, es posible ver cómo han cambiado y se han desarrollado a lo largo del tiempo (Svensson, 2008: 119-122).

Documentación

Ya hemos visto cómo el patrimonio inmaterial comienza a formar parte de las colecciones de los museos registrándolo en un soporte material. En el caso de las fotografías y las transcripciones escritas, los museos tienen experiencia en la catalogación de este tipo de fondos, pero no ocurre lo mismo con el tratamiento de registros sonoros y audiovisuales. Es necesario trabajar en este sentido para crear normas de catalogación, tesauros y categorías comunes, y poder compartir la información.

El AFRICOM (Consejo Internacional de Museos Africanos) está trabajando en el *AFRICOM Handbook of Standards* para la creación de normas para la documentación del patrimonio intangible (Galla, 2003: 4).

Se están realizando experiencias muy interesantes de bases de datos *on line* con testimonios orales (Solanilla, 2008: 104-114). Un ejemplo lo tenemos en el Museu de la Paraula, una iniciativa del Museu Valencià d'Etnologia⁴.

Otro aspecto a tener en cuenta, pero imposible de tratar en este artículo por falta de espacio, es el acceso a esos datos, especialmente el relativo a los derechos de propiedad intelectual de las comunidades de origen. Especialmente interesante en este sentido son los *Protocols for Native American Archival Materials*, que se han realizado desde una perspectiva nativoamericana y se basan en el principio de soberanía de los nativos sobre la información referente a su cultura⁵.

Para finalizar con lo relativo a la documentación, me gustaría destacar que el acceso a los valores inmateriales de las piezas del museo debería ser prioritario. Aunque muchos museos en todo el mundo tienen sus colecciones disponibles *on line*, la información que aparece en ellas es básicamente el nombre del objeto, las materias que la componen y la datación. Aunque este es un punto en el que los museos tenemos mucho que ofrecer, en la mayoría de los casos la información existe pero solo está a disposición de los especialistas previa petición. El Museo Nacional de Antropología está realizando un importante esfuerzo para publicar *on line* las fichas de las colecciones con la mayor información posible⁶ (fig. 1).

⁴ Para más información sobre este proyecto, consúltese el artículo de Raquel Ferrero i Gandia «Ampliando la ecología de los saberes. El Museu de la Paraula-Arxiu de la memòria oral valenciana», incluido en este volumen.

⁵ En la página web de los *Protocols for Native American Archival Materials* (<http://www2.nau.edu/libnap-p/>) se encuentra bibliografía sobre propiedad intelectual y enlaces a otros códigos similares.

⁶ <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNA>.

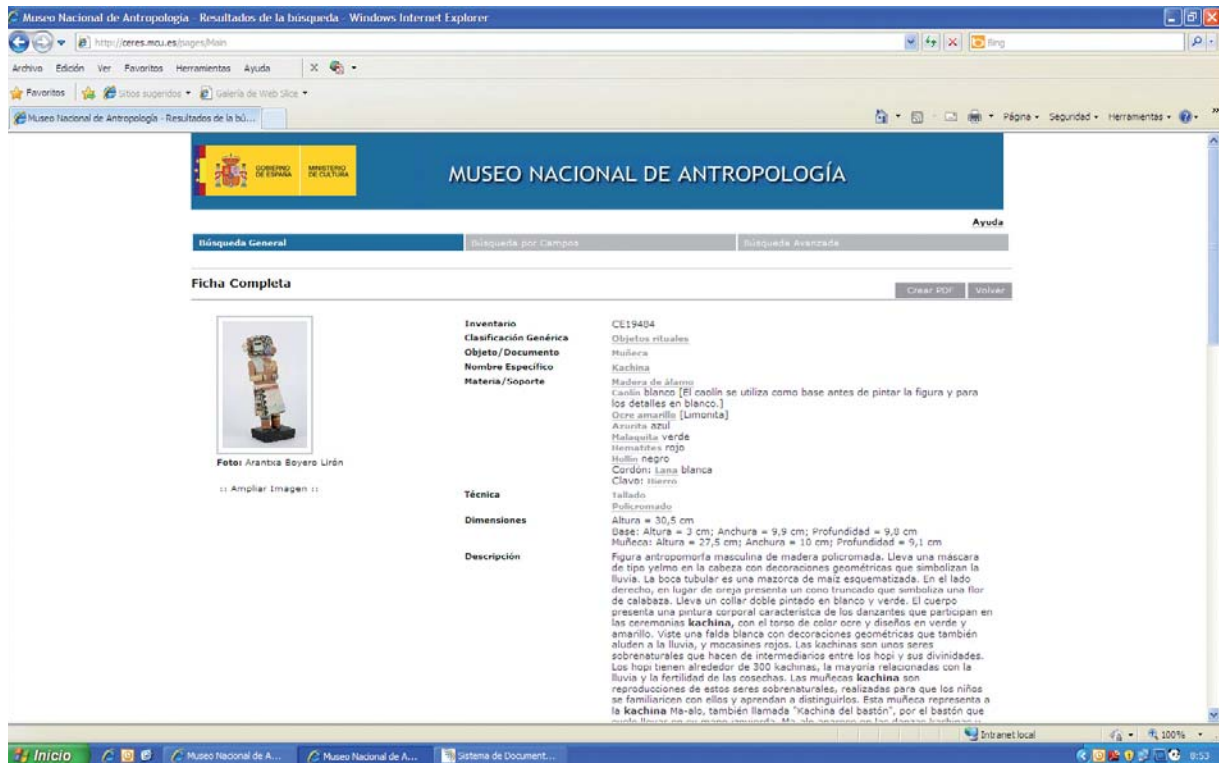


Figura 1. Ficha del catálogo *on line* del Museo Nacional de Antropología

Conservación preventiva

Si el trabajar con nuevos materiales supone nuevos retos en lo relativo a la documentación, ocurre lo mismo con la conservación preventiva. Se trata de materiales que no estamos acostumbrados a conservar, como cintas de audio y vídeos en formato analógico o digital. En muchos casos este tipo de materiales se está sometiendo a un proceso de digitalización, ya que su principal problema en materia de conservación es su obsolescencia (Yerkovich, 2006: 51-52; Solanilla, 2008: 109-110).

La Declaración de Seúl en su punto 4 pide a los museos que presten una «particular atención a la conservación de todos los registros perecederos, notablemente los recursos patrimoniales electrónicos y documentales» (ICOM, 2004).

También tenemos que hacer referencia a las prácticas de conservación tradicionales de las comunidades de origen y a las buenas prácticas con respecto a los objetos sagrados en cuestiones de almacenamiento y manipulación; a esto los anglosajones se refieren como *indigenous curation*, lo que se podría traducir al español como «conservación indígena» (Flynn, 2001: 2-18; Kreps, 2005: 3-7; Alivizatou, 2008: 51).

Los métodos y técnicas de conservación tradicionales, como sistema de conocimiento, son en sí mismos patrimonio inmaterial, formarían parte de la cuarta categoría de la Convención: «conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo». A diferencia de los métodos occidentales, buscan tanto la integridad física del objeto como la espiritual (Kreps, 2005: 3-7).



Figura 2. Cesta de boda de los *diné*, más conocidos como navajo (n.º inv. CE637, área cultural del suroeste, Estados Unidos, finales del siglo XIX principios del siglo XX), almacenada con el *shipapu* o camino que comunica el mundo de los ancestros con el mundo presente, orientado hacia el este. El *shipapu* debe tener siempre esta orientación, de hecho el borde de la cesta presenta una protuberancia en ese punto para facilitar su colocación en caso de que la cesta sea utilizada en una ceremonia nocturna. Una de las peticiones más habituales de los *diné* en cuanto al almacenamiento de objetos de su cultura es la ubicación correcta de estas cestas. La pieza está almacenada con un cartel en el que se explica cómo debe ser colocada. Fotografía: Museo Nacional de Antropología.

«Las prácticas de conservación indígenas deben ser reconocidas y valoradas por derecho propio como expresiones culturales únicas y como evidencia de la diversidad cultural humana» (Kreps, 2005: 4).

El aplicar estas prácticas tradicionales en museos presenta una oportunidad única para que el patrimonio inmaterial esté presente en el museo, por sí mismo, sin necesidad de fijarlo a un audiovisual o un escrito (fig. 2).

En algunos museos, sobre todo de Estados Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelanda, se aplican estas técnicas y muy especialmente en lo relativo a las recomendaciones sobre el correcto uso y almacenamiento de los objetos sagrados realizadas por las comunidades. En este sentido cabe destacar la labor del National Museum of American Indian, con sede en Washington y Nueva York (Estados Unidos), y del National Museum of Natural History de Washington (Estados Unidos).

Flynn trata en su artículo «Merging traditional Indigenous Curation with Modern Museums Standards of Care» de los tipos de tratamiento basados en el conocimiento tradicional más usuales en el National Museum of Natural History de Washington. Estos tratamientos fueron aplicados a raíz de su petición por parte de algún miembro de la comunidad de origen del objeto en cuestión (Flynn, 2001: 2-18).

Exposición

La exposición del patrimonio inmaterial ha sido uno de los mayores quebraderos de cabeza a los que se han enfrentado los profesionales de museos. Porque, ¿cómo se expone algo que no se puede tocar, que en muchas ocasiones es efímero e irreplicable? (Burden, 2007: 82-83; Borges y Braz Botleho, 2008: 61-62, 68; Baghli, 2004: 16-17).

Yo creo que siempre que la exposición no esté centrada en el objeto en sí mismo, sino que el bien cultural se presente como un vehículo de lo inmaterial, entonces estamos exponiendo patrimonio inmaterial. En el Museo Nacional de Antropología cuando exponemos una obra no lo hacemos por sus cualidades estéticas, sino por lo que la obra nos puede contar acerca de quiénes la realizaron, cómo lo hicieron, para qué se usa y qué significados encierra. Las salas de exposición permanente están organizadas por continentes y dentro de cada continente por temas, temas que son aspectos inmateriales de las culturas representadas.

Es decir, la simple selección de unas obras en función de unos temas y unas cartelas explicativas puede servir para exponer este tipo de patrimonio. Aunque para completar la información es mejor acompañarlo de otros recursos, que coinciden con las nuevas colecciones dedicadas al patrimonio inmaterial en museos: fotografías, registros sonoros y audiovisuales. Las recreaciones también ayudan a mostrar lo inmaterial (fig. 3).

Uno de los recursos más utilizados en las exposiciones son las historias orales, en las que los propios protagonistas y propietarios del patrimonio son los que narran sus vivencias. Hacen que la percepción del patrimonio por parte del público sea la de algo vivo; además estas narraciones personales consiguen que el grado de implicación de este con la exposición sea mayor (Hart Robertson, 2006: 26-34; Krmpotich y Anderson, 2005: 377-402).

Tenemos muchos ejemplos de exposiciones sobre distintos aspectos del patrimonio inmaterial realizadas con una combinación de cultura material, fotografías y audiovisuales, en las que podemos ver cómo al final el recurso más importante para mostrar lo que se pretende es la imaginación, porque no hay una fórmula única para mostrar lo inmaterial (Mähina-Tuai, 2006: 18-22; Hart Robertson, 2006: 26-3; Yerkovich, 2006: 44-52; Burden, 2007: 86-90; Borges y Braz Botleho, 2008: 56-68; Krmpotich y Anderson, 2005: 377-402).

Uno de los aspectos positivos más importantes que han tenido estas exposiciones es el de fomentar la adquisición de patrimonio inmaterial en el museo y que la consideración de este aumente a nivel institucional. (Mähina-Tuai, 2006: 18-22; Yerkovich, 2006: 44-52).

Actividades culturales

Las actividades como conciertos de música, danza, teatro, demostraciones en vivo, cuentacuentos, cursos y conferencias, ciclos de cine, visitas temáticas y talleres, son una buena manera de traer el patrimonio inmaterial al museo y difundirlo, y en algunos casos pueden suponer una ayuda importante para su protección y mantenimiento⁷ (fig. 4).

⁷ Para más información sobre actividades dirigidas al público relacionadas con el patrimonio inmaterial, consúltese el artículo de Belén Soguero Mambrilla y María Azcona Antón «La concreción de lo intangible. El patrimonio inmaterial en las actividades culturales del Museo Nacional de Antropología», incluido en este volumen.



Figura 3. Recreación de un altar de difuntos mexicano en la exposición permanente del Museo Nacional de Antropología. Fotografía: Museo Nacional de Antropología.



Figura 4. Exhibición de *capoeira* Angola de la Escuela Nação Zumbi en el Museo Nacional de Antropología. Fotografía: Belén Soguero Mambrilla.

El Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, en Washington (Estados Unidos), organiza cada verano el *Folklife Festival*, que además de difundir el patrimonio inmaterial sirve para que los artesanos den a conocer sus habilidades, vendan sus productos y ayuda a que esa artesanía pueda pasar a la siguiente generación (Kurin, 2007: 17).

Otro ejemplo de este tipo lo tenemos en el Muzeul ASTRA de Sibiu (Rumanía), que celebra una feria de artesanía anual, además el museo gestiona dos tiendas de artesanía en las que se venden sus productos. Para fomentar las artesanías tradicionales entre los más jóvenes, realiza cada año unas olimpiadas en las que niños de entre 6 y 18 años de todo el país participan. También organiza un festival de tradiciones populares, en el que tienen lugar diferentes actuaciones y demostraciones en vivo. Todo esto hace de la institución un «museo vivo», que sirve de vínculo entre los portadores de la tradición y el público (Bucur, 2007: 113-115).

Conclusión

Como hemos visto, el tratamiento del patrimonio inmaterial en museos no solo consiste en ofrecer actividades como conciertos o demostraciones de técnicas artesanales en vivo, es algo más, supone una profunda reflexión y cambios en las funciones del museo.

Los museos pueden desempeñar un papel destacado en la protección y difusión del patrimonio inmaterial, pero es más importante lo que la inclusión de este tipo de patrimonio puede aportar a los museos, para enriquecer su misión y funciones, para que los museos sean instituciones vivas que miran más allá de sus muros y para sintonizar de una manera más efectiva con el público.

Uno de los mayores problemas a la hora de abordar el tratamiento de este patrimonio es la falta de recursos económicos de los museos para hacer frente a sus funciones «tradicionales», por lo que asumir más funciones o ampliar su campo de actuación se presentan como tareas imposibles. Pero lo más importante, esa profunda reflexión a la que hago referencia, el pensar que el patrimonio inmaterial es lo que da sentido al patrimonio material, no requiere de grandes recursos, aunque sí el reflejarlo. Organizar un festival o contar con un centro para la realización de documentales implican una importante inversión económica, pero hay muchas otras cosas que podemos hacer y están en nuestra mano, solo hay que intentarlo.

Bibliografía

- ALIVIZATOU, Marilena (2008): «Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 3. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 44-53.
- ASSEMBLY OF FIRST NATIONS AND CANADIAN MUSEUMS ASSOCIATION (1994): *Turning the Page: Forging New Partnerships between museums and First Peoples*. 3.^a ed. Ottawa: Assembly of First Nations and Canadian Museums Association.

- BAGHLI, Sid Ahmed (2004): «The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage and New Perspectives for the Museum». En *ICOM News*, vol. 57, n.º 4. París: International Council of Museums, pp. 15-17.
- BORGES, Luiz Carlos, y BRAZ BOTELHO, Marília (2008): «Cosmology: an Intangible Heritage Exhibition and Educational Programme at the Museum of astronomy, Rio de Janeiro». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 3. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 56-70.
- BOYLAN, Patrick J. (2006): «The Intangible Heritage: a Challenge and an Opportunity for Museums and Museum Professional Training». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 1. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 54-65.
- BUCUR, Corneliu Ioan (2007): «Project Report: The National “Human Living Treasures” Programme of the Astra Museum, Sibiu, Romania». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 2. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 112-116.
- BURDEN, Matilda (2007): «Museums and the Intangible Heritage: the Case Study of the Afrikaans Language Museum». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 2. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 82-91.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (2004): «Museos y patrimonio intangible: una realidad material». En *Mus-A. Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*, 4. Sevilla: Dirección General de Museos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 129-137.
- FIRST ARCHIVIST CIRCLE (2007): *Protocols for Native American Archival Materials*. <<http://www2.nau.edu/libnap-p/protocols.html>> [Consulta: 12 de septiembre de 2011].
- FLYNN, Gillian A. (2001): *Merging Traditional Indigenous Curation Methods with Modern Museum Standards of Care*. Washington. Department of Anthropology, National Museum of Natural History. <<http://www.gwu.edu/~mstd/Publications/2001/gillian%20flynn.pdf>>
- GALLA, Amareswar (2003): «Frequently Asked Questions about Intangible Heritage». En *ICOM News*, vol. 56, n.º 4. París: International Council of Museums, p. 4.
- (2008): «The First Voice in Heritage Conservation». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 3. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 10-25.
- HART ROBERTSON, Margaret (2006): «The Difficulties of Interpreting *Mediterranean Voices*: Exhibiting Intangibles Using New Technologies». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 1. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 26-34.
- ICOM (2004): Declaración de Seúl del Consejo Internacional de Museos sobre el Patrimonio Inmaterial. (Seúl, 8 de octubre de 2004). <<http://icom.museum/quienes-somos/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/seoul-2004/L/1.html>> [Consulta: 12 de septiembre de 2011].
- ICTOP (2008): *Curricula Guidelines for Professional Development*. <<http://www.ictop.org/images/pdf/ictop%20curricula%20guidelines.revdocument081.pdf>> [Consulta: 12 de septiembre de 2011].

- KREPS, Christina (2005): «Indigenous Curation as Intangible Cultural Heritage: Thoughts on the Relevance of the 2003 UNESCO Convention». En *Theorizing Cultural Heritage*, vol. 1, n.º 2. Washington: Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, pp. 2-8.
- KRMPOTICH, Cara y ANDERSON, David (2005): «Collaborative Exhibitions and Visitor Reactions: The Case of *Nitsitapiisinni: Our Way of Life*». En *Curator*, vol. 48, n.º 4. Lanham: Altamira Press, pp. 377-405.
- KURIN, Richard (2004): «Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive?». En *ICOM News*, vol. 57, n.º 4. París: International Council of Museums, pp. 7-9.
- (2007): «Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Key Factors in Implementing the 2003 Convention». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 2. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 10-20.
- MĀHINA-TUAI, Kolokesa Uafā (2006): «Intangible Heritage: A Pacific Case Study at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 1. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 14-24.
- MATSUZONO, Makio (2004): «Museums, Intangible Cultural Heritage and the Spirit of Humanity». En *ICOM News*, vol. 57, n.º 4. París: International Council of Museums, pp. 13-14.
- ONU (2007): Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas (Nueva York, 13 de septiembre de 2007). <<http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/es/drip.html>> [Consulta: 12 de septiembre de 2011].
- PINNA, Giovanni (2003): «Intangible Heritage and Museums». En *ICOM News*, vol. 56, n.º 4. París: International Council of Museums, p. 3.
- QUINTERO MORÓN, Victoria (2005): «El patrimonio intangible como instrumento para la diversidad cultural ¿una alternativa posible?». En Gema Carrera Díaz y Gunther Dietz: *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 69-83.
- SINGER, Silvia (2006): «Preserving the Ephemeral: the International Museum Day 2004 in Mexico». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 1. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 68-73.
- SMITH, Rhiannedd (2009): «Finding the 'First Voice' in rural England: the challenges of safeguarding intangible heritage in a national museum». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 4. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 14-25.
- SOLANILLA, Laura (2008): «The Internet as a Tool for Communicating Life Stories: a New Challenge for 'Memory Institutions'». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 3. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 104-116.
- STEFANO, Michelle L. (2009): «Safeguarding intangible heritage: five key obstacles facing museums of the North East of England». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 4. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 112-124.

- SVENSSON, Tom G. (2008): «The Management of Knowledge of the Intangible Heritage in Connection with Traditional Craftmanship at the Ethnographic Museum of the University of Oslo». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 3. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 118-126.
- UNESCO (2003): Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (París, 17 de octubre de 2003). <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>> [Consulta: 12 de septiembre de 2011].
- VAN HUY, Nguyen (2006): «The Role of Museums in the Preservation of Living Heritage: Experiences of the Vietnam Museum of Ethnology». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 1. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 36-41.
- VERMEYLEN, Saskia y PILCHER, Jeremy (2009): «Let the objects speak: online museums and indigenous cultural heritage». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 4. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 60-78.
- WILKS, Caroline y KELLY, Catherine (2008): «Fact, Fiction and Nostalgia: An Assessment of Heritage Interpretation at Living Museums». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 3. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 128-140.
- YERKOVICH, Sally (2006): «Linking the Present with the Past through Intangible Heritage in History Museums». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 1. Seúl: The National Folk Museum of Korea, pp. 44-52.

Ampliando la ecología de los saberes. El *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*

Raquel Ferrero i Gandia

Museu Valencià d'Etnologia. Diputació de València
raquel.ferrero@dival.es

*Construir el sujeto individual es
construir el sujeto colectivo y global.*

Schopenhauer

Resumen: El Museu Valencià d'Etnologia ha apostado fuertemente por considerar la memoria oral como patrimonio inmaterial, impulsándola desde su proyecto museológico y dándole cuerpo en la concreción del *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*. El *Museu de la Paraula* es un archivo en línea de datos biográficos, de vida y de memorias. Las casi 400 entrevistas que nutren el *Museu de la Paraula* están grabadas en formato digital, transcritas, indexadas, resumidas y disponibles para la consulta en Internet en acceso libre y abierto. www.museudelaparaula.es es una web de carácter interrogativo que aspira a ser un espacio para estar y escuchar; para reconocer otros saberes, para escapar de los instantes huidizos y para reafirmar la ley de la reciprocidad.

Palabras clave: Relatos biográficos, Patrimonio inmaterial, Espacio web, Memoria, Saberes, Reciprocidad

La memoria que nos crea

*El paso hacia la subjetividad es una necesidad
epistemológica, ética y política.*

Kenneth Tobin

Todas las personas en el mundo tienen conocimientos, producen sentidos de vida y comprensiones del mundo. Lo dice con contundencia Boaventura de Sousa Santos (2011) y lo hemos comprobado desde el Museu Valencià d'Etnologia a lo largo de 10 años de trabajo

en el proyecto *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*. Sousa (2005) afirma que la tradición científica occidental ha tendido a desperdiciar la ecología de saberes que habitan en el mundo social, es decir, la riqueza de la diversidad de las experiencias sociales. Dicha riqueza es mucho más amplia y variada de lo que la ciencia social hegemónica reconoce. Resulta urgente pues combatir la invisibilidad, el desperdicio y la destrucción que el conocimiento científico ha ejercido sobre esos otros saberes no hegemónicos. Pero no solo es grave el descrédito de los otros saberes sino que, además, la concepción occidental contrae el presente (transformándolo en instante fugaz y atrincherado entre pasado y futuro) y expande el futuro (asentándolo en grandes expectativas que minimizan la experiencia presente). Boaventura propone, inversamente a lo que acontece hoy en día, expandir el presente y contraer el futuro: «Solo así será posible crear el espacio-tiempo necesario para conocer y valorar la inagotable experiencia social que está en curso en el mundo de hoy (...) solo así será posible evitar el *gigantesco desperdicio de la experiencia* que sufrimos hoy día» (2005: 153). Considerando estos hechos, resulta un deber moral y una obligación político-social trabajar para minimizar el impacto destructivo de este movimiento, engrandeciendo la estrecha comprensión del mundo que la hegemonía occidental muestra. En el proyecto *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* intentamos trabajar, modestamente, en la ampliación de estos conocimientos y experiencias, a través de las entrevistas que hemos realizado a valencianos y valencianas nacidos antes de la Guerra Civil española.

Pero si de la mano del sociólogo portugués hacemos una reivindicación político-social de los otros saberes, de la mano de los profesionales e instituciones que trabajan el patrimonio hacemos una reivindicación formal-institucional de estos saberes, expresados en memorias y experiencias, como patrimonio inmaterial. Para ello, y enmarcándonos, comenzaré por aludir dos referencias definitorias en cuanto a la consideración del patrimonio inmaterial y de los museos desde las instituciones internacionales, que no por sabidas dejan de ser importantes y necesariamente recordables. En el año 2005 el concepto de patrimonio estaba todavía vinculado a la idea de materialidad. Será en el año 2007 cuando el ICOM aprueba modificar la categoría «testimonios materiales» por los conceptos: patrimonio material e inmaterial. Por su parte, la UNESCO definió en 2003 el patrimonio inmaterial como «los usos, las representaciones, las expresiones, los conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural». Al hilo de esta definición hay estudiosos del patrimonio que han afirmado que, entendido de esta manera, el patrimonio inmaterial es la base de la existencia humana y puede denominarse el cuerpo de la sabiduría que poseen los seres humanos (Yoshida, 2004). Pero también se ha dicho que el patrimonio inmaterial es la cultura que las personas practican como parte de su vida cotidiana o el «espíritu» subyacente a un grupo cultural (Kurin, 2004). E incluso afirmaciones tan rotundas como la de Philippe Dubé: «El patrimonio será vivo o no será» (2004: 221). A pesar de la amplitud de estas definiciones, la UNESCO no hace referencia explícita a las memorias, los testimonios, las narraciones –es decir, aquello que desde la historia se denomina fuentes orales, desde la antropología historias de vida o desde la sociología relatos biográficos, entre otras denominaciones– como patrimonio inmaterial. Pero por encima de este vacío de consideración, hoy en día hay un interés cada vez más extenso en considerar estos materiales como patrimonio inmaterial, ya que, tal y como afirma Bouchenaki: «Es la búsqueda del significado de las expresiones culturales lo que ha allanado el camino al reconocimiento de un nuevo planteamiento del patrimonio» (2004: 8).

Profundizando un poco más en las definiciones, Giovanni Pinna (2004), museólogo italiano y miembro del ICOM, ha definido tres grandes categorías de lo que se puede considerar patrimonio inmaterial. Las voy a referenciar brevemente, con el fin de ejemplificar trabajos desarrollados desde el Museu Valencià d'Etnologia en cada una de ellas, que servirán para ilustrar la manera en que el museo ha apostado por esta atención al patrimonio inmaterial.

Dice Pinna que la primera categoría incluye las expresiones de la cultura o de los modos de vida tradicionales de comunidades determinadas que tienen representación física: rituales religiosos, economías tradicionales, folklore, etc. Dentro de esta categoría, en el Museu Valencià d'Etnologia conservamos numerosas filmaciones sobre actividades económicas tradicionales y también filmaciones de procesos agrícolas (siega, siembra del arroz...) o antiguos oficios tradicionales-artesanales. Y las hemos filmado porque, recogiendo las aportaciones de Richard Sennett (2009) en *El Artesano*, la importancia del saber hacer, la implicación emocional con aquello que se hace, el vínculo con lo que se tiene entre manos y el deseo de hacer un trabajo bien hecho son características de la actividad artesanal que hay que atender, para hacer frente a las destructivas formas de producción capitalista, donde el valor del conocimiento acumulado durante décadas y décadas es un lastre a eliminar. Y aquí coinciden a mi parecer Sousa y Sennett al considerar estos conocimientos y habilidades como bienes de capital social que hay que reivindicar. Dice Sennett concretamente: «Solo podemos comprender una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas» (2009: 20). En ello estamos.

Siguiendo con Pinna, la segunda categoría incluiría aquellas representaciones que no tienen forma física: el lenguaje, las memorias, las tradiciones orales, las canciones, la música tradicional no escrita, etc. Es aquí donde estarían todos los proyectos que nutren el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*. Sin embargo, querría dejar constancia de que no solo la memoria oral es considerada como patrimonio inmaterial en nuestro museo, sino que hay otras manifestaciones culturales que también son valoradas como patrimonio inmaterial en el trabajo cotidiano de los conservadores y conservadoras de esta institución. En relación a ello, conservamos una colección de grabaciones de gran valor patrimonial sobre canciones y música tradicional valenciana: el *cant d'estil valencià*. De la misma manera, hemos editado tres publicaciones sobre patrimonio inmaterial referentes al romancero valenciano (Rico, 2010), a los cuentos valencianos (Beltrán, 2007) y a las propias letras del *cant d'estil valencià* (Pitarch, C. y Marzal, M., 2009).

Finalmente, la última categoría que Pinna define incluye los significados simbólicos y metafóricos de los objetos que constituyen el patrimonio material. Es precisamente aquí donde tenemos un vacío que estamos dispuestos a subsanar. Coincidimos con Mounir Bouchenaki cuando afirma que «el patrimonio inmaterial debe considerarse como un marco más amplio dentro del cual asume su forma y significado el patrimonio material» (2004: 10). En las Salas de Reserva del Museu Valencià d'Etnologia conservamos unos 10.000 objetos patrimoniales, testigos de una cultura cada vez menos presente. Sin embargo, desafortunadamente, pocos de ellos están dotados de su contexto simbólico y de su significado cultural. Nuestra interpretación de los mismos será evidentemente incompleta mientras no registremos los valores que le dan sentido e importancia a estas piezas patrimoniales como referentes de la cultura tradicional valenciana, su historia, su capacidad de enlazar el pasado

con el presente, etc. Somos conscientes que para hacerlo hay que desplazar el acento de los objetos en ellos mismos a los sujetos que los han utilizado, a sus conocimientos, técnicas, experiencias y valores. Este desplazamiento es necesario pues «el patrimonio material es, sin el inmaterial, una mera armazón de materia inerte» (Kirshenblatt, 2004:63). Es por ello que llevamos a cabo trabajos de investigación que acentúan esta vertiente, necesaria e inaplazable, de la inmaterialidad del patrimonio material. Coincidimos con Yoshida cuando afirma que «lo que importa para que una cultura esté viva no son los objetos por sí mismos, sino el conocimiento de esos objetos, o el cuerpo de conocimientos que puede dar vida a los objetos» (2004:114).

Pasemos ahora de la reivindicación a la acción con alguna que otra crítica y propuesta que, las personas que estamos vinculadas al patrimonio desde los museos, ya no podemos obviar por más tiempo. El cuestionamiento llega de la mano de Walter Leimgruber (2011) cuando se atreve a decir que el rey está desnudo. En otras palabras, afirma sin rodeos que los museos celebran los objetos pero que en realidad tratan sobre el saber-hacer. O lo que es lo mismo, los museos llevamos años conservando, estudiando y exponiendo patrimonio material, cuando en realidad nuestro objeto de trabajo debería ahondar en el patrimonio inmaterial, sin el cual todo ese patrimonio material queda mudo. Para asir ese saber-hacer Leimgruber ofrece nueve tesis, diagnósticas al tiempo que propositivas, sobre nuestro trabajo, algunas de las cuales voy a comentar aquí. Ciertamente que en los museos el patrimonio inmaterial hace tiempo que está presente en las exposiciones, pero no ocurre lo mismo con las colecciones. Las indicaciones materiales sobre los objetos son extensas, pero raramente esta documentación sobre las piezas de colección analiza el contexto cultural del objeto, es decir, el proceso inmaterial ligado a esos objetos. El Museu Valencià d'Etnologia no es una excepción, ya lo he apuntado. En relación a este hecho, una de las tesis de Leimgruber es clara: los museos deben inclinarse de manera más explícita y más extensiva hacia el vínculo entre lo material y lo inmaterial. Y sigue profundizando. Como ya hemos dicho el patrimonio inmaterial está presente en las exposiciones, pero la cultura inmaterial necesita también otras formas de transmisión diferentes de las exposiciones. Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación nos abren nuevos espacios para recuperar el pasado. Plataformas en Internet, como entre otras el *Museu de la Paraula*, del cual hablaré en el siguiente apartado, son, desde mi punto de vista, ejemplos de otras maneras de mostrar ese patrimonio inmaterial. Pero Leimgruber propone también foros, auditorios, talleres, escenarios, etc., donde los portadores de ese saber-hacer puedan presentar sus conocimientos, su cultura. Y esta propuesta enlaza con otra de sus tesis en la cual exhorta a los museos a transformarse en lugares de presentación, incluso de aprendizaje, de documentación y de estudio de prácticas culturales. Ello proporcionará la conversión de los museos en lugares de encuentro entre la población y los portadores de cultura. El autor nos invita a instaurar una transición entre la conservación de los objetos y la conservación de los procesos y de los productores de esos objetos. Dicha transición no es fácil, lo sabemos, habrá que vencer inercias y numerosas resistencias, pero sin ella difícilmente ampliaremos la ecología de los saberes de la cual nos habla Sousa. Sin ella seguiremos desperdiciando experiencia y construyendo conocimiento.

Paso ahora ya, volviendo a las categorizaciones de Pinna sobre el patrimonio inmaterial, a centrarme en la segunda de ellas para mostrar la importancia de las memorias como patrimonio inmaterial, ejemplificándola en el proyecto *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*.

El Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana

La diferencia entre un archivo y un museo está en la visibilidad y en la capacidad de articular ideas que generen opinión y acción.

Un archivo no es su contenido material, analógico o digital, sino el empleo que se haga de él. Y un museo no es solo sus salas de exposición repletas de objetos, imágenes o narraciones, sino una idea dedicada a la educación, al cambio de los valores dominantes.

Bartomeu Marí

Decía Wright-Mills (1987) que biografía, historia y sociedad están en la base de cualquier estudio del ser humano. Si a esta gran aportación le añadimos que la disciplina antropológica sostiene que el significado profundo de los acontecimientos radica sobre todo en los propios actores sociales, encontraremos sintetizado el qué, el cómo y el para qué del *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*.

Las investigaciones cualitativas han mostrado que enfocando las formas de la vida cotidiana se puede conseguir una interpretación más compleja de la realidad social. En esta misma línea, decía Umberto Eco que la certeza científica está compuesta por leyes e hipótesis, pero que la certeza social se nutre de significados. Estos significados, de los cuales también hemos visto que habla Bouchenaki, entre otros, son los que nos interesan en el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*.

La investigación sobre la sociedad tradicional valenciana, bien sea desde una perspectiva etnológica, histórica, lingüística, etc., encuentra una fuente de datos importante en la información oral aportada por los sujetos nacidos en el periodo cronológico identificable como «antes de la guerra». Estas personas son los últimos miembros de una generación que ha vivido personalmente los rápidos y radicales procesos de cambio tecnológico y social ocurridos en el siglo pasado. Es decir, las mutaciones que se han producido en los últimos años han afectado al máximo y sobre todo a las sociedades llamadas tradicionales. Privados hoy en día de las relaciones sociales mediante las cuales las generaciones anteriores transmitían su saber a las siguientes, hemos definido a las personas nacidas en la primera mitad del siglo xx como las generaciones de la ruptura en la transmisión oral de modos de vida y conocimientos. Continuadores de sus antepasados y desligados de sus descendientes, sus biografías permiten ilustrar, desde la memoria y la experiencia, los procesos de cambio que han ocurrido en la sociedad valenciana a lo largo del siglo xx. Depositarios de una información privilegiada, esta desaparece al mismo ritmo que por razones estrictamente biológicas van desapareciendo sus representantes. Convendremos, pues, que estos sujetos resultan necesarios para el conocimiento detallado de lo que ha sido nuestro pasado más inmediato. La valoración de sus vidas y discursos consideramos que es tan indiscutible como necesaria. Vidas y discursos que han sido atravesadas por una misma situación histórica, pero que ha quedado fijada en diversas situaciones personales: la de cada cual. Y nos podríamos preguntar, de la mano de Castilla del Pino, por qué esa necesidad de preguntar por esas circunstancias, esas situaciones, por esa vida, en definitiva, de cada cual. El mismo da la respuesta que alienta nuestro proyecto: «(...) condición necesaria del preguntar es no saber, pero esto no es suficiente; hace falta, además, que exista la necesidad de saber» (1987: XIV).

En el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* registramos la primera entrevista en el año 2002. El gran hito del proyecto es la recolección, conservación, estudio

y difusión de la memoria oral de los valencianos y valencianas que han sido testimonio del tránsito de la sociedad tradicional a la industrial y postindustrial. Para conseguir este gran objetivo realizamos entrevistas biográficas, registradas en formato audiovisual. Posteriormente, se incorporan a una gran base de datos¹ que favorece la gestión de las mismas, transcripción e indexación y, al tiempo, facilita la consulta.

En el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* intentamos no simplificar los sujetos en individuos y no diluir su discurso en opinión; ya que, aún sabiendo que las trayectorias vitales de las personas no son la Historia, son historia que hay que considerar. Qué se ha hecho, cómo se ha hecho y por qué se ha hecho lo que se ha hecho, son las grandes preguntas del *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*. Digamos que esta experiencia de vida que acumulan los sujetos es la semilla del proyecto. La certeza que orienta nuestro trabajo es clara y coincidente con Sousa Santos: toda vida es digna de ser contada, porque toda persona es fuente de conocimiento y experiencia. Partiendo de estas consideraciones, son muchas las temáticas de los proyectos de investigación que hemos desarrollado a lo largo de estos años en el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*: «Bandas de música y vida asociativa», «Manifestaciones religiosas: los baptistas de Xàtiva», «Mujeres trabajadoras en la industria del juguete», «La huerta y la marjal», «Prácticas y representaciones socioculturales sobre el nacimiento», «Familia troncal y sistema de herencia», «La *Riuà* de 1957», «Pueblos abandonados: pueblos en la memoria», «Valencianos y valencianas en Chile y Argentina» y «Vela Latina: navegación tradicional en la Albufera de Valencia». Algunos de estos proyectos han sido desarrollados expresamente para documentar exposiciones. Otros han generado documentales específicos y artículos concretos. El resto está a la espera de abrir nuevos espacios de investigación y siguen en proceso de análisis y trabajo. Pero todos ellos son consultables en www.museudelapaula.es.

Por otra parte, algunos de los proyectos de investigación mencionados responden a lo que Bertaux (2005) ha denominado, dentro de la investigación etnosociológica, mundos sociales o categorías de situación. Los mundos sociales se construyen alrededor de un tipo de actividad específica, bien sea profesional, cultural, asociativa, etc. En nuestro caso, son ejemplos de mundos sociales el proyecto de las bandas de música y la vida asociativa, los baptistas de Xàtiva o las mujeres trabajadoras en la industria del juguete. Corresponden a la categorización de mundo social porque, en palabras de Bertaux, dentro de la sociedad (macrocosmos) en la que están incluidos los sujetos entrevistados, la actividad que los define, es decir, el mundo social (trabajadoras industriales) constituye un mesocosmos específico, desglosado en numerosos microcosmos (trabajadoras en la industria del juguete). La potencialidad de la investigación etnosociológica con relatos de vida es que atendiendo a un solo microcosmos, en nuestro caso a las mujeres trabajadoras en la industria del juguete, podemos captar los mecanismos y los procesos de reproducción y transformación que nos definirán las lógicas de acción de todo un mesocosmos, en este caso, el de las mujeres trabajadoras industriales. No obstante, y para evitar generalizaciones inapropiadas, Bertaux recomienda diversificar los campos de observación y compararlos entre ellos. Esta última precisión, muy necesaria, es la que a menudo hemos aplazado en los proyectos del *Museu*

¹ La base de datos elaborada y conceptualizada como el sistema de gestión del *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* está explicada y detallada en Ferrero i Gandia, Raquel (2010): «El sistema de gestió, consulta i difusió de les entrevistes de l'Arxiu de la Memòria Oral Valenciana-Museu de la Paraula». En: Català Viúdez, Manel (coord.). *Metodologia de recerca etnològica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.

de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana; es por ello que los trabajos están en fase exploratoria y seguimos en proceso de investigación. Por otro lado, son categorías de situación proyectos como el de los valencianos y valencianas en Chile y Argentina. Son categorías de situación en tanto que comparten una situación particular que no necesariamente constituye un mundo social específico. En este caso es la situación de ser personas migradas lo que es común a los sujetos entrevistados.

Huelga decir que la metodología del proyecto es eminentemente cualitativa. Gracias a las prácticas de investigación de esta metodología los sujetos encuentran el espacio para contarse, explicarse y volcar sus experiencias. Este espacio de «confidencia» lo dan las prácticas cualitativas, no otras. Así pues, la técnica central del *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* es la entrevista abierta con voluntad de relato rememorativo. De acuerdo con Luis Enrique Alonso (1998), uno de los campos más adecuados para la aplicación de la entrevista abierta es justamente la reconstrucción de acciones pasadas: los enfoques biográficos, los archivos orales, los análisis retrospectivos de la acción, etc. En estos campos, la entrevista abierta o relato de vida no recoge hechos, sino construcciones personales de la realidad, o lo que es lo mismo, el *yo social* que hay en el *yo biográfico*. Es un proceso comunicativo que permite extraer información contenida en la biografía del sujeto, donde lo que importa es más el significado y el sentido de la acción que el hecho real en sí. Por ello, la información que se desprende no es ni verdad ni mentira, «es el producto de un individuo en sociedad que hay que localizar, contextualizar y contrastar» (Alonso, 1998: 70). La memoria, o la literatura privada de cada hombre, como diría Aldous Huxley, mediante la cual se vehiculiza toda la biografía y considerada a menudo desde las visiones más objetivistas de la investigación social como distorsionadora, mistificadora y generadora de inexactitudes históricas es, en cambio, una privilegiada concreción de los *lugares del recuerdo*, dice Alonso. Responde a una organización compleja entre lo individual y lo social. La memoria aparece de esta manera «(...) como la apropiación individual de una cultura histórica que siempre debe ser mirada desde lo colectivo» (Alonso, 1998: 71). O lo que es lo mismo, y no se puede obviar, la conciencia individual es correlato de la conciencia social y a través de un relato biográfico se nos ofrecen los contextos culturales, políticos y sociales en los cuales se ha construido la biografía del sujeto entrevistado.

Recuperar la memoria y narrarla desde los propios actores sociales permite captar los sentidos de la vida social, de una colectividad y de una época. En otras palabras, la entrevista abierta nos permite, mediante la recogida de un conjunto de saberes privados, la construcción del sentido social de la conducta individual o del grupo de referencia de los sujetos entrevistados. Y esto, es patrimonio inmaterial, a pesar de la UNESCO. Es desde aquí, desde donde las entrevistas abiertas permiten captar la vida cotidiana. Permiten a la gente describir y hablar de sus propias vidas con sus propias palabras. Así pues, la entrevista abierta es la técnica de investigación escogida para nuestro proyecto. Pero no es este el espacio para mostrar los detalles de nuestras investigaciones; sí lo es para profundizar en la consideración de los relatos de vida como patrimonio cultural inmaterial, porque de acuerdo con Quintero: «Esta forma de entender el patrimonio supone una pluralidad en las versiones del pasado. Hace patente la diversidad, mostrando distintos grupos sociales y diferentes modos de comprender las realidades del presente y a menudo señalando contradicciones» (2005: 81).

Laura Solanilla (2009), después de realizar una importante investigación sobre los museos que trabajan con patrimonio oral, ha delimitado cinco funciones básicas, a veces superpuestas, que considera definitorias del trabajo con este tipo de materiales:

- Recordar: los museos memorial
- Construir identidades: los museos de historias de vida
- Actuar: el museo como motor de cambio social
- Crear e impulsar redes
- Educar en valores

Basándome en sus aportaciones voy a explicar cómo y por qué el proyecto del *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* cumple algunas de estas funciones, aunque decantándose por unas más que por otras. Los museos memoriales recogen, sobre todo, las historias de hechos traumáticos sobre grupos de población; no sería nuestro caso. Los trabajos con relatos biográficos de nuestro proyecto estarían incluidos más acertadamente dentro de la tipología de los museos de historias de vida. Según Solanilla, la actividad de estas instituciones o centros se caracteriza por considerar las narraciones biográficas como patrimonio, siendo recogidas, conservadas y difundidas; intereses que coinciden punto por punto con los objetivos del *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*, incluyendo también la vertiente investigadora, capital en nuestro proyecto. Más detalladamente, el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* coincide con esta categorización porque de acuerdo con su argumentación, consideramos los relatos biográficos como elemento central de nuestra colección; recopilamos testimonios de gente común y corriente, dando así valor a la vida cotidiana. Con nuestras entrevistas saberes privados, individuo, vida cotidiana, grupo y cultura se trenzan, desde la memoria y gracias a ella, ofreciéndonos la herencia cultural y las prácticas sociales más significativas del siglo pasado. Pero, además, algunos de estos relatos biográficos son pilar fundamental en nuestras exposiciones, de la misma manera que lo son los objetos de las colecciones o las fotografías para elaborar nuestros discursos expositivos.

Uno de los hitos centrales del *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* desde sus inicios ha sido la voluntad de aglutinar iniciativas sobre memoria oral. Esto es, convertirnos en un espacio que actúe como conector de proyectos que trabajan con fuentes orales en el territorio valenciano. Este interés tiene dos objetivos: por un lado, recuperar, con el fin de conservar y difundir, los testimonios que hay dispersos en el País Valenciano, tanto a título personal como institucional (investigadores particulares, ayuntamientos, departamentos de facultad, colectivos, ONG, etc.), y acogerlos en una única plataforma que sea entorno de referencia. Y, por otro, posibilitar la investigación desde este tipo de perspectiva, poniendo la infraestructura y conocimientos alcanzados en el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* al servicio de quien lo solicite. Este compromiso estaría relacionado con la cuarta función de la que nos habla Solanilla, la de crear e impulsar redes de acción en patrimonio inmaterial.

Siguiendo con las funciones, nos afanamos en el hecho de que el museo actúe como motor de cambio social. Cumplimos con esta tarea desde el momento en que nos planteamos, con Sousa Santos, minimizar el impacto del pensamiento hegemónico occidental y ampliar la ecología de los saberes a partir de las personas que nos han legado su testimonio, siempre rico en experiencias y conocimientos. Vincular nuestro trabajo a institutos de

enseñanza y colectivos diversos, aportándoles el bagaje que atesora el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*, es contribuir con nuestro grano de arena a erosionar la homogeneización del pensamiento occidental. Pero además, es cumplir con otra obligación fundamental que pasa por reafirmar la ley de la reciprocidad. Dar, recibir y devolver, estas son las acciones que fundan la ley de la reciprocidad. Y estos son los movimientos que impulsan nuestro quehacer. En nuestro proceso de trabajo se nos entregan relatos de vida, que recibimos agradecidos y que comprometidamente estamos obligados a devolver, esta vez, a quienquiera que esté interesado en ellos. Dice Miguel Marinas (2011) que dar la palabra significa establecer un vínculo. No equivale a acoger un objeto, sino a entrar en un circuito del don. Visto desde esta perspectiva, con la cual coincido plenamente, los relatos de vida que nutren el *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* no son información: son un don, según la concepción de Marcel Mauss. El hecho de ser un don obliga a cumplir los preceptos de la reciprocidad. Ese es el compromiso del *Museu de la Paraula-Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*, cerrar el círculo del circuito del don devolviendo los relatos a las personas, y por ello la difusión es tan esencial en nuestro trabajo. Marinas explica claramente cuál es la responsabilidad en el trabajo con estos materiales. Un relato de vida no es una notificación, no es un mero «hacer saber». «Significa que quien escucha se hace depositario de la historia, y por consiguiente, esta le seguirá incumbiendo, aún en ausencia o en el caso de desaparición del protagonista del relato» (2007: 19). Que los relatos nos sigan incumbiendo una vez que nos han sido entregados significa que tenemos que hacer con ellos algo más que recogerlos. Ese hacer algo más pasa por la difusión, por superar aquello recibido, por ir más allá de la vertiente conservacionista democratizando el conocimiento y el saber que dichos relatos atesoran.

Para facilitar la transmisión de este otro conocimiento y para salvaguardar este patrimonio inmaterial hemos tenido que modificar su esencia², la oralidad, convirtiéndola en archivos informáticos útiles para el trabajo de conservación, gestión y difusión. Buscamos que los contenidos sean accesibles al mayor número posible de usuarios. Es por ello que el acceso es libre y abierto. Desde este acceso abierto actuamos, siguiendo con la cuarta función de la cual nos habla Solanilla, para facilitar el cambio social. Cambio social que, como ya he dicho, nos alienta y está en relación con la necesidad de ampliar el abanico de saberes que existe en el mundo y en nuestra sociedad en particular. Para generar esta apertura al conocimiento, hemos apostado por un diseño interactivo que va más allá del escaparate. La web, www.museudela-paraula.es, no es una página ilustrativa o descriptiva de lo que hay o de lo que hacemos, ni un catálogo o registro de colecciones: es lo que hay en acceso libre y total, es decir, ofrece la totalidad de los contenidos de las investigaciones en un formato de acceso libre y abierto. No es un listado vacío de lo que conservamos en nuestros fondos. Hemos trabajado para transformar los relatos biográficos en información útil para usos pedagógicos, culturales, sociales, investigadores, etc. Precisamente porque nos interesa especialmente la difusión, no hay un público específico al que esté dirigido el portal. Aún así, aparte del deleite de la escucha por parte de cualquier ciudadano o ciudadana, creemos que las personas con intereses investigadores o formativos pueden encontrar la página muy enriquecedora. Y un apunte más, no hemos querido privilegiar un soporte sobre otro. Consideremos que la oralidad/auditividad o la imagen o el texto son igualmente importantes y aportan matices de información diferente.

² Entendemos que fijando este patrimonio inmaterial, la característica fundamental del cual es su oralidad, estamos alterando considerablemente su propia naturaleza. Sobre esta cuestión y las dificultades de la misma para los museos que trabajamos con este tipo de patrimonio se puede consultar: Goody, J. (2004), Bouchenaki, M. (2004) y Quintero (2005), entre otros.

Nuestro compromiso es que el investigador o investigadora o el ciudadano de a pie tengan acceso a los materiales en el formato que les resulte más adecuado a sus necesidades.

Como he mencionado anteriormente, entendemos los relatos de vida (la memoria oral) como patrimonio inmaterial, acentuando el interés por las personas, por sus conocimientos, expresiones y habilidades, y les hemos dado proyección desarrollándolos desde un museo de etnología, con mirada al exterior gracias a las nuevas tecnologías. A diferencia de otros archivos o museos interesados principalmente por la conservación de los testimonios, cosa ya en sí muy valiosa, nuestro proyecto apuesta fuertemente por la difusión de los mismos, sin olvidar, obviamente, la vertiente conservacionista. Y hacemos una afirmación importante en la difusión porque tal y como apunta Quintero, «(...) considerar la memoria social como patrimonio y más concretamente como patrimonio inmaterial también persigue transmitir otras formas de descubrir el pasado, más allá de las que constan en los registros oficiales (...) desde la perspectiva de sus impulsores, considerar la historia oral como patrimonio conlleva una pluralidad en la versión del pasado y también una mayor democratización, en el sentido de acceso de todos los grupos a construir y comprender el patrimonio» (2005: 81).

En síntesis diré, a modo de cierre y recapitulación, que nuestro proyecto recoge el pasado para enriquecer el presente y posibilitar la implicación ciudadana en el trabajo de construir colectivamente el futuro. En este sentido, y como se ha visto, apostamos fuertemente por la difusión de los testimonios para promover un uso social y ciudadano. Reitero: los relatos de vida, la memoria oral, forman parte de nuestro patrimonio inmaterial. En el Museu Valencià d'Etnologia hemos trabajado de forma rigurosa y sistemática en su recuperación. Pero, también, a través de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación hemos abierto una ventana para difundirlo y posibilitar que sea usado, conocido y reconocido por el conjunto de la sociedad valenciana. La comprensión del pasado, como señaló Pierre Vilar, es la condición necesaria para conocer el presente, el primer paso para construir colectivamente nuestro futuro.

Bibliografía

- ALONSO, Luis Enrique (1998): *La mirada cualitativa en sociología. Una aproximación interpretativa*. Madrid: Fundamentos.
- BELTRÁN, Rafael (ed.) (2007): *Rondalles populars valencianes*. Valencia: Universitat de València.
- BERTAUX, Daniel (2005): *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- BOUCHENAKI, Mounir (2004): «Editorial». En: *Museum International*, 221-222.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1987): «Prólogo». En: Fraser, Ronald (1987). *En busca de un pasado*. Valencia: Institución Alfons el Magnànim.
- DUBÉ, Philippe (2004): «La hermosura de lo vivo o el regreso de lo reprimido». En: *Museum International*, 221-222.

- GOODY, Jack (2004): «La transcripción del patrimonio inmaterial». En: *Museum International*, 221-222.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2004): «El patrimonio inmaterial como producción metacultural». En: *Museum International*, 221-222.
- KURIN, Richard (2004): «La salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en la convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica». En: *Museum International*, 221-222.
- LEIMGRUBER, Walter (2011): «Patrimoine culturel immatériel et musées: un danger?» En: Gonthier, Marc-Olivier; Knodel, Bernard; Laville, Yanna; Mayor, Grégoire (2011). *Bruits. Echos du patrimoine culturel immatériel*. Neuchâtel, Suisse: Musée d'ethnographie.
- MARÍ, Bartomeu (2010): «Los museos y los 'papeles' del abuelo». En: *El País*, 13/03/10.
- MARINAS, José Miguel (2007): *La escucha en la historia oral. Palabra Dada*. Madrid: Editorial Síntesis.
- PINNA, Giovanni (2003): «Intangible Heritage and Museums». En: *International Museums Day. ICOM News*, n.º 4. Consultable en: http://www.chin.gc.ca/Applications_URL/icom/pdf/E_news2003/p3_2003-4.pdf.
- PITARCH, Carles y MARZAL, Manuel (2009): *Materials inèdits per a una antologia del cant d'estil valencià*. Valencia: Ed. Museu Valencià d'Etnologia.
- RICO, Amparo (2010): *El romancero en Valencia. Pervivencia de una tradición oral. Catálogo y estudio*. Valencia: Ed. Museu Valencià d'Etnologia.
- SENNET, Richard (2009): *El Artesano*. Barcelona: Anagrama.
- SOLANILLA DEMESTRE, Laura (2009): *En primera persona. Memòria oral, patrimoni immaterial i Internet*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.
- SOUSA SANTOS, Boaventura (2005): *El milenio buérfano*. Madrid: Trotta.
- WRIGHT MILLS, C. (1987): *La imaginació sociològica*. Barcelona: Editorial Herder.
- YOSHIDA, Kenji (2004): «El museo y el patrimonio cultural inmaterial». En: *Museum International*, 221-222.
- QUINTERO MORÓN, Victoria (2005): «El patrimonio intangible como instrumento para la diversidad cultural, ¿una alternativa posible?». En: *PH Cuadernos. Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Consejería de Cultura.

MUSEO

La concreción de lo intangible. El patrimonio inmaterial en las actividades culturales del Museo Nacional de Antropología

Belén Soguero Mambrilla

Ayudante de Museos. Departamento de Difusión del Museo Nacional de Antropología
belen.soguero@mecd.es

María Azcona Antón

Conservadora de Museos. Departamento de Difusión del Museo Nacional de Antropología
maria.azcona@mecd.es

Resumen: La programación de actividades culturales del Museo Nacional de Antropología pretende trasladar al público el objetivo de la institución: promover la interculturalidad y el entendimiento entre los pueblos. Una parte muy importante de nuestra programación la constituyen actividades que tratan sobre distintas manifestaciones del patrimonio inmaterial: música, danzas, ceremonias y ritos, etc. Gracias a ellas podemos completar la visión material que ofrecen las piezas de la exposición permanente, aportando datos fundamentales sobre el contexto, el uso, el significado, etc., de las mismas.

Palabras clave: Interculturalidad, Significados, Tradiciones, Ritos, Música, Danza

Patrimonio inmaterial y multiculturalidad en el Museo Nacional de Antropología

En el comienzo de este artículo y en respuesta a parte de su título, es casi obligado recoger alguna de las múltiples definiciones de patrimonio inmaterial, como una manera de crear un marco en el que inscribir la reflexión sobre este tema. Y para ello, elegimos la definición que la UNESCO da en 2003, por parecernos una definición clara, además de ser la más reciente: «Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que

se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el **respeto de la diversidad cultural** y la creatividad humana... El patrimonio cultural inmaterial... se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: **tradiciones y expresiones orales...**, **artes del espectáculo; usos sociales; rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el Universo; técnicas artesanales tradicionales**¹.

Si analizamos en detalle esta definición, podemos darnos cuenta de que muchas de las actividades marcadas en negrita en el texto, tienen un reflejo material hoy día en los museos y, más concretamente, en el Museo Nacional de Antropología, a través de su amplia programación de actividades culturales.

Estas actividades se refieren siempre a diferentes culturas del mundo, la mayoría representadas en las colecciones del Museo, teniendo la institución como uno de sus objetivos prioritarios poner de manifiesto esta multiculturalidad o diversidad cultural, destacándola como un valor positivo y enriquecedor. Y es en esta línea en la que el patrimonio inmaterial, que tiene su reflejo y manifestación en las actividades del Museo, se convierte en una útil herramienta para la institución ya que cumple la misión de hacer más accesibles y visibles los objetos de otros pueblos del mundo, especialmente de los más desconocidos, lejanos y olvidados por la cultura occidental.

Esta función del patrimonio inmaterial como canalizador de la diversidad cultural y como un medio de poner en valor la misma, además de su importancia, pueden verse reflejadas en diversas declaraciones y textos de la UNESCO. Así ocurre en el texto que surgió de la primera reunión en 2002 del grupo de redacción del anteproyecto de la Convención Internacional para el Patrimonio Cultural Inmaterial, en el que se ve con claridad la estrecha relación entre patrimonio inmaterial y diversidad cultural: «El patrimonio cultural inmaterial (...) se podría definir (...) como los procesos asimilados por los pueblos, junto con los conocimientos, las competencias y la creatividad que los nutren y que ellos desarrollan, los productos que crean y los recursos, espacios y demás aspectos del contexto social y natural necesarios para que perduren; ...esos procesos son importantes para la identidad cultural y para la salvaguardia de la diversidad cultural y la creatividad de la humanidad»².

La importancia de la diversidad cultural y su vínculo con el patrimonio cultural la vemos también en el texto de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005: «...la diversidad de expresiones culturales, comprendidas las expresiones culturales tradicionales, es un factor importante que permite a los pueblos y las personas expresar y compartir con otros sus ideas y valores...»³.

En definitiva, y al hilo de los textos aquí recogidos, nos damos cuenta de que se ha producido un cambio respecto a las definiciones de patrimonio inmaterial de finales de los años 80 y 90, en las que no hay apenas reflejo del concepto de multiculturalidad, y las

¹ Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006>.

² Primera reunión del grupo de redacción restringido sobre el ante-proyecto de Convención internacional para el Patrimonio Cultural Inmaterial <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001234/123437s.pdf>.

³ Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales. <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text/>.



Figura 1. Taller de tejido *bogolan*. Febrero de 2011. Museo Nacional de Antropología. Fotografía: Ana López Pajarón.

definiciones actuales cuyos términos están adaptados a la sociedad existente hoy en día, en la que la diversidad cultural es una realidad viva. Precisamente por ello, el patrimonio inmaterial y sus expresiones no pueden representar en la actualidad simplemente a un solo grupo de personas homogéneo o ser solo reflejo de las costumbres y ritos de una zona geográfica concreta o de una nación, como se pretendía en tiempos pasados, porque esa era una realidad solo aplicable a aquel momento. Hoy día no es así; vivimos en una sociedad plural y caracterizada por los movimientos migratorios y la mezcla de culturas, por lo que necesariamente el patrimonio inmaterial tiene que tender a mostrar esta diversidad social, haciendo hueco a los patrimonios menos conocidos, los menos representados hasta ahora en una sociedad con un concepto de patrimonio elitista y etnocéntrico. Por todo ello, hay que dar paso a nuevas formas de patrimonio, diferentes y menos tradicionales, en las que puedan reconocerse todas las culturas del mundo (Quintero, 2005: 72-74).

Según lo expuesto hasta ahora, hay que concluir que las distintas acciones culturales relacionadas con el patrimonio inmaterial llevadas a cabo en el Museo Nacional de Antropología, son, sin duda, de vital importancia para los propósitos y proyección del Museo, colaborando la institución con sus actuaciones para conseguir una sociedad más plural, a la vez que se convierte, en realidad, en un reflejo de esta. Muestra de ello son las demostraciones de trabajos artesanales que se han realizado en el Museo, como fue la realización *in situ* de tejido *bogolan* africano (fig. 1), la representación de músicas y danzas de todas las partes del mundo, los cuentacuentos, en los que se transmite la tradición oral de las diversas culturas, la escenificación de ritos tradicionales o los recorridos temáticos guiados en los que se pueden conocer las costumbres o los saberes de otros pueblos.

Actividades diversas... Variedad de «patrimonios inmateriales»

En un museo dedicado a la disciplina que se encarga de estudiar el hombre en su globalidad y en todas sus dimensiones, como es el Museo Nacional de Antropología, parece sencillo, al menos a priori, abordar a través de sus actividades diferentes manifestaciones del patrimonio inmaterial que, en definitiva, son un reflejo de la actividad humana en sus diferentes facetas. Estas manifestaciones intangibles necesitan dejar de serlo para que el público pueda conocerlas y apreciarlas, ya que no tienen lo que podríamos llamar la «suficiencia» de otras piezas de la colección del Museo pertenecientes al patrimonio material para representarse y mostrarse por sí mismas. Por el contrario, el patrimonio inmaterial requiere ser concretado en ciertos elementos materiales para poder ser representado y convertirse en un hecho real y sustancial a los ojos de todos.

Y eso es precisamente lo que vamos a detallar aquí: cómo se han materializado, a través de diversas actividades, algunas formas de patrimonio inmaterial, centrándonos especialmente en actividades relacionadas con el patrimonio intangible que el Museo ha ido representando a lo largo de los años y que, además, han sido declaradas como parte del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

Haciendo un intento por descubrir la plasmación real del patrimonio intangible en el Museo, dentro de sus actividades podemos encontrar una gran variedad de representaciones de costumbres y tradiciones, además de otras vertientes del patrimonio inmaterial como los hábitos culinarios, rituales y ceremonias de los pueblos, festividades, así como celebraciones religiosas, entre otras.

No podemos dejar de destacar la importancia que tienen las costumbres y tradiciones de una zona geográfica concreta para el grupo de personas que en ella viven. Es en estas tradiciones en las que se encierra todo el saber propio de un pueblo y que se ha ido acumulando durante siglos, transmitiéndose normalmente de manera oral entre generaciones y marcando, sin duda, la identidad y carácter del grupo por el que son producidas (Aretz, 1972: 18, 19, 21).

a) Ritos y creencias

Dentro de este apartado hay que destacar los festejos indígenas en torno al **Día de los Muertos** o de los Santos Difuntos mexicanos, que se celebran entre los días 31 de octubre y 2 de noviembre; tienen muchas reminiscencias de los cultos prehispánicos indígenas de la zona (especialmente del culto a los dioses del inframundo y de la muerte *mexicas*, a los que ya se les hacían ofrendas), pero mezclándose con otros de carácter cristiano introducidos por los españoles y que han dado lugar a un sincretismo religioso.

La idea principal de las ceremonias que realizan en estos días los pueblos indígenas de México (*purépechas*, *mazahuas*, etc.), se centra en la realización de ofrendas a los difuntos, ya que se cree que cada año estos vuelven a visitar a sus parientes. Esto enlaza con las creencias prehispánicas en la transmigración de las almas, lo cual les aportaba una idea de la vida como algo transitorio.

Son los parientes vivos quienes tienen el deber de halagar a los difuntos que los visitan, realizando en su honor altares de muertos, llenos de flores, vegetales, comida (el pan de muertos y los alfeñiques, que son figuritas realizadas con pasta de azúcar, especialmente calaveras y esqueletos), bebida, copal (incienso), velas y candeleros, la foto del difunto, figuras de calaveras y regalos. Además, los cementerios se llenan de velas y son decorados con arcos repletos de flores donde se cuelgan panes y frutas y las mujeres depositan en la tumba del muerto los alimentos y las bebidas que más le gustaban en vida.

A través de estos rituales, se transmiten a las nuevas generaciones estas tradiciones, recordándoles con ello, que cada año los difuntos volverán y que habrá que recibirlos como se merecen (Gispert, 2005: 257).

Una fiesta esta llena de sabores y colores que se representó en el Museo Nacional de Antropología en noviembre del año 2006, a través del montaje de un altar de muertos como los que se realizan para el Día de Difuntos en México. Este altar se colocó en la sala central del Museo, donde también una antropóloga mexicana dio una charla explicativa sobre la celebración del Día de los Difuntos. Al final de la misma los asistentes pudieron degustar dulces típicos de esta fiesta.

Sin duda, hay que destacar la importancia de esta festividad para las comunidades indígenas mexicanas, ya que supone un refuerzo social para estos grupos, gracias al mantenimiento de sus tradiciones ancestrales como símbolo de identidad. Es por ello, que la UNESCO proclamó esta fiesta expresión del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en el año 2003 y lo inscribió en la lista con el mismo nombre en 2008.

Pasando a otro ámbito geográfico, una de las ceremonias más complejas que existen es la ceremonia del té japonesa (*cha no yu*) que se ha realizado en el Museo en dos ocasiones: en junio de 1993, con motivo de la exposición de Caligrafía Japonesa que se exhibía en el Museo en aquellas fechas, y en octubre de 2007, en esta ocasión dentro del programa especial de actividades «Made in Asia» que se realizó con motivo de la inauguración de la nueva sala de Asia.

La ceremonia consiste en el acto de servir y beber el *matcha* o té verde en polvo.

Aunque el té se introdujo desde China en Japón hacia el año 700 d. C. (el *matcha* en el siglo XII), la ceremonia fue establecida tal y como se sigue practicando hoy en día por el sacerdote de la escuela Zen, Sen Rikyu, en el siglo XVI y tiene como objetivo purificar el alma mediante la identificación con la naturaleza, ya que el *cha no yu* es la exteriorización de que la verdadera belleza está en la sencillez y la naturalidad.

El origen de la ceremonia del té está en un juego del siglo XIV llamado *tocha* que servía como diversión social, y en la cual los huéspedes, a quienes se habían servido varias tazas de té de diferentes regiones, debían seleccionar la que contuviera el té producido en la mejor región de cultivo. El *tocha* se convirtió en una reunión social de mayor formalidad cuya finalidad era gozar de una profunda atmósfera mientras se degustaba el té y se crearon ciertas reglas y procedimientos para los participantes. Murata Juko creó los fundamentos de la ceremonia del té en el siglo XV y Sen Rikyu la perfeccionó tal y como se practica hoy en el siglo XVI⁴.

⁴ *Temas sobre Japón* Code n.º 05507 (Mar. 73). Departamento de Información Pública. Ministerio de Asuntos Extranjeros de Japón.

El *cha no yu* está impregnado por el amor a la simplicidad, característico del pueblo japonés y tiene unos cánones estrictos calculados para alcanzar la más alta economía posible de movimientos.

Para la realización de la ceremonia se necesitan algunos elementos esenciales como son la *sukiya* o casa del té, normalmente ubicada en una sección arbolada dentro de un jardín. Además se utilizan el *cha-wan* (taza), el *cha-ire* (caja de té), el *cha-sen* (batidor de bambú) y el *cha-shaku* (cuchara de bambú). Para su realización se prefieren vestidos de colores moderados.

La ceremonia dura unas cuatro horas y consta de cuatro partes: la primera sesión en la que se sirve una ligera comida o *kaiseki*, un pequeño intervalo o *nadakachi*, la parte principal de la ceremonia (*goza-ire*) en que se sirve té fuerte o *koicha* y el servicio de *usucha* o té liviano.

Centrándonos ahora en los ritos de paso, en la Noche en Blanco de 2008, las personas que visitaron el Museo pudieron disfrutar de la representación de una boda tradicional rumana a cargo del grupo Românasul. Este tipo de celebraciones conllevan un ritual bastante complejo que incluye varias ceremonias, todas con el objetivo de conseguir prosperidad y felicidad para los recién casados.

Cada uno de los pasos que se siguen en la celebración de la boda tiene un rito aparejado con un objetivo determinado. Por ejemplo, durante la preparación del novio, un amigo íntimo del novio afeita de manera simbólica al futuro marido. El novio, sentado en una silla, con dinero debajo del pie, tiene que impedir que un músico coja los billetes. Esta costumbre forma parte de una serie de iniciaciones por las que tiene que pasar el joven para llegar a ser un verdadero hombre. Un rito también de carácter iniciático para la novia es el momento en el que, antes de que termine la boda, la madrina retira el velo y en su lugar coloca un pañuelo de cabeza que simboliza el paso al estado de mujer casada. El velo pasa a otra joven soltera que será la primera en casarse.

También existen otros momentos de carácter humorístico como el rapto de la novia por parte de algunos invitados bromistas, por lo que el novio tendrá que ir a buscarla y rescatarla.

b) El mundo festivo: el Carnaval Andino y el Carnaval de Barranquilla

La fiesta es sin duda una de las expresiones de patrimonio inmaterial que más ha llamado la atención a los antropólogos, quizás por acercarse a aspectos tan «ocultos», desconocidos, y a la vez, tan atractivos, del hombre.

Hay que partir de la idea de que la fiesta ha existido desde la Antigüedad y que todas las sociedades y culturas han organizado y celebrado festejos (González, 1999: 13).

Quizá una de las fiestas más destacadas y que refleja muy bien el aspecto excesivo y alegre del hombre, además de la idea de este como animal transgresor, es el carnaval.

Al hilo del carnaval, fiesta de fuerte raigambre popular y todavía hoy muy practicada por muchas culturas y lugares del planeta, el Museo Nacional de Antropología ha llevado a cabo la representación de esta fiesta en los años 2008 y 2009.

En la primera ocasión se representó el Carnaval Andino, mostrándose al público una pequeña selección de bailes de carnaval propios de Perú y de la zona del Altiplano peruano-boliviano.

En la zona andina, la fiesta del carnaval tiene un matiz especial pues en ella se entremezclan elementos europeos y tradiciones locales propias, encontrándose sus orígenes en festividades indígenas prehispánicas. El resultado es una gran diversidad de manifestaciones festivas (danzas, indumentaria y música) a través de las cuales cada pueblo expresa su propia identidad.

La actividad realizada en el Museo Nacional de Antropología en torno al Carnaval Andino tenía como objetivo mostrar al público asistente la diversidad de expresiones folklóricas existentes en el Perú durante los carnavales.

Para ello, la actividad se organizó de la siguiente manera: en primer lugar, se hizo una breve exposición sobre los diferentes aspectos geográficos y culturales existentes en el Perú. Después, en distintos apartados explicaron aspectos referentes a la geografía y cultura costeñas, así como de las serranas y las selváticas, representándose al final de cada uno de ellos algunos de sus bailes típicos en la sala central del Museo, como son en la costa el *lando* o el *festejo*, en el que las parejas bailan insinuándose pero sin tocarse; en la zona serrana, los *caporales* o la *diablada*, en la que los bailarines llevan llamativas máscaras de diablos con toque oriental y en la zona selvática, danzas como la de la *boa*, entre otras.

El colofón de la actividad la puso la asociación cultural «Todo es arte», que proporcionó el marco musical de estos bailes, interpretando instrumentos autóctonos andinos como el charango, la zampoña y la quena.

Entre todas las danzas de los distintos carnavales andinos que se representaron en el Museo, aquí destacaremos brevemente la Diablada o «lama lama», el principal baile del Carnaval de Oruro (Altiplano boliviano). En esta danza los participantes llevan coloridas y llamativas máscaras de diablos, decoradas con representaciones de serpientes y sapos, y en los que se mezclan los seres infernales prehispánicos y los diablos de la iconografía infernal cristiana (Bouysse-Cassagne, 2005: 419-424). Más de 28.000 bailarines y 10.000 músicos recorren durante veinte horas, sin interrupción, los cuatro kilómetros del desfile de carnaval⁵.

La gran riqueza de este carnaval, crisol de tradiciones y culturas, hizo posible que la UNESCO lo proclamara expresión del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en el año 2001 y que lo inscribiera en la lista con el mismo nombre en 2008, poniendo en marcha, además, un Plan para la Salvaguardia de esta fiesta entre los años 2004 y 2009.

Ante la buena acogida de la celebración de 2008, en 2009 se decidió repetir una actividad similar, esta vez con el Carnaval de Barranquilla (Colombia), proclamado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2003 e inscrito en la Lista Representativa en 2008.

⁵ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00003>.



Figura 2. Celebración del Carnaval de Barranquilla. Febrero de 2009. Museo Nacional de Antropología. Fotografía: Héctor del Barrio Alvarelos.

Este Carnaval es especialmente rico y variado ya que la ciudad de Barranquilla es un lugar de convergencia de las tradiciones amerindias, europeas y africanas por su situación geográfica en la costa del Caribe y por su auge económico durante el periodo colonial⁶. Esta fusión ha dado como resultado una fiesta mestiza y de gran color (fig. 2).

El espectáculo corrió a cargo del grupo Integradanza y consistió en la representación de los diferentes bailes que componen el Carnaval de Barranquilla: Danza de las Farotas, Danza del Garabato, Cumbia, Mapalé y por último el desfile de disfraces y comparsas, terminando con la muerte de Joselito Carnaval (símbolo de la alegría y los excesos) que marca, en el martes de Carnaval, el fin de la fiesta.

c) Música y danza

La música y la danza son una constante en las actividades del Museo. Son ya tradicionales los ciclos de conciertos de verano los jueves de julio por la noche y a estos, se han ido sumando otras celebraciones (Noche de los Museos, Noche en Blanco, concierto de Navidad, etc.), en los que aprovechamos también para ofrecer habitualmente un espectáculo de música y/o danza.

⁶ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00051>.

La variedad de posibilidades en la música y la danza es infinita; intentamos siempre alternar espectáculos de distintas partes del mundo para mostrar esta riqueza al público del Museo.

La sala central del Museo ha presenciado espectáculos de todo tipo: desde la fusión del jazz hasta la percusión más tradicional del *gamelán* indonesio, pasando por grupos de folk, música vocal, danzas tradicionales e incluso una demostración de *bboying*. Algunos espectáculos se han repetido por su gran aceptación como las danzas tradicionales mexicanas realizadas por el grupo Nahui Ollin que se presentaron en el Museo en el verano de 2005 y en el de 2010.

La música yoruba también ha estado presente varias veces en nuestra programación con sendos conciertos en 2005 de la Compañía Marfil y en 2009 del grupo Ewa Yoruba; este último se realizó dentro del programa extraordinario de actividades que preparó el Museo en relación a la exposición «Dinastía y Divinidad. Arte Ife en la antigua Nigeria» exhibida en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Otro espectáculo que se ha realizado varias veces por su éxito es el de la danza hindú Bharata Natyam, una de las formas más antiguas de danza de la India vinculada al culto que realizaban las *devadasis* o bailarinas sagradas en los templos como parte de la liturgia a los dioses. Nuestros visitantes pudieron disfrutar de esta danza en los veranos de 2004, 2006 y 2008, y en la Noche en Blanco de 2007.

La música tradicional japonesa también ha formado parte de nuestra programación en varias ocasiones: en el verano de 2006 se celebró un concierto de arpa japonesa, mientras que en el verano de 2010 pudimos disfrutar de un dúo de flautas (una japonesa y otra europea) que interpretaron música tradicional japonesa.

Es imposible describir todos y cada uno de los espectáculos que hemos albergado; por ello, nos gustaría destacar dos manifestaciones culturales declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad y que han estado presentes en la programación musical y de danza del Museo en los últimos años.

En 2009 se inscribió en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el tango, candidatura impulsada por Argentina y Uruguay⁷. Esta música y baile nació de la mezcla cultural entre emigrantes europeos, descendientes de esclavos africanos y nativos en los barrios populares de Buenos Aires y Montevideo.

El tango es música, baile y poesía y en el Museo Nacional de Antropología hemos podido disfrutar de su expresión en varias de sus facetas:

En el tradicional ciclo de conciertos en las noches de los jueves de julio, el público pudo disfrutar de la actuación del grupo Tango x 5 en 2004, que mezclaba tanto música en vivo como danza.

En la Noche en Blanco de 2007, se ofreció al público el espectáculo DanzaDos en el que tres parejas de bailarines interpretaron, alternativamente, danzas tradicionales

⁷ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00258>.



Figura 3. Espectáculo de giro derviche y sufí. Mayo de 2011. Museo Nacional de Antropología. Fotografía: Belén Soguero Mambrilla.

relacionadas con las colecciones de la exposición permanente del Museo. Las danzas pertenecían a África, Asia y América y esta última fue el tango. La pareja Tango Mío, pertenecientes a la compañía Concept Tango, participaron en el espectáculo con una muestra de fusión entre salsa y tango.

Por último, de nuevo durante el ciclo de conciertos de verano, esta vez en 2011, pudimos contar con el tango en la voz de Mariel Martínez Tango y sus acompañantes Alejandro Picciano a la guitarra y Fernando Giardini al bandoneón. Este concierto dio cita a un gran número de argentinos y uruguayos residentes en Madrid que incluso se arrancaron a bailar espontáneamente en las salas del Museo.

Durante la Noche de los Museos de 2011 el Museo se vistió de misticismo para recibir a la Compañía Hanin, la primera compañía española compuesta por mujeres que realizan giro derviche dentro de la mística sufí (fig. 3). Los *mevlevi* o derviches giradores son una orden ascética procedente de Turquía y fundada en el siglo XIII. Es muy característica su danza mística giratoria llamada *sema*, acompañada por flautas y tambores. El *sema*, como ceremonia *mevlevi* fue proclamado en 2005 e inscrito en 2008 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco⁸.

⁸ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00100>.



Figura 4. Teatro de sombras “Sombras del mundo”. Septiembre de 2010. Museo Nacional de Antropología. Fotografía: María Azcona Antón.

Esta danza se realiza después de varias horas de ayuno y se realiza girando el cuerpo sobre sí mismo, mientras se levantan los brazos y se dejan los ojos abiertos para poder llegar al éxtasis místico a través de la danza.

La Compañía Hanin realizó varias danzas, entre ellas algunas de giro derviche, acompañadas por un trío de músicos que interpretaron melodías sufís, entre otras.

d) Teatro

El teatro no es la manifestación escénica más común dentro de las actividades del Museo. Las últimas representaciones de este arte corresponden a la Noche en Blanco de 2006 en la que se escenificó la obra «La leyenda negra del museo. Doctor Velasco: su verdadera historia» en la que se relataba la leyenda negra del Doctor Velasco y el Museo, las razones de la misma y la historia de algunas de las colecciones de la institución, y el monólogo «Nosce me ipsum» en el que el actor Fernando Becerra representaba a un Doctor Velasco que aterrizaba en el Museo Nacional de Antropología del siglo XXI. Este último espectáculo se realizó en mayo de 2010 para conmemorar el centenario del Museo como museo del Estado.

En la Noche en Blanco de 2010 las salas del Museo se oscurecieron para mostrar la belleza del teatro de sombras, con un espectáculo titulado «Sombras del mundo», llevado a cabo por la Compañía Asombras (fig. 4). Consistió en varias historias procedentes de distintas partes del mundo, contadas a través de la delicadeza de las sombras. Posteriormente se

realizó un taller abierto en el que los visitantes pudieron experimentar realizando las sombras ellos mismos con sus cuerpos y distintos elementos.

En la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO, el teatro de sombras aparece en dos ocasiones. En primer lugar, encontramos el *Sbek Thom* de Camboya (proclamado en 2005 e inscrito en 2008); este teatro presenta marionetas no articuladas de dos metros de alto hechas de cuero calado y está considerado como sagrado y dedicado a las divinidades, aunque con el paso del tiempo ha adquirido también un cariz artístico. Las representaciones se hacen por la noche, al aire libre, tras un gran telón blanco y acompañadas de un narrador y una orquesta⁹.

Por otro lado, el *karagöz* turco se realiza con marionetas denominadas *tasvirs*, fabricadas con piel de camello o buey y que se mantienen con palillos. Estas representaciones son de carácter humorístico y en ellas son frecuentes los juegos de palabras y las imitaciones de acentos regionales. Antiguamente se representaba en cafés, jardines y plazas, pero hoy lo encontramos en salas de espectáculos y galerías comerciales de las grandes ciudades¹⁰.

e) Otras manifestaciones

En este apartado nos referiremos a otras actividades que se han celebrado en el Museo y que han tratado sobre otras manifestaciones de patrimonio inmaterial que no se han recogido en los apartados anteriores.

Una de estas manifestaciones es el *ikebana* (palabra que define en Japón el arreglo floral). En el Museo Nacional de Antropología se han celebrado dos demostraciones de *ikebana*: en julio de 1993 y en septiembre de 2005, con motivo de las exposiciones de caligrafía japonesa y de *ikebana*, celebradas ambas en el Museo.

No se conoce con exactitud el origen de los arreglos florales pero ya en el siglo vi existían con una finalidad de ofrenda religiosa en los templos budistas. Los arreglos florales irán evolucionando hasta que en el siglo xvi son ya más informales, y se utilizan en las casas del té para la decoración, recibiendo ya el nombre de *ikebana*. A partir de entonces constituirán un aspecto más de la cultura japonesa que ha evolucionado desde una ofrenda religiosa hasta un elemento de la vida cotidiana.

Los arreglos de *ikebana* deben mostrar el paso del tiempo con elementos como capullos abiertos y hojas secas para el pasado, hojas frescas para el presente y yemas que brotan para el futuro. Las flores y ramas que se utilizan son las que crecen naturalmente en el momento de hacer el arreglo. Es habitual utilizar brotes y capullos que permiten que el observador los vea abrirse lentamente y transmitir así la idea del desarrollo continuo de la vida¹¹.

⁹ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00108>.

¹⁰ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00180>.

¹¹ *Temas sobre Japón. Code Nr.05503*. (Sept. 77). Departamento de Información Pública. Ministerio de Asuntos Extranjeros de Japón.

En 2010 nos unimos a la comunidad china madrileña para la celebración del Año Nuevo y la llegada del Año del Tigre. En el Museo realizamos un taller para familias sobre la cultura china al comienzo de las celebraciones y clausuramos la quincena de festejos con la Fiesta de los Faroles en la que participaron tanto chinos como españoles.

En el taller que dio comienzo al Año Nuevo, los asistentes tuvieron la ocasión de practicar dos manifestaciones de patrimonio inmaterial inscritas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2009 como son el arte chino del recorte del papel y la caligrafía china.

La traductora y especialista Shiyi Li invitó a los participantes a conocer mejor la cultura china mediante una explicación sobre las fiestas del Año Nuevo para posteriormente explicar y hacer una demostración práctica sobre estas dos manifestaciones culturales (fig. 5).

El arte del recorte de papel «es un medio de expresión de los principios morales, filosofías e ideales de quienes lo practican. Hoy en día, sigue siendo un medio de expresar emociones y está experimentando un nuevo auge sin precedentes»¹². Es un arte muy arraigado en la vida cotidiana que se transmite de madres a hijas en el que las mejores artistas son muy valoradas en la comunidad.

Por su parte, la caligrafía es un elemento importantísimo de la cultura tradicional china que tiene influencia en el arte, la arquitectura y el diseño, además de estar presente en celebraciones y ceremonias religiosas. Es uno de los más importantes motivos de orgullo del pueblo chino sobre su cultura y encarna aspectos del patrimonio intelectual y artístico del país¹³.

Por último, nos gustaría hacer referencia a un apartado del patrimonio inmaterial muy gustoso pero ciertamente efímero, como es la comida. Dentro de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad se han incluido algunos tipos de comida como la mexicana o la dieta mediterránea, recientemente.

En el año 2009, gracias al interés científico de Mariana León, becaria Endesa que desarrolló su beca en el Departamento de Difusión del Museo, pudimos realizar dos actividades en relación con este arte.

La primera actividad consistió en un recorrido temático referido al tema de la comida. Los recorridos temáticos son actividades habituales en la programación del Museo y consisten en una visita guiada que recoge varias piezas de la colección expuesta del Museo que tienen un tema en común.

En este caso, el recorrido incluyó piezas como las maquetas que representan las distintas fases del cultivo del arroz en Filipinas, las cucharas *fang* en relación a la producción agrícola en África y la sopera para la *harira* o sopa que se toman durante el Ramadán para romper el ayuno al anochecer.

¹² <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00219>.

¹³ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00216>.



Figura 5. Taller sobre cultura china. Febrero de 2010. Museo Nacional de Antropología. Fotografía: María Azcona Antón.

Al terminar se obsequió a los participantes con una tarjeta en la que se explicaba la receta de la *barira* o del *pukkai*, arroz con leche hindú.

La segunda actividad consistió en el taller para adultos, «Sabores del mundo», que se concibió como un encuentro entre varias asociaciones de inmigrantes en España y Centros de Participación e Integración (CEPI) en torno al tema de la comida. Se invitó a participar a la Asociación de Inmigrantes Senegaleses en España, al Centro Hispano-Marroquí, a la Asociación de Inmigrantes Búlgaros en España y al Centro Hispano-Centroamericano para que mostraran la riqueza de la comida senegalesa, marroquí, búlgara y peruana, respectivamente.

El taller se planteó en dos días; en cada uno de ellos dos de las asociaciones hacían una presentación de dos platos típicos de su cocina que se comían en momentos especiales. En esta presentación nos interesaba especialmente que los participantes explicaran cuál era el momento en el que se comía ese plato, si lo seguían realizando en España y si era así, cuáles eran las dificultades que se habían encontrado para su realización (falta de ingredientes, infraestructura inadecuada, etc.). Posteriormente se realizaba una degustación de los mismos y, por último, se realizaba un turno de ruegos y preguntas sobre lo que se acababa de escuchar y degustar.

Además de las personas procedentes de las cuatro asociaciones, se abrió la participación a un grupo reducido de usuarios del Museo.

Esta actividad resultó ciertamente enriquecedora; además de conseguir el encuentro entre varias culturas, pudimos ver las semejanzas y diferencias entre las distintas maneras de cocinar y entender la comida. Sorprendentemente, vimos cómo pueblos muy alejados geográficamente, tenían más cosas en común de las que parecía a priori.

Conclusiones

Como hemos visto, el patrimonio inmaterial ocupa un lugar bastante preeminente en la programación de actividades culturales del Museo. Esto no podía ser de otra manera, si tenemos en cuenta el hecho de que este tipo de patrimonio nos da la oportunidad de ofrecer al público una información que las piezas por sí mismas no pueden mostrar.

Por otro lado, su papel como canalizador de la diversidad cultural está totalmente en sintonía con el objetivo del Museo de mostrar al público la riqueza cultural de los distintos pueblos del mundo, con el fin de fomentar el diálogo y la cordialidad entre las distintas culturas.

Es por todo esto que los conciertos, exhibiciones de danza, demostraciones culturales, etc., son una constante en nuestra programación que el público conoce y demanda, ya que el Museo ofrece un entorno privilegiado para poder disfrutar de ellas.

Bibliografía

ARETZ, Isabel (1972): *Manual de Folklore*. Caracas: Monte Ávila.

BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse (2005): «El carnaval de Oruro: la virgen del socavón, el diablo y el otorongo de la mina». En Garrido Aranda, A. (coord.). *El mundo festivo en España y América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 405-425.

GISPERT CRUELLS, Montserrat (2005): «Reseña del mundo vegetal en las fiestas del México antiguo y su preservación actual en las ceremonias del ciclo agrícola del maíz y de los días de los muertos». En Garrido Aranda, A. (coord.). *El mundo festivo en España y América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 249-262.

GONZÁLEZ, Xosé M. (1999): «Antecedentes históricos de las fiestas tradicionales». En Alonso Ponga, José Luis *et alii*. *Las fiestas: De la antropología a la historia y etnografía*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional. Diputación Provincial de Salamanca, pp. 11-43.

QUINTERO, Victoria (2005): «El patrimonio intangible como instrumento para la diversidad cultural ¿una alternativa posible?». En Carrera, G. y Dietz, G. (coords.). *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Junta de Andalucía-IAPH, pp. 68-83.

UNESCO (2003): Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (París, 17 de octubre de 2003). <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006>> [Consulta: 3 de septiembre de 2011].

Materializar lo invisible. El Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Antropología

Ana López Pajarón

Conservadora de Museos. Departamento de Documentación. Museo Nacional de Antropología
ana.lopezp@meacd.es

Ana Tomás Hernández

Ayudante de Museos. Departamento de Documentación. Museo Nacional de Antropología
ana.tomas@meacd.es

Resumen: El Museo Nacional de Antropología (MNA), por su historia y su papel actual en la investigación y difusión del patrimonio etnográfico, tiene entre sus objetivos investigar, conservar y difundir todo tipo de manifestaciones culturales, incluidas las que formen parte del patrimonio inmaterial definido por la UNESCO.

Como en el caso de otros museos de similares características, la consecución de estos objetivos debe pasar por discursos museográficos no solo objetuales, sino que combinen otros soportes de información que faciliten el acercamiento del visitante a la realidad de las diferentes culturas (estén o no representadas en sus colecciones, y esta es la cuestión clave).

El MNA cuenta con una poderosa herramienta para llevar a cabo su misión: su Archivo Fotográfico Histórico, que a día de hoy sigue ampliando sus colecciones. Este artículo pretende poner de manifiesto la significación de estos fondos como recurso para el estudio y divulgación del patrimonio inmaterial, así como la necesidad de valorizarlos a través de distintas iniciativas, siempre desde el respeto hacia las comunidades de origen.

Palabras clave: Patrimonio inmaterial, Fotografía, Museos, Documentación, Antropología visual

*Our knowledge systems don't make sense without spirituality.
We are asking for respect for a system of knowledge.*

Kim Lawson (Heiltsuk Nation)

Introducción

El concepto de patrimonio cultural se ha ido ampliando en los últimos treinta años, pasando de la protección de lo monumental, artístico y antiguo, a otros valores de la cultura como las formas de vida, las prácticas sociales, los conocimientos o las técnicas.

En el concepto de patrimonio inmaterial se engloban los aspectos más importantes de la cultura viva y de la tradición. Sus manifestaciones son amplias y diversas. Según la UNESCO, forman parte del patrimonio inmaterial: «las tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional». Todos ellos forman parte de un conocimiento y experiencia compartida; son testimonios que representan, identifican y forman parte de la cultura de un determinado grupo, son obras colectivas que emanan de una cultura y se basan en la tradición. Estas tradiciones se transmiten oralmente o visualmente y se modifican con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva.

Todas estas manifestaciones del patrimonio inmaterial, junto con el material, contribuyen a enriquecer y promover el respeto por la diversidad cultural y a fomentar la creatividad.

La mayor parte de lo que se considera patrimonio inmaterial está vivo, todavía hoy es celebrado y vivido por diferentes personas y grupos, ocupando un lugar destacado en los procesos de construcción de la identidad colectiva. Son manifestaciones sociales, dinámicas, que responden a prácticas en continuo cambio. Es por estas razones que la mayor dificultad para su salvaguarda es la imposibilidad de tratarlo de la misma manera que desde el siglo XIX se hace con los bienes materiales, dada su «intangibilidad», fragilidad y vulnerabilidad. Muchos elementos del patrimonio inmaterial están en peligro, además, debido a los efectos de la globalización, las políticas de uniformización, la modernización socioeconómica y también por el avance de las técnicas de transporte e información. En muchos casos, a estas causas, se une también la falta de medios.

La UNESCO está promoviendo la salvaguarda de este patrimonio, entendiendo esta según la Convención de 2006 como «las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas, la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos».

En relación con la salvaguarda del patrimonio intangible, las dos principales vías que se plantean son: transformar este en un forma tangible, lo que exige la realización de tareas de documentación, registro y archivo, con el fin de garantizar su existencia a lo largo del tiempo, y mantenerlo vivo en su contexto original mediante el fomento de su revitalización y la transmisión de una generación a otra.

Patrimonio inmaterial y fotografía

La fotografía y la antropología empezaron a desarrollarse casi al mismo tiempo y, desde los primeros instantes de la divulgación de la fotografía, esta ya fue utilizada como complemento del trabajo antropológico, en especial en lo relacionado con el estudio físico del hombre. Desde finales del siglo XIX se desarrolló, por otra parte, un gran interés por la riqueza de los rituales y demás expresiones del patrimonio inmaterial. Por todo ello, la imagen adquirió un papel esencial en los análisis antropológicos.

El trabajo de campo

Ya en el siglo XIX, la fotografía se utilizaba como una técnica auxiliar de investigación antropológica, que aportaba imágenes que contribuían a ampliar el conocimiento de otras culturas, mediante la representación de diferentes tipos raciales y elementos culturales, desbancando poco a poco a los dibujos, grabados y representaciones pictóricas, que habían cumplido esa función hasta el momento. De este modo, la fotografía se convirtió en un medio de captar, transcribir e ilustrar la imagen del otro, en un momento en que los antropólogos se dedicaban a recopilar datos culturales sobre sociedades humanas, obtenidos fundamentalmente de expediciones y viajes que tenían otros fines, con el objetivo de analizar la evolución cultural y establecer las etapas de desarrollo. Poco a poco la fotografía se fue convirtiendo en un medio de registro de la observación de hechos humanos y, por tanto, en una parte de la metodología antropológica, junto con el trabajo de campo y el análisis de datos.

En el trabajo de campo en Antropología, se usan diferentes tipos de fuentes para recoger la información necesaria: por un lado, la observación participante y las entrevistas con los informantes y, por otro, la fotografía, la cámara de vídeo y la grabación sonora, que permiten documentar gráficamente las manifestaciones culturales y completar con detalle algunas de las descripciones de las mismas, como la música o los ornamentos (fig. 1).

Sin embargo, las fotografías obtenidas durante trabajos de campo antropológicos no siempre permiten obtener toda la información deseada, lo que se pone de manifiesto en las limitaciones de los contenidos del Archivo del Museo.

Así, por ejemplo, cuando la fotografía implica un posado (una representación o *performance*), la información que proporciona el retratado quedará limitada por aspectos en apariencia tan banales como la timidez, el miedo o la vergüenza, por lo que hablamos de un factor que debe tenerse en cuenta al estudiar el contenido de algunos fondos históricos del Museo (sobre todo imágenes de ciertos grupos indígenas).

Hay que tener en cuenta que, con la invención de la fotografía a finales del siglo XIX, se producen las primeras reticencias a ser fotografiado por la cámara (a ser *inmortalizado*). Algunos pueblos consideran que el alma del individuo retratado queda atrapada en el artefacto o se convierte en inmortal con el disparo¹.

¹ Sin embargo, Linda Poolaw, *Delaware-Kiowa*, al escribir en el catálogo *Spirit Capture: Observations of an Encounter* del Museum of American Indians, deja notar que cuando su padre (uno de los primeros fotógrafos nativo americano) tomaba imágenes de otros grupos, nunca encontró rechazo, si bien siempre fue cauteloso de no tomar imágenes de ciertos rituales o ceremonias.



Figura 1. Fotógrafo captando imágenes en Sáhara. Expedición Revista Geográfica Española, 1940-1941 (FD2631).

En otros ejemplos, la obtención de fotografías de algunos ritos o ceremonias queda prohibida, por ser considerados secretos o inaccesibles. Un buen ejemplo es el de las danzas de los *nalu*, en las que aparece la máscara antropozoomorfa llamada *banda*. Estas ceremonias forman parte de la que fue una sociedad secreta, los *simo* y, durante años, estuvo prohibido verlas a los no iniciados. A día de hoy, se prefiere que no se tomen fotografías de la representación, que hoy se asocia a funerales de personalidades, pues se considera que una fotografía de la máscara (objeto clave en la danza) puede hacer que esta pierda su poder. El MNA cuenta con una máscara *banda*, no así con imágenes de la ceremonia.

Como vemos, en muchos casos, estas imágenes permiten contextualizar objetos (patrimonio material) que forman parte de las colecciones de museos. Además de servir de registro de rituales, celebraciones y todo tipo de manifestaciones socioculturales representativas de los grupos humanos, permiten situar y conocer la función y uso de los objetos que se utilizan en ellos. En muchos casos, la fotografía también va acompañada de información sobre las personas y lugares que aparecen, así como de datos técnicos de la fotografía. Esto permite además que las fotografías sean utilizadas posteriormente por otros investigadores².

² Siguiendo a Haidy Geismar, «The photograph and the Malanggan: Rethinking images on Malakula, Vanuatu» en *The Australian Journal of Anthropology*, 2009, 20, 48-73, esto ocurrió con las fotografías que John Layard realizó durante su trabajo de campo en Vanuatu. Estas fotografías fueron utilizadas también como herramientas para la revitalización de la práctica tradicional (la reproducción de danzas, objetos, música, etc.).

En otros ejemplos, las fotografías son testimonio de la recogida de los objetos en las comunidades de origen, aportando así valiosa información sobre el momento en el que se recogieron los objetos que hoy forman parte de los museos y que es parte de la historia de los mismos.

En la actualidad, sin embargo, es habitual que la toma de fotografías sea realizada por el mismo grupo (*returned look* propuesto por Collier en 1986), pasando de ser la comunidad el objeto de representación a ser la productora de las imágenes (Shankar, 2010). De este modo, se logran diferentes objetivos:

- En primer lugar, este tipo de imágenes ayudan a la comunidad a fomentar su sostenibilidad cultural, a través de un proceso de empoderamiento colectivo y auto-explotación de los recursos.
- Quizá el logro más claro de esta tendencia: la producción en sí misma, que les hace etnógrafos conscientes y reflexivos. De esta manera, la comunidad lidera sus propios procesos de autorrepresentación y de expresión de su propia identidad, también en lo que a patrimonio inmaterial se refiere³.
- Al mismo tiempo, esta práctica permite formar a miembros de comunidades indígenas en procesos de documentación de sus expresiones culturales tradicionales, así como en la correcta organización y gestión del material documental obtenido⁴.

Condicionantes de la imagen de carácter antropológico

En los últimos años, se ha despertado el interés por el estudio de la fotografía y además ha comenzado a ser considerada una importante fuente documental de carácter histórico. Este valor como documento histórico se ha visto complementado porque la información que contienen de carácter científico, social o etnográfico también está despertando el interés de estudiosos de diversas disciplinas.

En la fotografía realizada con fines antropológicos inciden diversas variables interdependientes entre sí:

- En primer lugar, la evolución de la técnica y los estilos fotográficos. Hay que remarcar que las posibilidades que ofrece la tecnología de resaltar, reducir, aislar, o, incluso, idealizar temas y sujetos, es un importante condicionante, pues facilita que el fotógrafo pueda ofrecer su propia interpretación de lo registrado. Esta situación se acentuó además en las primeras décadas de la fotografía, debido a las propias condiciones de

³ Existen críticas a esta práctica, que cuestionan el carácter paradójico de superponer la perspectiva analítica del antropólogo y la experimental de los actores sociales, así como la imposibilidad de llegar a entender de ese modo el sistema cultural representado. M.º Jesús Buxó i Rey concluye que es necesario apoyar la visión indígena, fundamental desde el punto de vista antropológico, con la perspectiva del antropólogo, intentando alcanzar un proceso continuo y dialógico de recreación que permita la construcción visual de la realidad cultural, sin que ninguna de las dos miradas sea considerada más objetiva que la otra.

⁴ En 2008, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual creó una iniciativa, *Community Cultural Documentation*, que pretende ayudar a las comunidades indígenas a documentar sus tradiciones y a proteger sus intereses al autorizar el uso de esos registros por parte de terceros. Del mismo modo, el Center for Documentary Studies (Duke University) pone a disposición, no solo de comunidades sino también de etnógrafos, una serie de recursos *on line* con este fin.

los equipos fotográficos, que por ejemplo, obligaban a los modelos a permanecer en posturas forzadas para que, por ejemplo, la imagen fuese nítida. Estas condiciones suponían actitudes, gestos y posiciones alejadas de la gestualidad natural. A pesar de ello, en muchos casos (Laurent, Clifford) es un trabajo de gran importancia por su valor documental.

A ello hay que unir la idealización de la realidad. De hecho, desde sus inicios, la fotografía contribuyó a difundir imágenes tópicas de los grupos humanos, mediante un mecanismo de descontextualización del hecho cultural. Por otra parte, la propia evolución de los estilos fotográficos contribuyó a acentuar la idealización; característica por ejemplo del movimiento pictorialista.

- En cuanto a los estereotipos nacionales, es necesario incidir en que la utilización de la fotografía no ha estado aislada del contexto en el que se desarrolla. Por este motivo, la «tipificación tópica» de la realidad tuvo un papel destacado en lo que se quiso captar. Ejemplo de ello son las imágenes que los viajeros románticos difundieron de España, que marcaron durante mucho tiempo la visión que se tenía sobre ella.
- La fotografía también va a estar influida por el contexto ideológico y, en concreto, por las corrientes de pensamiento. Así ocurrió durante el siglo XIX, con el movimiento romántico, el positivismo o el nacionalismo. Un ejemplo de ello es cómo el movimiento de la *Renaixença* en Cataluña estimuló el uso de la imagen para fomentar el sentimiento de lo propio.
La relación entre fotografía y circunstancias socioculturales y políticas supone que la fotografía se convierte en muchos casos en fiel reflejo de la ideología del momento. Es el caso de España en los años 60, cuando se hizo hincapié en el mundo rural como paradigma de la sociedad, y el campesinado se presentaba como depositario de las mejores actitudes y aptitudes nacionales.
- Por último, también se debe analizar la influencia del desarrollo de la antropología en la fotografía, pues va a condicionar la observación y la descripción de determinados aspectos.

Por otra parte, en el Archivo del MNA se conservan numerosas fotografías que no responden a un fin científico o documental por captar modos de vida, sino más bien a la curiosidad, el interés por otras culturas, u otros fines lucrativos o artísticos. Es el caso de las fotografías estereoscópicas, que se vendían por todo el mundo, para satisfacer ese interés de las sociedades del XIX por «otros mundos»; las postales o los álbumes fotográficos.

Así, por ejemplo, las fotografías estereográficas entraron a formar parte de la cultura popular (MacDougall, 1997: 279), alcanzando su cumbre de popularidad en la primera década del siglo XX. De hecho, la *Keystone Steroscopic Encyclopaedia* de 1906, una guía de sus primeros sets con 600 imágenes, contiene un total de 154 referencias a «*racial geography, peoples of all lands*».

Por lo que se refiere a las postales, y siguiendo al mismo autor, solo en Gran Bretaña, 866 millones de postales se mandaron entre 1909 y 1910, siendo un género muy popular las gentes nativas con sus vestidos típicos (o enteramente desnudos, algo aún más exótico para la época).

Por otro lado, las primeras expediciones fotográficas (que surgen con la llegada del colodión húmedo, que facilitó las exposiciones fuera del estudio) no fueron realizadas por antropólogos, sino por una gran variedad de observadores: fotógrafos comerciales, médicos, misioneros, arqueólogos, etc.

Por lo general (Rafael Castro Ordóñez puede considerarse una excepción, vista la labor que realizó en la Comisión del Pacífico) solían carecer de una base científica, dándose más importancia al valor documental y, en ocasiones, incluso al político o artístico. Las imágenes tomadas con estas premisas contribuyeron a la formación de estereotipos sobre el Otro («lo exótico») que resultaban muy atractivos al público occidental.

Los estudios comerciales llevaron a cabo una intensa difusión comercial de las instantáneas a viajeros y turistas, muchas veces con una visión idealizada y romántica de las comunidades representadas (Naranjo, 1998: 17).

Así pues, sobre todo «a lo largo del siglo XIX, coexisten dos tipos de fotografías, las fotografías antropológicas y las fotografías de interés antropológico». Naranjo se pregunta cuál de las dos formas de concebir las imágenes aporta más información sobre el sujeto de análisis, aunque consideramos que la posibilidad de continuas relecturas del contenido de la fotografía, en nuevos contextos, permiten dotar de nueva significación al Archivo, sin importar la intención original en la toma de la fotografía.

La fotografía y la conservación del patrimonio inmaterial

Una vertiente fundamental de la utilización de la fotografía en la Antropología es la conservación del patrimonio. Como ya hemos comentado, uno de los problemas de la conservación del patrimonio inmaterial es su intangibilidad, fragilidad y vulnerabilidad. Muchas de sus manifestaciones han desaparecido ya o están en peligro de hacerlo. Uno de los planteamientos para su salvaguarda es su «conversión» en patrimonio tangible, mediante la documentación, registro e inventario. La fotografía desempeña una labor fundamental en este sentido.

En muchos casos, las fotografías están hechas para preservar y mantener, consolidan la memoria, «congelan» las relaciones entre las personas y entre las personas y los lugares. Además, los originales (negativos en fotografía impresa y archivos originales en fotografía digital) proporcionan una base maleable e intangible para la reproducción infinita, aunque hay ciertas reticencias a manipular estas imágenes, pues se tiende a pensar que la fotografía se supone que presenta una auténtica representación de un evento, persona u objeto «real».

Diversos autores, entre ellos James O'Toole (1994), han analizado el carácter «único» de los registros archivísticos. La unicidad puede ser entendida bien desde el punto de vista del objeto físico o bien del de la información que facilita.

En el caso de registros audiovisuales, teniendo en cuenta la posibilidad de realizar duplicados y reproducciones, los responsables de archivos han optado por colecciones de tiradas originales de época o «masters», a fin de evitar duplicados en otras instituciones.

No obstante, en opinión del autor, la unicidad no es un carácter absoluto, sino relativo, y así debe valorarse al estudiar la composición de un archivo. En el caso concreto de las

fotografías o audiovisuales, la evolución técnica histórica nos permite distintos acercamientos al problema (O'Toole, 1994: 649-654).

A diferencia de los daguerrotipos (que son imagen directa, positiva, imposible de reproducir), las imágenes producidas de forma masiva (tal es el caso de las estereográficas que veremos a lo largo del artículo) eran multiplicables y, por tanto, podían ser vistas por miles de espectadores potenciales. Así pues, poseer la imagen significa poseer la información en ella contenida, no tanto la cosa en sí misma.

Por este motivo, el autor considera que se da un efecto paradójico, conflictivo, en los registros fotográficos: mientras el sujeto o el acontecimiento fotografiado queda congelado en la instantánea (un momento único, una información única, que no volverá repetirse de la misma manera), la imagen podrá ser reproducida quizá indefinidamente, por lo que ni el registro ni el contenido que posee tienen ese carácter singular.

La posibilidad de una reproducción continuada de manifestaciones del patrimonio inmaterial puede hacer que estas pierdan su «aura» (si es que es posible seguir la terminología acuñada por Walter Benjamin para los objetos artísticos), entendiendo ese aura como la pérdida de su unicidad, su carácter irrepetible. Esta unicidad lo sería en tanto que soporte físico y en tanto que «momento creativo», lo que podría trasladarse al ámbito antropológico como el acceso masivo a la ejecución de manifestaciones, rituales o ceremonias que antes estaban restringidas a unos pocos por su inaccesibilidad, su «distancia».

Otros autores, sin embargo, proponen que quizá se esté creando un nuevo hechizo, se esté dotando al elemento del patrimonio inmaterial de un nuevo significado a través de la recontextualización, del proceso de «reapropiación cultural». A través de este proceso, un elemento local que logra un nuevo estatus es reconocido como «patrimonio» por un mayor número de individuos, de la mano del proceso de globalización. Pasamos a hablar ahora de una subjetividad global, que se ejemplifica en las listas del patrimonio mundial (Brown, 2003).

De hecho, la antropología visual juega un papel clave en la visibilidad (*objectification*, según el término inglés) de determinadas estructuras y prácticas culturales. El patrimonio inmaterial, según Throlf Lipp (2009), no existe *como tal*, sino que necesita tomar forma a través de medios humanos, y son los medios audiovisuales (Internet, TV) los más apropiados para ello, pues permiten a las expresiones culturales trascender el espacio y el tiempo. Será la Antropología Visual, nacida en los años 60, la que se centre en el análisis del valor de la imagen como registro de observación directa, y el uso de los medios audiovisuales como método de recogida de observación y fuente de investigación de campo. Otro de sus objetivos es determinar el valor de la fotografía histórica para informar culturalmente mediante su contextualización, es decir, la posibilidad de utilizarla para documentar y conocer una cultura.

Al igual que ocurre con el patrimonio material, la protección del patrimonio inmaterial también conlleva una metodología. Teniendo en cuenta los diversos peligros a los que está sometido este patrimonio, será necesario seleccionar y jerarquizar las manifestaciones que deben documentarse.

En primer lugar, se procedería a la identificación e inventario del patrimonio inmaterial mediante la confección de inventarios, que deberán actualizarse regularmente debido al dinamismo y cambios a los que están sometidas estas manifestaciones. La diversa naturaleza de estos registros condicionará la utilización de soportes documentales adecuados.

Con el fin de preservar las manifestaciones culturales inmateriales más significativas, se deberá hacer una selección cuidadosa y velar por el conocimiento exhaustivo de las mismas, a través de la elaboración de catálogos, resultado de la investigación.

Por último, se deberá proceder a la conservación y difusión de la documentación, que supone a su vez la conservación y difusión del patrimonio inmaterial.

No obstante, la documentación del patrimonio inmaterial, y la posibilidad de difusión o dispersión de estos registros, plantea una serie de problemas que deben tenerse en cuenta, pues en última instancia suponen un serio problema para la conservación de este patrimonio.

La dispersión del conocimiento o aspecto representado (mediante reproducción mecánica o puesta a disposición –reproducción digital– a través de distintos medios en Internet, por parte de terceros), supone una pérdida de control por parte de las comunidades (Myers, 2004: 5-6).

Sin embargo, el derecho a controlar las manifestaciones del patrimonio inmaterial está recogido en la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas* (2007), en su artículo 31.1. Este control incluye el ejercicio de la protección de la propiedad intelectual:

«También tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su propiedad intelectual de dicho Patrimonio Cultural, sus conocimientos tradicionales y sus expresiones culturales tradicionales».

Muchas comunidades indígenas han optado por las Leyes de propiedad intelectual del derecho occidental para proteger elementos de su cultura, a fin de evitar «actos de apropiación indebida», entre ellos, «actos no autorizados de reproducción, distribución, comunicación pública, explotación económica, distorsión o mutilación» (TRLPI, 1996) de sus producciones o elementos del patrimonio inmaterial.

Así, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sostiene que «estas expresiones del arte popular o tradicional pertenecen a sus comunidades originarias, transmiten una visión espiritual y artística concreta de dichas comunidades, y, por tanto, no pueden ser objeto de apropiación por parte de terceros»; se trataría, por tanto, de un derecho colectivo.

En el caso de la legislación española, estas manifestaciones del patrimonio inmaterial se recogerían bajo el epígrafe de «otros derechos», pretendiendo lograr un equilibrio entre los derechos de la comunidad creadora y el interés de la sociedad (bien común) por disfrutar de esas manifestaciones.

Sin embargo, el tratamiento de la cultura como una forma más de propiedad supone prácticas de materialización y subjetividad que responden a un código de conocimiento normalmente distinto al de la comunidad de origen.

Desde el punto de vista de la propiedad intelectual, los elementos que componen el patrimonio inmaterial de una comunidad concreta son «hechos no protegidos» o, en el mejor de los casos, obras que ya están en el dominio público (Garrote, 2005: 109). En ocasiones, la protección de derechos de autor ha servido en la práctica para «patrimonializar» elementos que estaban en el dominio público, poniendo de manifiesto la dificultad de aplicar estructuras de protección occidentales a los problemas de las comunidades indígenas.

Por este motivo, existen detractores de los protocolos de propiedad intelectual como herramienta de protección del patrimonio inmaterial de la apropiación indebida y la explotación, debido a su inadecuación. Sin embargo, para muchos autores, sacar a los pueblos indígenas del marco de la legislación internacional podría mermar su capacidad de negociación para lograr un sistema de protección adaptado a las necesidades del patrimonio intangible.

Otras medidas para llevar a cabo el control efectivo de este conocimiento, son las propuestas del *Protocolo para Materiales Archivísticos Nativos Americanos*⁵, que son extensivas a otras comunidades indígenas.

Una medida sencilla con la que comenzar podría ser la conservación de las colecciones en función de su contenido, y no de su formato, como sucede en muchos archivos.

No obstante, este documento propone otras soluciones de carácter más ambicioso. El texto incide en que el conocimiento indígena puede ser de propiedad colectiva de las comunidades, por lo que el acceso al mismo (por ejemplo a través de fotografías que reflejen manifestaciones de su patrimonio inmaterial) podría restringirse, pasando a ser considerado un privilegio, no un derecho.

Así, algunos materiales podrían ser accesibles solo previa aprobación de la comunidad, a fin de evitar daños irreparables. Es el caso, por ejemplo, de archivos que conserven información confidencial, sensible o de naturaleza sagrada (tales como ritos esotéricos, ceremoniales, religiosos; conocimientos considerados «secretos» por la comunidad, o información especial).

En última instancia, a petición de la comunidad, se debería evitar prolongar de manera artificial el ciclo vital de material documental sensible. El texto propone la restricción de consulta al público o, incluso, la repatriación del objeto al grupo étnico a quien pertenece la documentación. Esto significa iniciar una estrecha colaboración entre la institución cultural y la comunidad, a fin de alcanzar acuerdos de accesibilidad a colecciones relacionadas con su patrimonio inmaterial.

La documentación del patrimonio inmaterial permitirá, asimismo, obtener una nueva condición para el reconocimiento, valoración y visibilidad del patrimonio, que es la de la propiedad o pertenencia. No debe olvidarse la gran capacidad de evocación del patrimonio

⁵ Es un código ético desarrollado por cerca de 20 archivistas, profesionales de museos y antropólogos, en colaboración con representantes de otras tantas comunidades originarias. El texto pretende definir una serie de prácticas profesionales éticamente responsables, en relación con el material de archivo vinculado a los nativos americanos y custodiado en instituciones culturales. Recoge políticas y aspectos legales concernientes a conservación, difusión y accesibilidad (material culturalmente sensible), protección (derechos de propiedad intelectual, copia, dispersión, «repatriación» de materiales), participación de la comunidad en la toma de decisiones, etc.

antropológico (intangible) para la reafirmación de identidades (sobre todo de territorios o grupos minoritarios) y para la construcción de la memoria. Es imprescindible, por tanto, destacar el carácter simbólico de la fotografía como herramienta para lograr la consolidación de una identidad colectiva.

Formación del Archivo del Museo

En relación con la protección y conservación del patrimonio inmaterial, debemos resaltar el papel que tienen los archivos gráficos de las instituciones, y en concreto el del MNA, como repositorios de la documentación gráfica que recoge este patrimonio.

La formación del Archivo fotográfico del MNA, se podría dividir en tres etapas:

1. Durante la primera etapa, desde 1895 hasta la Guerra Civil, se constituye el núcleo esencial de la colección. Se concede igual importancia en el museo a la entrada de objetos y de fotografías, pues era habitual en la época difundir cualquier descubrimiento mediante este medio, para que así todos los estudiosos tuvieran acceso al mismo. Por otra parte, al no ser tan fácil viajar a otros países, era usual que los que pudieran hacerlo recogieran material gráfico de las zonas que visitaban para luego mostrarlo a sus colegas.

En esta época también la fotografía adquiere una importancia primordial como herramienta de trabajo, para el estudio de diferentes pueblos. En muchos casos son las únicas imágenes que se tienen de las gentes, las costumbres o la indumentaria. Antes del descubrimiento de la fotografía, se utilizaban el grabado y el dibujo con esa finalidad, pero se consideraba que la fotografía ofrecía una imagen supuestamente «objetiva», que fijaba la imagen real. Esta nueva tecnología ofrecía muchas posibilidades para el avance de los estudios de antropología física y también para la etnología, pues con su utilización no se olvidaba ningún aspecto de la vida de otros pueblos.

Para la obtención correcta de estas imágenes, se editaron manuales, con normas sobre cómo realizar las fotografías, sobre todo de cara a estudios antropológicos. En 1854 la British Association for the Advancement of Science publicó el *Manual of Ethnological Inquiry*, en el que se enumeran una serie de instrucciones para cónsules, políticos, residentes y viajeros, indicando cómo deben recopilar la información de manera estandarizada sobre los diversos grupos raciales, medidas, usos y costumbres. En España es destacable la labor del Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña, que fue uno de los primeros en España en utilizar la fotografía como registro gráfico en la investigación etnográfica de forma continuada. De hecho, en la publicación *Manual per a Recerques d'Etnografia de Catalunya* (Barcelona, AEFC, 1922) se incluía un capítulo sobre este tema, la *Secció Gráfica*.

La inquietud por recopilar imágenes de gentes de otros pueblos y divulgar conocimientos se plasmó en álbumes fotográficos, como el *Álbum de Cagayán* (1875-1880) o el *Antropologisch-Ethnologisches Albums in Photographien von C. Dammann in Hamburg* (1873-1874) de Dammann, con más de 600 fotografías de todo el mundo. En el Archivo del MNA se conserva un ejemplar de ambos.

También son ejemplo de ello las fotos estereoscópicas, que permiten el acceso a ciudades y culturas «exóticas». Eran realizadas por fotógrafos anónimos que trabajaban para grandes compañías editoras de fotos estereoscópicas. El Museo conserva fotografías de este tipo, con temas variados, como «Mujeres horneando pan» (Líbano) o «Fiesta palestina».

Las principales formas de ingreso de las fotografías en el Museo durante este periodo es a través de donaciones de estudiosos, y de militares o funcionarios con destino en otros países, que envían fotografías y postales de los lugares que visitan o estudian; las adquisiciones, las exposiciones, universales y nacionales, y las expediciones científicas que tuvieron lugar durante el siglo XIX.

Un ejemplo de ello es la colección de fotografías de la Comisión del Pacífico (1862-1866), de la que se conservan en el Museo 128 positivos, en tres tamaños, donados en 1909 por don Francisco de Paula y Martínez de Sáez, uno de los expedicionarios.

2. La segunda etapa se extendería hasta los años 70-80 y supone un retroceso en el incremento del Archivo, puesto que se realizan menos donaciones y compras, quizá debido al cambio de enfoque de la temática del Museo, que deja un poco de lado los estudios de tipos humanos y se centra en la cultura material.

De esta época es, sin embargo, una de las mejores colecciones que se encuentra en el Museo. Está compuesta por una parte de los originales recogidos en el n.º 10 de la *Revista Geográfica Española*, un volumen sobre los territorios de Ifni y Sahara, publicado en 1940-1941. Este material quedó olvidado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, después de una exposición organizada en 1941 por el mismo, en la que se expusieron parte de las fotografías obtenidas por la citada revista durante una expedición organizada por esta en esos territorios. El Museo pudo recuperar estas fotografías, con motivo de la exposición temporal que organizó «Saharauis: Vida y cultura tradicional del Sahara Occidental» (1990).

3. En la tercera etapa de formación del Archivo, que se extiende hasta la actualidad, la fotografía adquiere de nuevo una gran importancia. Esta técnica se ha afianzado en estos años en los trabajos de campo. Así lo reflejan las imágenes de Julio Alvar, donadas al Museo por la Fundación Cultural Banesto en 1994, y que procedían del trabajo realizado por este antropólogo sobre los *purépechas* (México), constando de 372 objetos y 52 fotografías en color de diversos formatos sobre el medio y las costumbres de este pueblo. O las de Pilar Romero de Tejada, de un *buklog* de los *subano* en la comunidad de Dampalan (Filipinas), tomadas en 1996. Son fotografías en formato diapositiva 35 mm, publicadas algunas de ellas en el catálogo *El Mundo de las Creencias*.

Además de estas fotografías relacionadas con trabajos de campo, el Archivo del Museo se ha enriquecido en los últimos años mediante la adquisición de otro tipo de fondos. Entre las últimas adquisiciones del museo, se encuentran diversos álbumes de Japón, de finales del siglo XIX, compuestos por fotografías coloreadas que captan diferentes escenas de la vida cotidiana en ese país (danza, música o pintura), así como paisajes y vistas urbanas.

El patrimonio inmaterial en el Archivo del Museo

Partiendo del concepto de patrimonio inmaterial definido por la UNESCO, hemos realizado una selección de fotografías del Archivo del MNA que recogen alguna de las manifestaciones de patrimonio intangible incluidas en él.

Esta clasificación no es rígida, por lo que algunas fotos podrían incluirse en varios apartados. Se trata de una ordenación de referencia, nunca exhaustiva, y en ningún caso pretendemos excluir otras clasificaciones posibles.



Figura 2. *Music School, Syria*. Keystone View Company, segunda mitad del siglo XIX (FD1778).

a) Tradiciones orales

Dentro de la colección del Archivo gráfico encontramos un conjunto de 215 fotografías estereográficas, realizadas por la Keystone View Company, una importante distribuidora de imágenes estereográficas, de Estados Unidos. Desde 1892 hasta 1963, la Keystone View Company produjo estereográficas de carácter educativo, pero también cómico o sentimental. Pronto se convirtió en la compañía más grande del mundo. Las estereográficas se vendían en cajas que parecían libros, como las dos que se conservan en el Museo, en cuyo lomo aparece el nombre *Pestalozzi Stereographs Ethnological*.

Las estereográficas fueron un medio de entretenimiento muy popular desde finales de 1880 hasta 1970. Para producirlas se utilizaban técnicas fotográficas diversas, como daguerrotipos, ambrotipos o albúminas. Las estereografías están formadas por dos imágenes colocadas una al lado de la otra y habitualmente eran producidas con cámaras que tenían dos lentes. Producían imágenes con textos descriptivos que ilustraban la cultura, industria, comercio y política a lo largo de todo el mundo. Las estereográficas podían comprarse en «libro», una caja con forma similar a un libro, de 50, 100 o 200 imágenes.

Las imágenes que posee el museo, fechadas entre 1898 y 1906, muestran escenas muy variadas: de guerra, transformación de alimentos, o plasman diversas tradiciones orales. En la imagen elegida (fig. 2), titulada *Music School, Syria*, un hombre toca un instrumento cordófono con un arco, posiblemente un tipo de rabel, rodeado de un grupo de niños y dos adultos, que le miran y escuchan atentamente. En Siria, así como en muchas otras partes del mundo, la música ha tenido y tiene un papel destacado, como medio de transmisión de conocimientos y para la celebración de acontecimientos individuales o colectivos, y está estrechamente ligada a ritos, instituciones, actividades de tipo cultural e ideológico de los diferentes núcleos humanos. Esta imagen ilustra no solo la práctica de esta actividad, sino también la transmisión de los conocimientos de una generación a otra.

Unido intrínsecamente a la música, el instrumento musical es el elemento transmisor de dicha sustancia inmaterial, y sirve como vehículo de expresión y relación entre los miembros

de una sociedad. El MNA alberga en sus colecciones numerosos instrumentos musicales pertenecientes a distintas culturas y países, y que en cada caso tienen un papel diferente. En las salas del Museo se pueden contemplar los *calibaos* filipinos utilizados para ahuyentar espíritus; campanas, arpas y sanzas africanas, que acompañan diversas danzas; o tambores americanos asociados al ritual *vudú* y al *ñáñigo*.

b) Artes del espectáculo y ocio

Incluida en la misma colección de fotografías estereográficas, se encuentra *Sunday Morning Sport. An impromptu Cock-fight in a Filipino Village, Island of Luzon, P.I.*, de 1906 (fig. 3).

Esta imagen recoge un ejemplo de otra forma de patrimonio inmaterial, las artes del espectáculo y el ocio. La fotografía capta una pelea de gallos en un pueblo de Filipinas. Las peleas de gallos son combates entre dos «aves de combate», que normalmente se llevan a cabo en reñideros o arenas. En algunos lugares, las aves son equipadas con espolones o navajas en las patas. De hecho, el Museo expone en una de sus salas un conjunto de siete cuchillas utilizadas con este fin. El combate termina cuando uno de los gallos muere o está gravemente herido.

Las peleas de gallos son legales en la mayoría de países latinoamericanos y en países de Asia como Filipinas. En España están prohibidas, excepto en las Islas Canarias y Andalucía, donde se asocian con ciertas tradiciones. En muchos otros lugares, las peleas de animales son ilegales, pues se consideran una crueldad, o debido a que las apuestas no están permitidas.

Los filipinos son muy aficionados a las peleas entre animales, especialmente a las peleas de gallos o *sabong*, que se recogen ya en las primeras crónicas españolas. Estas peleas son el juego nacional, cada pueblo o ciudad tiene su gallera y se permiten las apuestas. Han sido numerosas las reglamentaciones y normativas publicadas sobre esta materia, hasta hoy en día en que las peleas de gallos siguen teniendo gran éxito y afición. Así lo muestra la imagen, en la que se reúne una multitud, para disfrutar de su tiempo de ocio, un domingo por la mañana.

Entre las últimas adquisiciones para el Museo también se encuentran otros ejemplos del espectáculo o el ocio. Se puede destacar un álbum de autor desconocido, fechado hacia 1880-1900, con 44 fotografías de Japón.

El tipo de encuadernación y los materiales utilizados en las cubiertas (lacado en negro con incrustaciones de nácar), así como los temas representados, que buscan satisfacer la curiosidad de Occidente, son indicativo de que se trata de una publicación pensada para la exportación.

Se trata de albúminas coloreadas que representan vistas de paisajes, edificios y múltiples escenas de jóvenes (leyendo libros, pintando o jugando). Aunque las actitudes parecen poco naturales, y se acercan más a los posados, consiguen plasmar actividades como la música, la pintura, las artes marciales o la ceremonia del té.

En la fotografía que aquí mostramos (fig. 4) aparecen tres jóvenes japonesas sentadas en el suelo, tocando sendos instrumentos: una flauta travesera, un tambor y un *shamisen*.

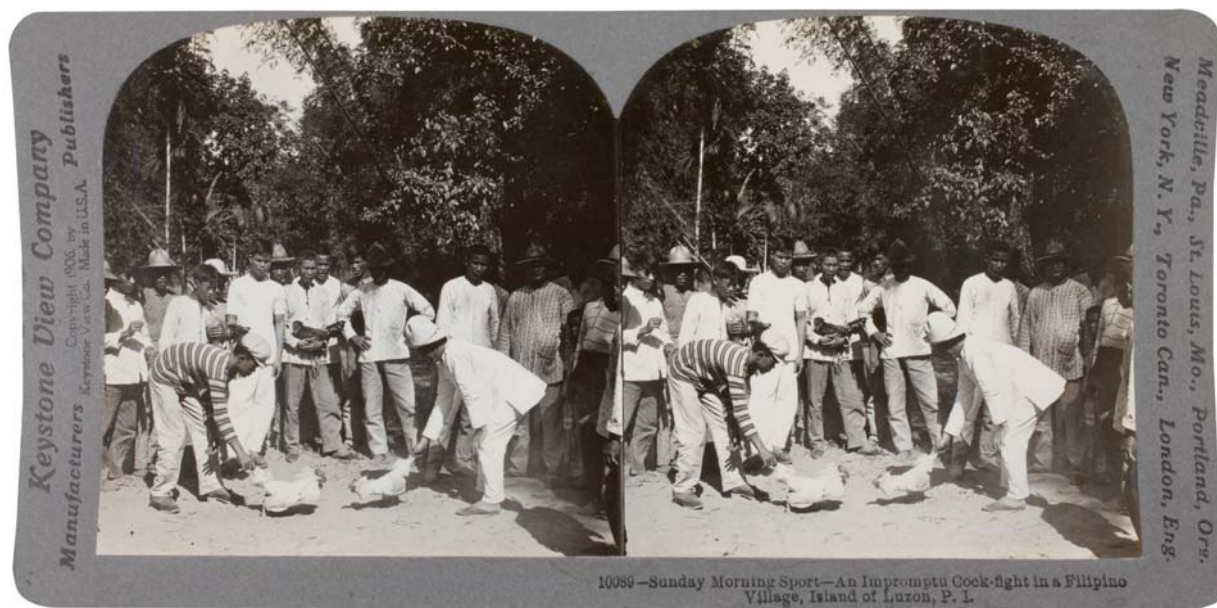


Figura 3. Sunday Morning Sport. An impromptu Cock-fight in a Filipino Village, Island of Luzon, P.I. Keystone View Company, 1906 (FD1627).



Figura 4. Jóvenes músicas. Álbum de Japón. Autor desconocido, 1880-1900 (FD4726).

La música tradicional japonesa recibe una gran influencia de la música china y de hecho hay instrumentos musicales comunes. Entre los instrumentos de cuerda más destacados se encuentra el *koto*, una especie de cítara considerada como uno de los símbolos nacionales de Japón. Es un instrumento que puede ser utilizado como solista o como acompañamiento. En principio era un instrumento religioso y no fue hasta el siglo IX cuando comenzó a ser utilizado como solista en la música profana. Tocar el *koto* es símbolo de una refinada educación y hoy en día suele ser tocado únicamente por mujeres. Se trata de una cítara con trece cuerdas que se extiende a lo largo de un cuerpo sonoro en forma de caja. El *shamisen*, también llamado *sangen*, es el instrumento de cuerda punteada más popular; se usaba para acompañar canciones y, más tarde, en el teatro. Como se aprecia en la imagen, consta de una caja de resonancia cuadrada con los lados curvos, un largo mástil y tres cuerdas, y se toca con una uñeta llamada *bachi*. Los instrumentos de percusión también son básicos en la música japonesa, pues actúan como instrumentos de puntuación en la música vocal y en la teatral; es el caso de los tambores, como los *taiko*, de gran tamaño, o más pequeños como el de la imagen, colocado sobre un soporte y tocado con dos palos. Destacan igualmente los idiófonos como el gong, o los aerófonos, como los diversos tipos de flautas que se utilizan.

Los instrumentos musicales se utilizan en numerosas culturas para acompañar los cantos y recitaciones que actúan a su vez como transmisores de la herencia cultural de su pueblo.

c) Usos sociales

Guerra y conflictos

Como ya se ha mencionado, el concepto de patrimonio inmaterial comprende muy diversas manifestaciones y una de ellas son los usos sociales, que a su vez se manifiestan en múltiples acciones. Es el caso de todo lo relacionado con la guerra y los conflictos.

Estos usos sociales relacionados con la guerra aparecen plasmados en otra fotografía estereoscópica, *Kaffir War Dance, Johannesburg, South Africa*, de 1905 (fig. 5). La imagen nos muestra a una multitud de hombres contemplando una danza llevada a cabo por otros dispuestos en círculo y en la parte central de este. Muchos grupos realizaban y realizan danzas antes de las batallas para propiciar un buen resultado, y también al terminar, si el resultado era favorable, para demostrar su valentía y ferocidad, o para agradecer el favor de las divinidades o los espíritus.

El título de esta fotografía permite además hacer un análisis de la finalidad y destinatarios de este tipo de imágenes. Según algunas fuentes, el término *kaffir* se utilizaba en un principio de forma neutra para designar a la población negra sudafricana, era el término empleado por los comerciantes árabes para referirse a los «no creyentes». Sin embargo, este término acabó convirtiéndose en ofensivo para las personas negras, en Sudáfrica y otros países africanos. El lenguaje, también patrimonio inmaterial, va variando con el tiempo y es reflejo de las culturas y sociedades que lo emplean, y por tanto de las relaciones de poder o de género.

En el Archivo del MNA encontramos otras imágenes sobre los usos y costumbres relacionados con la guerra.



Figura 5. Kaffir War Dance, Johannesburg, South Africa. Keystone View Company, 1905 (FD1598).



Figura 6. Cabezas empaladas. Autor desconocido (FD1291).

La colección llamada «Fotos Antiguas» comprende un conjunto de fotografías montadas sobre un cartón blanco con motivos en realce. Muestran diferentes imágenes del continente africano, posiblemente de África Occidental.

En este caso (fig. 6), la imagen muestra cuatro cabezas colocadas en lo alto de sendos postes en mitad de lo que parece ser una población, en África. Posiblemente se trate de una costumbre local, relacionada con las luchas entre diferentes grupos humanos. Según J.A. Selbie, la cabeza es la parte más prominente del cuerpo y, para algunos, donde reside el alma o la vida. Por este motivo, se ha convertido universalmente en un trofeo de guerra, prueba de la victoria y del éxito en la misma. El vencedor puede regresar así con una prueba de su poderío; y cuantas más cabezas pueda mostrar, más será venerado como un hombre valiente y obtendrá mayor respeto y estatus. Ocasionalmente, estas cabezas podían dedicarse a una divinidad. No obstante, estos trofeos servían a un propósito más duradero, más que al de ser tótems de la victoria, pues se intentaba preservarlos y se colocaban en estacas o lugares más o menos sagrados, desde donde eran testigos del poderío de un individuo o grupo. La exhibición de las cabezas es además, según Cristina de la Puente, un medio de intimidación, para evitar posibles rebeliones o enfrentamientos.

Transformación y consumo de alimentos

También se pueden considerar usos sociales los relacionados con la transformación y consumo de alimentos. Estos han quedado igualmente plasmados en numerosas imágenes del Archivo y de entre ellas hemos seleccionado una fotografía tomada durante la Comisión del Pacífico (1862-1866).

Esta fotografía (fig. 7) lleva por la parte trasera una inscripción que dice *Moliendo maiz para hacer chichas / Una india / (?) Arequipa (Perú) / Expedición al Pacífico (1862)*. Es un positivo en papel de albúmina montado en un soporte secundario (cartón), obtenido a partir de negativos en placa de vidrio al colodión húmedo.

Este documento pertenece a la colección de fotografías recogidas por el catedrático de vertebrados de la Facultad de Ciencias y Museo de Ciencias Naturales don Francisco de Paula Martínez y Sáez, durante la expedición de 1862 y 1863 a América del Sur, llamada oficialmente Expedición al Pacífico de la Escuadra Naval mandada por el almirante Méndez Núñez. Del Museo Nacional de Ciencias Naturales pasaron al MNA.

La agricultura es en América aún la principal actividad de subsistencia para muchos pueblos. Los dos cultivos principales desde época prehispánica fueron el maíz y la mandioca, la base alimenticia de muchos grupos étnicos americanos, que han logrado una gran variedad gastronómica a partir de la harina de estos dos cultivos.

De hecho, Perú es el país del mundo que cuenta con un mayor número de variedades de maíz, hasta 35. Se cultiva, para el consumo familiar, desde los 2.500 hasta los 3.200 metros sobre el nivel del mar.

El maíz, como base de la estructura económica de las comunidades peruanas (ya desde los incas), se incluyó en la mayoría de rituales y celebraciones. Como alimento sagrado, el maíz recibe la denominación de *mama sara* o *parakay mama*.



Figura 7. Moliendo maíz para hacer chichas. Comisión del Pacífico, 1862 (FD1353).

Para la transformación de estos alimentos se utilizan habitualmente molinos de mano o molinos de mayor tamaño como el de la imagen. En este caso concreto, el utensilio de moler se denomina batán y cuenta con dos elementos: la piedra plana, en quechua *marana*, y la piedra de mano, o uña (*tunao* en quechua). Su uso está extendido no solo en el Perú, sino también en la zona occidental de Bolivia.

Puesto que la inscripción nos dice que la molienda tiene por objeto preparar chichas, sabemos que se usa aceite para obtener una masa de maíz, aunque también se puede moler en seco para preparar harinas.

En muchos casos, además, estos utensilios se asocian al mundo de las creencias:

«En tiempos antiguos dicen que el sol murió. Y, muerto el sol, se hizo noche durante cinco días. Las piedras, entonces, se golpearon entre ellas mismas, unas contra otras; desde entonces se formaron los llamados morteros, es decir las muchcas, y también los batanes».

Dioses y hombres de Huarochirí (manuscrito, 1598?)

Consumo de sustancias

Los diferentes usos y costumbres de cada cultura o grupo humano también se aprecian en otros ámbitos de la vida, como el tiempo libre. El tiempo de ocio puede ser utilizado con fines lúdicos, sociales y rituales, por lo que jugar, pasear o fumar se convierten en actividades que complementan la vida cotidiana. Una de estas actividades es el consumo de drogas o estimulantes, como el opio.

Esta actividad fue una marca de distinción en la sociedad decimonónica (si bien también se consumió entre las clases bajas), y quedó plasmada en la literatura, la pintura o la fotografía. El Archivo del MNA cuenta con una imagen (fig. 8) que muestra el consumo de opio en Asia Oriental. Fue tomada entre 1880 y 1890, y adquirida para el Museo recientemente. Se trata de una albúmina coloreada a mano, que, curiosamente, lleva otra fotografía montada en el reverso, de distinta temática. En ella pueden verse a seis hombres, unos sentados y otros recostados, fumando en diferentes pipas.

El opio, mezclado con betel, puede ser masticado, fumado y bebido en pequeñas cantidades, siendo este un hábito que llegó a ser común después de la aparición del tabaco.

El opio así consumido produce una agradable sensación de bienestar, un estado de euforia pero también de posterior relajación. Además, al tratarse de una actividad íntimamente relacionada con otros momentos de socialización, como la comida o el ritual del té, gozó de gran popularidad entre todos los grupos sociales. En última instancia, su consumo se debería relacionar con aspectos tan importantes como la identidad, nacional o individual, o la comunicación (Zheng, 2005).

Su consumo iba acompañado de una etiqueta que acompañaba el ritual, haciéndolo más ameno. Tampoco debe olvidarse la importancia de los utensilios, pues durante todo el siglo XIX, el opio preparado se fumó en delicadas pipas talladas, de bambú o madera, a veces decoradas con marfil o plata, y de forma característica, que las distingue de las pipas para el tabaco.

Pero su consumo con fines lúdicos, sobre todo entre los miembros de la comunidad de mayor edad, se combina con su uso medicinal en el hogar, como narcótico para calmar el dolor. Estas propiedades medicinales realzaron si cabe aún más su valor en la vida diaria.

El Archivo presenta otras imágenes que pueden relacionarse con el consumo de sustancias en distintas culturas o situaciones. Así por ejemplo, el MNA cuenta con una imagen que muestra a cuatro hombres cuzqueños bebiendo (FD2951), con toda probabilidad chicha, bebida derivada de la destilación artesanal del maíz, que en épocas prehispánicas tuvo carácter ceremonial y cuyo consumo se extiende a día de hoy por distintos países latinoamericanos. Más adelante, en este mismo artículo, puede verse la importancia del consumo de sustancias en el plano ritual, concretamente en el *bwiti* centroafricano.

Vida cotidiana

Como ejemplo de actividades cotidianas, hemos escogido una fotografía de Pilar Romero de Tejada, tomada durante un viaje a Guatemala en el año 2005 (fig. 9). En la imagen, un positivo en color, obtenido a partir de un negativo de 35 mm mediante revelado comercial, vemos varios



Figura 8. *Fumadores de opio*. Autor desconocido. 1880-1890 (FD4928).



Figura 9. *Mercado de Guatemala*. Pilar Romero de Tejada, 2005.

puestos de venta de frutas y verduras en un mercado de abastos en la Ciudad de Guatemala. La persona que regenta el puesto es una mujer, en todos los casos, ataviada además con la indumentaria típica, caracterizada por las prendas de vivos colores. Aunque la fotografía nos permitiría por tanto hablar de la división sexual del trabajo y de indumentaria tradicional, es la actividad económica en sí misma la que nos interesa en esta ocasión.

El mercado tradicional es un espacio de uso público que es, asimismo, escenario cotidiano de actividades comerciales y transacciones económicas. Pero no debemos olvidar que cuenta con un valor añadido desde el punto de vista patrimonial, pues es una buena muestra de relaciones sociales entre los actores implicados (distribuidores, vendedores y compradores); de idiolectos y riqueza lingüística, tanto localismos como expresiones propias del contexto del intercambio de bienes; o también de vinculación con ritos y creencias, a través de patronazgos o festividades. Es, por tanto, un espacio privilegiado de manifestaciones culturales intangibles.

El mercado es, además, un fiel reflejo de las transformaciones sociodemográficas, asociativas o culturales del grupo (Robles, 2010) y de las dificultades de adaptación al cambio de aquel. Es, asimismo, un poderoso agente de socialización para las comunidades y los barrios, donde el vendedor puede asimilarse a un mediador social, como sucede cuando se produce un intercambio de conocimientos gastronómicos entre cliente y tendero, o cuando se tejen redes de confianza entre ellos, por ejemplo a través de la compra al fiado.

Como la mayoría de las manifestaciones del patrimonio inmaterial, el mercado tradicional presenta importantes dificultades de protección. Así, por ejemplo, suelen ser víctimas de procesos urbanísticos conocidos por el nombre de «gentrificación» (un término acuñado recientemente y de etimología anglosajona⁶), por los que se produce un cambio en los destinatarios del servicio. Desde la planificación urbana se acomete una intervención tal que acaba por expulsar a la población residente, para sustituirla por vecinos con mayor poder adquisitivo. Este es el caso de los mercados o espacios de intercambio comercial tradicional en Europa. Son paradigmáticos de estos procesos el Mercat de Santa Caterina (Barcelona), el Mercado de San Antón de Chueca (Madrid) o el Mercado de Colón (Valencia).

Con el objetivo de proteger estas manifestaciones, con su carga simbólica e identitaria, surgen todo tipo de iniciativas, algunas muy ambiciosas, como la candidatura de El Rastro de Madrid, en tanto que es el único mercado a cielo abierto de la ciudad existente hoy día, para ser declarado Patrimonio Inmaterial por parte de la UNESCO.

En el caso de mercados tradicionales en países como Guatemala, el cambio es más dramático, pues los productos propios y los alimentos básicos pueden ser sustituidos por manufacturas que deben satisfacer la demanda turística, normalmente producciones en serie que responden a estereotipos o modelos de fabricación ajenos a la comunidad.

Ejemplo claro de este punto es la Medina de Marrakech, y la plaza de Jemaa El-Fna, que fue declarada Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad y ahora forma parte de la Lista Representativa del Patrimonio Mundial Inmaterial.

⁶ El término procede del inglés *gentrification*, deriva por tanto del sustantivo *gentry* (que a su vez tiene etimología francesa, *genterie*). Podría traducirse como noble o, quizá más adecuadamente, como burgués. Desde la antropología española se han propuesto otros términos, como «aburguesamiento», «elitización» o «aristocratización».

d) Rituales

Una de las manifestaciones más amplias del patrimonio inmaterial, por su gran variedad tipológica, son los rituales, por lo que nos centraremos en aquellos asociados a las diferentes etapas del ciclo vital de un individuo.

Los ritos de paso (las transiciones en el desarrollo social del individuo que definiera Van Gennep) están a menudo acompañados de celebraciones rituales, cargadas de valor simbólico y caracterizadas por la repetición de una serie de prescripciones de distinta índole que definen el desarrollo de las acciones que se llevan a cabo, los elementos materiales que las acompañan y, también, los elementos intangibles presentes en la representación.

Iniciación

Los rituales de iniciación están ampliamente representados en las colecciones del MNA. Hemos optado por destacar una serie de fotografías (de nuevo positivos en color, obtenidos a partir de negativos de formato 35 mm), tomadas durante un viaje a Gabón en el año 1985. En ellas se captan diferentes momentos de un *bwiti*, un ritual animista con interesantes influencias del cristianismo, y que ha alcanzado la consideración de culto oficial en algunos países de África Central. En este ritual participan todos los miembros de la comunidad (también mujeres y niños), y cualquiera no iniciado que así lo desee puede presenciarlos.

Este culto gira en torno al consumo de una potentísima sustancia alucinógena, la producida por la raíz de la iboga (*Thabernanthe iboga*), que es considerada como la fuente del conocimiento espiritual⁷.

Los efectos de esta sustancia, que puede producir alucinaciones y una letargia que se puede prolongar hasta una semana, son amplificadas por la oscuridad y la sugestión creada en un ambiente propicio.

Es por esto que el ritual, como vemos en la imagen (fig. 10), se lleva también a cabo de noche y, mientras al iniciado se le van proporcionando pequeños trozos de iboga, el resto de miembros participantes de la comunidad danzan ataviados con indumentaria diseñada al efecto de favorecer las alucinaciones, y con el cuerpo pintado con arcilla blanca, caolín (Fernández, 1982).

En la recta final del ritual, se ejecutan danzas con fuego para atraer a los espíritus del bosque, los *macoi*, momento que queda plasmado en las imágenes que conserva el Archivo del Museo.

En estas circunstancias, se podrían tener visiones del futuro, poderes curativos o contactos con los muertos o los espíritus de animales y plantas. El ritual de iniciación se pone, por tanto, en relación con una liberación del alma.

⁷ En los últimos tiempos, la iboga ha cobrado además un creciente interés para la medicina occidental, lo que nos habla también del valor intrínseco del conocimiento de las propiedades de los recursos naturales. Uno de sus principios activos, la ibogaína, se ha empleado con éxito en el tratamiento de todo tipo de adicciones. *Ibogaine. Rites of passage*, Ben de Loenen, www.lunartproductions.com, 2004, 33 min.



Figura 10. *Bwiti* (Gabón). Pilar Romero de Tejada, 1985.

Además del aspecto documental, pueden encontrarse en las colecciones del Museo objetos relacionados con este ritual y con las danzas descritas: escudos y cruces de madera pintada que ponen de manifiesto el sincretismo de este culto y su importancia en la preservación de las creencias ancestrales de los *fang*.

Matrimonio

El matrimonio es considerado en muchas culturas como uno de los momentos culminantes de la vida de una persona. De ahí que también esté marcado con importantes rituales y costumbres.

De nuevo, una fotografía estereográfica (fig. 11) nos muestra una parte del complejo ritual que sigue una novia japonesa en el día de su boda. Esta imagen capta el momento en que la novia es ayudada a vestirse por su madre y su dama de honor, delante de un espejo.

La fecha de la fotografía nos habla del periodo Meiji (1868-1912), en el que se produce una rápida transformación de las estructuras tradicionales del imperio, por lo que puede considerarse una época de transición (Suga, 1995): se empiezan a introducir las nuevas tecnologías, la industrialización y, sobre todo, llega la influencia de la cultura occidental. Esta influencia se dejó notar, sobre todo, en la adopción del *yofuku* (el vestido occidental). El *kimono*, sin embargo, se mantuvo para la ceremonia del matrimonio, tal y como vemos en la fotografía, adquiriendo la indumentaria tradicional un importante peso identitario.

Durante el día de la boda, según el ritual *shintó*, pueden distinguirse el *sansankudo*, reservado solamente para los invitados principales, y el posterior banquete. Durante el



Figura 11. *Bride's mother and Bridesmaid Adorning the Bride for the Wedding*. Keystone View Company, 1906 (FD1745).

sansankudo, la pareja intercambia una copa de sake aportado por la familia del novio y después proceden a la lectura de los votos matrimoniales.

La novia cambiará de vestido para cada parte de la ceremonia. Tradicionalmente, la novia viste un *shiromuku* para la ceremonia del *sansankudo*. El *shiromuku* está formado por un *kimono* y un *uchikake*, ambos de color blanco puro (ese es precisamente el significado de la palabra *shiromuku*).

El *kimono* de los *shomin* (término que diferencia al pueblo de la familia imperial) cuenta con siete capas diferentes, y son muy pesados para la novia. El *uchikake*, que se luce encima del *kimono* como una suerte de capa, presenta mangas largas y está ricamente adornado con bordados.

Después de la ceremonia, la novia se cambiará el *shiromuku* blanco por un *uchikake* colorido. Este evento es conocido como *ironaoshi* (cambio de color).

La ceremonia en sí que supone el proceso de ponerse el *shiromuku*, o el dificultoso cambio del vestido, se realiza en compañía de mujeres de la familia (la madre de la novia, la dama de honor). Esto nos habla asimismo de otro aspecto inmaterial: las relaciones de género en el ritual. La división sexual en cada momento de la ceremonia, tanto las sintoístas como las budistas, refleja la compleja estructura social de la comunidad y el papel de la mujer, fuertemente marcado por la jerarquía social (*ie*) y el confucionismo, que las relegaba al ámbito privado.

Defunción

En esta ocasión, el análisis pormenorizado de dos imágenes estereoscópicas permite el estudio de rituales asociados al fallecimiento en dos contextos religiosos diferenciados: la China Imperial (fig. 12) y el Islam (fig. 13).



Figura 12. Grand Funeral Cortege with 32 Pall Bearers, Nanking, China. Keystone View Company (FD1704).



Figura 13. A Mohammedan Funeral, Egypt. Keystone View Company (FD1633).

Observamos cómo el ser humano enfrenta la muerte en distintas culturas, mostrando divergencias, pero también puntos en contacto. En el caso que nos ocupa, quizá el aspecto más llamativo del análisis de las imágenes sea la aparente disparidad entre ambos funerales, que sin embargo comparten una marcada estandarización de las distintas fases del ritual.

En el caso chino, la homogeneidad de lo comúnmente aceptado como «chino» es el resultado de un proceso de estandarización que ha durado siglos (primero durante la época

Imperial, como sucede en la imagen, y después tras la revolución cultural, momento clave en el que se produce un cambio en los rituales públicos, al servicio de la parafernalia política y ya no del monarca), y que ha afectado de manera decisiva a los usos sociales y religiosos (Watson, 1988).

La manera en que se alcanzan estos objetivos es, como vemos, muy distinta. Mientras en el caso del Islam es el Corán, el libro sagrado, el que establece las prácticas que deben llevarse a cabo, en el caso chino, y siempre siguiendo a Watson, la representación y secuencia del rito (ortopraxis) adquiere mayor importancia que las creencias (ortodoxia).

Por lo que se refiere al rito estandarizado, el autor considera que este termina en el momento en que el fallecido sale en su ataúd de la comunidad, que le ha plañido públicamente y velado en la casa a veces durante mucho tiempo. A continuación, llegarían los ritos de enterramiento (no estandarizados), entre los que se incluye la imagen de la fotografía: una procesión que acompaña el cuerpo a la tumba.

Los portadores del féretro pueden ser, no solo vecinos o familiares, sino profesionales pagados para la ocasión, que se encargan de llevar el cuerpo rápidamente fuera de los límites del pueblo del fallecido.

En el caso egipcio, un antropólogo británico, Edward William Lane, viajó a este país y explicó el proceso ritual del funeral islámico en este territorio (Lane, 2003). Las ceremonias son muy similares en el caso de hombres y mujeres, y como en el caso chino, se produce el plañido por parte de los familiares y la comunidad, que se acompaña de una serie de oraciones del Corán y la limpieza ritual del cuerpo.

La imagen no nos permite distinguir si el contexto urbano fotografiado representa los llamados *shawader*, tiendas multicolores a la puerta de la casa del fallecido para las plegarias, que nunca se llevan a cabo en el interior de la mezquita o del hogar familiar. En ellas, el imán dirige el rezo *-salat-al-janazah-* en el que solo los hombres pueden participar y que, salvo pequeñas variaciones, es muy similar a las oraciones diarias.

En el caso de la fotografía, dentro de esta «ceremonia del adiós» podemos distinguir el féretro y el cortejo fúnebre masculino, que interpreta diferentes cánticos y plegarias; tras el féretro (en este caso, dada su morfología, sabemos que el fallecido es un hombre pues no hay *sha'bid* visible), la procesión iría cerrada por las plañideras. La naturaleza del cortejo, en cuanto a número de personas, nos habla de un estrato social bajo.

Por último, destacar un punto en común entre algunos cultos (excepción hecha del Islam, cuyos preceptos no recogen la visita a las tumbas): el intercambio de bienes entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En el caso chino, en el ritual posterior al enterramiento, la ofrenda de alimentos, dinero u otros bienes se realiza para obtener a cambio suerte, riquezas o progenie.

Otras imágenes del Archivo nos permiten conocer este tipo de tradiciones en otras religiones o a lo largo de la historia.



Figura 14. Carnaval de Oruro, Bolivia. Herbert Kirchhoff, ca. 1940-1950 (FD5112).

e) Actos festivos

Herbert Kirchhoff, fotógrafo argentino y colaborador de los diarios *La Prensa* y *La Nación* de Buenos Aires, publicó, entre los años 40 y 50, diferentes libros sobre varios países latinoamericanos (Argentina, Perú o Bolivia) que conjugaban textos e imágenes tomadas por él, y con los que logró adquirir un cierto prestigio en el ámbito editorial. Entre ellos, se encuentra *Bolivia en acción* (1949), libro que pretende contraponer las tradiciones ancestrales y la llegada del desarrollismo al país andino a través de un acercamiento a las distintas provincias del país, sus costumbres y sus características físicas, económicas o demográficas. Así, el libro recoge tipologías variadas de imágenes, que van desde los paisajes y retratos hasta las vistas urbanas y rurales.

El autor es un fotoperiodista, por tanto versado en la toma de imágenes inmediatas y de actualidad, y que además trabajó durante la época dorada de la profesión, tras la aparición del formato de 35 mm y antes del impacto de la televisión como medio preferido de información.

Analizando las imágenes, podríamos decir que Kirchhoff antepone sus conocimientos técnicos y su mirada artística al interés etnográfico, que no obstante subyace en su producción fotográfica. Visto desde otra óptica, su producción respondería a una fotografía etnográfica que se inscribe en un tiempo de «estetización de las experiencias», pudiendo ser interpretadas (o asimiladas) como imágenes artísticas, pues en la época contemporánea cualquier ámbito parece potencialmente dominio del fenómeno artístico.

Por lo que se refiere al contenido de las imágenes, podemos centrarnos en la pequeña serie que se refiere al Carnaval Andino, que ya ha sido tratada en otro artículo de este mismo número, y en la relación entre patrimonio material e inmaterial que nos permite llevar a cabo la obra de Kirchhoff.

El Museo cuenta con objetos del Carnaval de Oruro, en el Altiplano boliviano, así como con una primera edición del libro de Herbert Kirchhoff y las fotografías que lo ilustran, en una tirada del autor, de entre las cuales destacamos las que ilustran esta celebración (fig. 14). En muchas de las imágenes, los danzantes actúan ante la población local, pero también ante la atenta mirada de los primeros turistas que empezaron a interesarse por esta fiesta, plasmando ese contraste entre tradición y modernidad que buscaba el autor.

De este modo, el Archivo del MNA pone a disposición del investigador la relación documental entre las piezas del carnaval, algunas de las cuales se pueden ver en la exposición permanente del Museo, con imágenes de los danzantes ataviados con las ropas y las máscaras, accesibles, tanto en los positivos del autor, como en el montaje y maquetación definitiva del libro publicado.

f) Conocimientos y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo

El Archivo del MNA conserva una serie de instantáneas tomadas en Iquitos (Perú) durante la expedición de la Comisión del Pacífico. En ellas están fotografiados distintos miembros de los grupos *bora* y *witoto*, que posan desnudos mostrando sus cuerpos adornados con pinturas corporales (fig. 15).

Boras y *witotos* se asientan a lo largo del curso del río Ampicayu, un afluente del Amazonas, o del Putumayo, en la frontera con Colombia. Pertenecientes a la misma familia lingüística, y aunque considerados enemigos históricos, fueron estudiados de manera conjunta por los primeros antropólogos de campo⁸.

La Comisión alcanza Iquitos en el momento en que se inician los primeros contactos con los occidentales e inmortaliza una serie de celebraciones tanto de *boras* como de *witotos*. Para dichas celebraciones, las mujeres (que habitualmente iban desnudas) podían usar faldellines.

La pintura corporal es una práctica común a todos los pueblos del continente americano, y que sigue presente a día de hoy en algunas comunidades amazónicas (Roquero, 1995). Estas pinturas nos hablan de un profundo conocimiento de los recursos naturales del entorno, pues son realizadas mediante colorantes vegetales o minerales y, asimismo, su uso nos habla de otros aspectos intangibles, como la identidad individual y la pertenencia al grupo (Watson Jiménez, 2006).

Por lo que se refiere a los colorantes utilizados, según la bibliografía, hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las pinturas empleaban cuatro colores, que se obtenían, bien de las plantas de la chacra, siendo recolectadas por las mujeres, o bien del entorno no cultivado:

⁸ Ortiz, en 1942, dividía los grupos de la región en tres subgrupos locales, que se agrupaban en: *witoto* propiamente dichos; dialectos diferenciados (donde se incluían los *bora*); y dialectos de la zona este y sureste (Steward, 1947).

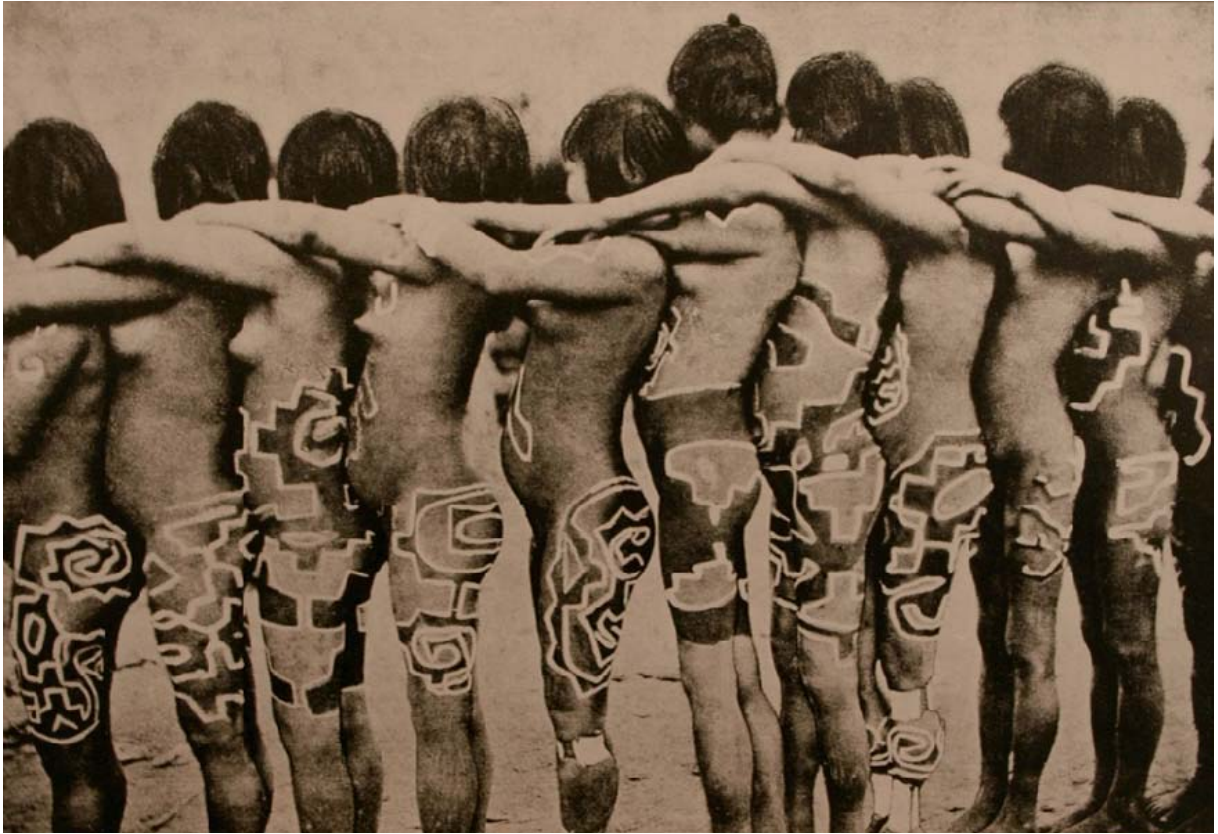


Figura 15. Baile de indias boras. Comisión del Pacífico, 1862-1866 (FD2943).

- el negro: para la obtención de este color emplean un colorante que se conoce desde época prehispánica, el fruto de la *Genipa americana* o *buito*. Su jugo de color claro, al oxidar en contacto con el aire, tiñe las capas superficiales de la piel de manera permanente –se desvanece en aproximadamente una semana– con un tono negro azulado; esta pintura es considerada ‘de lujo’ porque no se obtiene con facilidad;
- el rojo: se consigue usando un colorante obtenido a partir de la semilla de una planta común en el cultivo, el achiote o *Bixa orellana*, y que recibe el nombre de *anatto*. Suelen combinar dos tipos de rojo, uno más vivo y otro más oscuro, que se obtiene frotando las hojas de chica, *Bignonia chica* (Roquero, 1995);
- el amarillo: según Steward, se obtendría mediante el uso de arcillas o polen; y es empleado para tapar las manchas de la cara o como fondo para otras pinturas;
- el blanco: hecho con látex de caucho o con tierra, se empleaba en los ribetes de los dibujos.

Héctor A. Keller (2006) sistematiza las distintas finalidades de la pintura corporal en estos grupos, añadiendo al adorno y al fin puramente estético otros usos diferenciados.

Así, el autor nos habla de los tatuajes empleados «para atraer al sexo opuesto o poner en evidencia el interés por el mismo», destacando para estos usos los tonos rojizos. Por otro

lado, las pinturas tendrán por objeto la protección espiritual durante determinadas etapas del ciclo vital. Destacar, por último, las aplicaciones terapéuticas y medicinales.

En la actualidad, algunos de estos recursos naturales se han perdido debido a la llegada de los productos sintéticos (sobre todo en la tinción de tejidos). Esto no solo disminuye el acervo cultural de la comunidad, sino que afecta a sus estrategias de subsistencia.

Pero las pinturas corporales no solo implican un profundo conocimiento del medio natural, sino que son un reflejo de la cosmogonía de este pueblo y tienen una poderosa carga simbólica y referencial.

En el caso de la genipa, incluso «el material mismo con el que se pintan es mítico» (Girard, 1958). Con esta sustancia, siempre según Girard, la primera mujer fue la encargada de pintar el rostro de la luna (ente masculino). Por este motivo, la realización de las pinturas queda en manos femeninas.

Los diseños geométricos que pueden verse en la imagen son, más allá de su componente estético, un medio de comunicación y una proyección de las creencias y mitos del grupo. Determinadas celebraciones de *boras* y *witotos*, ligadas a ritos de paso o de iniciación, están vinculadas a una deidad terrestre y al hogar subterráneo original del hombre y los animales.

De los seres de su mitología cosmogónica, la «boa de agua» (la anaconda), por su llamativas manchas en la piel, es la que con mayor frecuencia aparece en las pinturas corporales. Existe libertad de uso en los diseños, que pueden pertenecer al individuo o al grupo. En el caso de la imagen tomada como ejemplo, las grecas o diseños escalonados son representaciones estilizadas del ofidio, que ocupan el torso y las piernas de las niñas que danzan en la imagen.

g) Artesanía

En el Archivo del MNA, dentro del álbum del trabajo de campo realizado por M.^a Ángeles Díaz en los campos de refugiados de Tinduf (Argelia), cuyas fotografías fueron tomadas por Antolina Botas durante un primer viaje de documentación, realizado en enero de 1989, podemos ver imágenes que representan a mujeres saharauis tejiendo alfombras de vivos colores y motivos geométricos en telares de alto lizo. Esta serie de imágenes nos muestra la producción de textiles artesanos, en este caso piezas de ajuar doméstico, y, en el contexto del patrimonio inmaterial, nos habla de los conocimientos técnicos asociados a esta producción artesanal.

La fotografía (fig. 16), además, muestra la actividad en un taller, en parte una respuesta ante la dificultad actual de transmisión de los modos de hacer a la siguiente generación, que renuncia a las labores del hogar para asumir «trabajos y responsabilidades públicas» (Juliano, 1999).

Por otro lado, la imagen nos habla de la organización familiar y económica desde una perspectiva de género: la mujer saharauí tiene una doble condición de refugiada y mujer en una sociedad patriarcal, aspectos que definen su presencia y participación en la vida de la comunidad.



Figura 16. Telar saharawi. Antolina Botas, trabajo de campo en Tinduf, 1989.

En este caso, además, la fotografía pone de manifiesto el férreo control de la economía por parte de Marruecos y la necesidad de establecerse en cooperativas para la venta de algunos productos a través del Gobierno saharawi. La existencia del taller, y las imágenes que nos muestran cómo los grupos de mujeres trabajan en él desde los años 80, nos acerca a circuitos de solidaridad femenina entre núcleos familiares existentes todavía en la actualidad.

Este sistema económico hunde sus raíces en la conocida como *tuiza* (Caro Baroja, 1990), trabajos cooperativos en que se apoya la vida económica en los campamentos, que se remonta a la cultura beduina, pero comenzó a institucionalizarse en la época semisedentaria de la colonia española. Las reuniones, para hilar, tejer o coser, tienen un carácter festivo y «son expresión muy clara de la conciencia tradicional y poseen sus ritos y prerrogativas».

Quizás, un ejemplo interesante de correspondencia entre documentación del patrimonio inmaterial vinculado a producciones artesanas y su resultado material sea la colección de cerámicas *purépecha* del MNA.

Dentro de la documentación de Julio Alvar, ya mencionada anteriormente, podemos mencionar, entre otras, una imagen (fig. 17), en la que vemos a una mujer de San José de Gracia (México) alisando unos pucheros de barro, y que nos muestra los utensilios empleados para este trabajo artesano, así como la fase final (acabado) en la fabricación del menaje cerámico.



Figura 17. *Alisando pucheritos*. Julio Alvar, San José de Gracia (México), 1980-1994 (FD2653).

La imagen nos muestra un tipo de cerámica utilitaria, sin prácticamente decoración («loza corriente»), y que la mujer realiza en serie, mediante el uso de moldes. A diferencia de la loza más fina, sabemos que la cerámica de uso diario tiene en la actualidad problemas de distribución entre los consumidores tradicionales, debido a la irrupción de nuevos materiales como el plástico.

Vemos asimismo en la fotografía el patio en el que la familia desarrolla los trabajos y la *laja* para amasar el barro y modelar la pieza. Tanto hombres como mujeres participan en el proceso pues, como apunta Gunther Dietz (VV.AA., 1994), la división sexual del trabajo en el seno de la familia es flexible, si bien el decorado final de la pieza suele considerarse un paso eminentemente «femenino». Esta flexibilidad apuntada por el autor alemán dependerá de distintos factores, principalmente el cultivo de la tierra y la adaptación al calendario agrícola.

El MNA cuenta con cerca de medio centenar de piezas cerámicas realizadas por los *purépechas*, de tipologías funcionales variadas y con diferentes acabados en cuanto a decoración. La documentación fotográfica asociada, con imágenes del proceso de fabricación y del momento de venta, complementa este conjunto y lo contextualiza de forma muy valiosa.

Conclusión

La documentación, conservación y difusión del patrimonio inmaterial es un ámbito de gran importancia, que se está desarrollando de manera notable en estos últimos tiempos, en parte por el impulso proporcionado desde organismos internacionales como la UNESCO.

Como hemos visto en el texto, la fotografía y, por ende, los archivos gráficos donde las imágenes se custodian, tienen un papel esencial en esta tarea.

Es necesario recordar que los registros fotográficos permiten mostrar en la exposición manifestaciones culturales que de otro modo no estarían presentes, ante las limitaciones y lagunas que siempre existen en las colecciones debido al dispar origen de los objetos. Su importancia es, por tanto, aún mayor, si pensamos en las imágenes como elementos clave en el discurso museológico.

Por estos motivos, asegurar la conservación de estos fondos, y su conocimiento por parte del público, debe ser un objetivo prioritario de las instituciones depositarias de estas colecciones. Del mismo modo, favorecer la participación de las comunidades de origen en la creación de nuevos registros, y la investigación y protección de los ya existentes desde el respeto al sistema de conocimiento propio del grupo, debe ser asimismo un propósito claro de cualquier museo antropológico.

No obstante, hoy en día, las nuevas tecnologías de comunicación, como Internet, se están convirtiendo en nuevos recursos de documentación del patrimonio inmaterial que complementan a la fotografía y el cine, y que permiten su mejor conservación y también su difusión a un público cada vez más amplio.

Aprovechando las oportunidades que proporcionan estos nuevos medios, se están realizando diversas iniciativas en relación con el Patrimonio Inmaterial. Un ejemplo de ello es el proyecto de fotografía antropológica *COMPARTIR TUS RECUERDOS. Archivo on line de*

fotografía antropológica, que se ha puesto en marcha en el MNA, y con el que se propone la participación del público en la creación de un archivo fotográfico en línea donde tendrán cabida los recuerdos de todos.

Con esta iniciativa, se consigue, por un lado, incrementar los fondos contemporáneos de la colección de fotografía, pues se recopilarán fotografías, retratos o escenas relacionadas con la vida tradicional y costumbres en diferentes culturas de otras partes del mundo. Por otro lado, se fomenta la participación de la comunidad en la vida del Museo, pues serán de inestimable interés las imágenes que recojan información de aquellos lugares donde hayan vivido o viajado los propietarios de las fotografías, sus familiares o amigos, pero también las tarjetas postales recibidas desde lugares remotos que servirán para reconstruir el pasado.

Otro de los proyectos recientes en esta línea de incrementar la colección del Archivo con instantáneas actuales fue el taller *Jóvenes Fotógrafos Urbanos*, diseñado por Renata Montecchiare, becaria Endesa que colaboró durante el año 2011 con el Departamento de Difusión del MNA. Esta actividad sobre Antropología Visual, destinada a jóvenes a partir de 16 años, buscaba que los jóvenes descubrieran distintos barrios de Madrid, comprendiendo y plasmando la diversidad cultural a través de su objetivo. Las fotografías realizadas, tras participar en una exposición temporal, entraron a formar parte del Archivo Fotográfico del MNA.

A fin de alcanzar todos estos objetivos, es necesario resaltar la importancia de promover proyectos de colaboración entre instituciones y también con particulares. En este sentido, el Museo debe entrar en contacto con organizaciones internacionales, promoviendo redes y proyectos transnacionales, pero también debe existir cooperación entre administraciones, otras instituciones culturales o galerías, entidades no gubernamentales o no lucrativas, movimientos cívicos, etc. para recopilar información que permita documentar el patrimonio inmaterial y de esta forma, seguir enriqueciendo y aumentando este patrimonio.

Bibliografía

- ADELLAC MORENO, M.^a Dolores (1996): «La formación del archivo fotográfico en el museo». En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, III. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 235-252.
- (1998): «Fotografías filipinas en el Museo Nacional de Antropología». En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, V. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 109-139.
- ALONSO PONGA, JOSÉ Luis (2009): «La construcción mental del Patrimonio Inmaterial». En *El Patrimonio Inmaterial a debate, Revista Patrimonio Cultural de España*, n.º 0. Madrid: IPCE, Ministerio de Cultura, pp 43-61.
- BROWN, Michael F. (2003): *Who Owns Native Culture?* Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- BUXÓ I REY, M.^a Jesús (1998): «Mirarse y agenciarse: espacios estéticos de la performance fotográfica». En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII, 2. Madrid: CSIC, pp. 175-191.
- CARO BAROJA, Julio (1990): *Estudios sabarianos*. Barcelona: Júcar Universidad.

- PUENTE, Cristina de la (2008): «Cabezas cortadas: símbolos de poder y terror. Al-Andalus ss. II/VIII-IV/X». En Fierro, Maribel y García Fitz, Francisco (eds.). *El cuerpo derrotado: cómo trataban musulmanes y cristianos a los enemigos vencidos*. Colección Estudios árabes, Monografías 15. Madrid: CSIC, pp. 319-347.
- DELGADO MÉNDEZ, Aniceto (2003): «Patrimonio intangible e inventarios. El inventario de rituales en Extremadura». En *Antropología y Patrimonio: investigación, documentación e intervención*. Cuadernos Técnicos 7, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Granada: Ed. Comares.
- DIETZ, Gunther (1994): «Los purépechas ante el fomento artesanal: repercusiones en la organización laboral y en la participación política de las comunidades alfareras de Michoacán». En *Los purépechas. El caminar de un pueblo*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- FERNÁNDEZ, James W. (1982): *Bwiti. An ethnography of the religious imagination in Africa*. New Jersey: Princeton University Press.
- FIRST ARCHIVIST CIRCLE (2007): *Protocols for Native American Archival Materials*. <<http://www2.nau.edu/libnap-p/protocols.html>> [Consulta: 14 de octubre de 2011].
- GARROTE FERNÁNDEZ-DÍEZ, Ignacio (2009): «El Patrimonio Inmaterial y los derechos de propiedad intelectual». En *El patrimonio Inmaterial a debate, Revista Patrimonio Cultural de España*, n.º 0. Madrid: IPCE, Ministerio de Cultura, pp. 109-122.
- GIRARD, Rafael (1958): *Indios selváticos de la Amazonía Peruana*. México: Libro Mex.
- HASTINGS, James; SELBIE, John A., y GRAY, L. L. (eds.) (1955): *Encyclopedia of Religion and Ethics*. New York: Scribner's.
- JULIANO, Dolores (1999): *La causa sabarauí y las mujeres*. Barcelona: Icaria Editorial.
- KELLER, Héctor A. (2010): «Plantas colorantes utilizadas por los Guaraníes de Misiones, Argentina». En *Bonplandia*, 19 (1), pp. 11-25.
- LANE, Edward William, y THOMPSON, Jason (2003): *An account of the manners and customs of the modern Egyptians: the definitive 1860 edition*. El Cairo: The American Univ in Cairo Press.
- LIPP, Thorolf (2009): «Picturing Intangible Heritage: Challenge for Visual Anthropology Vision of an Intangible Heritage Media Institute». En Lira, Sergio et alii. *Sharing Cultures. International Conference on Intangible Heritage*. Barcelos (Portugal): Green Lines Instituto para o Desenvolvimento Sustentável.
- NARANJO, Joan (1998): «Fotografía y antropología: los inicios de una relación fructífera». En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII, 2, Madrid: CSIC, pp. 9-23.
- MACDOUGALL, David (1997): «The visual in anthropology». En *Rethinking visual anthropology*. New Haven/London: Ed. Marcus Banks, Yale University Press, pp. 276-295.
- MYERS, Fred (2004): «Ontologies of the image and economies of exchange». En *American Ethnologist*, 31 (1), pp 5-20.

- ONU (2007): Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas (Nueva York, 13 de septiembre de 2007). <<http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/es/drip.html>> [Consulta: 14 de octubre de 2011].
- O'TOOLE, James M. (1994): «On the Idea of Uniqueness». En *The American Archivist*, vol. 57, n.º 4, pp. 632-658.
- QUINTERO MORÓN, Victoria (2003): «El patrimonio inmaterial: ¿intangible? Reflexiones en torno a la documentación del patrimonio oral e inmaterial». En *Antropología y Patrimonio: investigación, documentación e intervención*. Cuadernos Técnicos 7. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Granada: Ed. Comares.
- ROBLES PICÓN, Juan Ignacio (2010): «Pequeños comerciantes: mediadores urbanos». En *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.º 15, pp. 164-190.
- ROQUERO, Ana (1995): «Colores y colorantes de América». En *Anales del Museo de América*, 3. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 145-160.
- SHANKAR, Guha (2010): «From subject to producer: reframing the indigenous heritage through cultural documentation training». En *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 05. Seúl: National Folk Museum of Korea, pp. 14-24
- STEWART, Julian H. (1940-1947): «The Witotoan tribes». En *Handbook of South American Indians*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- SUGA, Masami (1995): «Exotic West to exotic Japan». En *Dress and ethnicity: change across space and time*. Oxford; Washington, D.C.: Berg Editorial.
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía, y DOMINGO FOMINAYA, María (Coor.) (2009): *La salvaguarda del Patrimonio Inmaterial. Conclusiones de las Jornadas sobre protección del Patrimonio Inmaterial (Teruel, 2009)*. Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura.
- UNESCO (2003): Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (París, 17 de octubre de 2003). <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>> [Consulta: 14 de octubre de 2011].
- VERDE CASANOVA, Ana (1993): «Fotografía y discurso antropológico: Inuit en Madrid, 1900». En *Anales del Museo de América*, 1. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 85-98.
- WATSON JIMÉNEZ, Lucía C. (2006): «Una aproximación a la complejidad de los grupos amazónicos a través de la pintura corporal». En *Revista Electrónica de Arqueología*, PUCP, vol. 1, n.º 5.
- WATSON, James L., y RAWSKI, Evelyn S. (1988): *Death ritual in late imperial and modern China*. California: University of California Press.
- ZHENG, Yangwen (2005): *The social life of opium in China*. Cambridge: University Press.

Normas de presentación de originales

El cumplimiento de las siguientes normas es requisito imprescindible para la aceptación de originales.

La forma de presentación de los originales será a doble espacio, con formato de página a tamaño DIN A4 que se deberá ajustar al formato siguiente: márgenes superior e inferior de 2,5 cm, izquierdo y derecho de 3 cm y tipo de letra Arial 12.

Los trabajos se presentarán en papel y en soporte informático, preferentemente Word. No se deberán romper las palabras con guiones al final de las líneas para ajustarse el margen derecho.

Cada original estará compuesto consecutivamente de las siguientes secciones:

- *Portada*, en la que figure el título, nombre y apellidos del autor, institución científica a la que pertenece y dirección.
- *Resumen y palabras clave*, en español o inglés, de los aspectos fundamentales del original. No debe ser una introducción o listado de temas. La extensión máxima será de 10 a 15 líneas para el resumen, 6 será el número máximo de palabras clave.
- *Texto*, con una extensión máxima de 15 a 30 páginas, incluyendo la bibliografía y las notas.
- *Notas*, numeradas consecutivamente y no situadas al pie de cada página, sino al final del texto y comenzando una nueva página. Las notas solo se utilizarán en caso necesario, estando limitadas al material que no pueda ser convenientemente introducido en el texto. Se eliminarán las notas excesivamente largas. La extensión deberá estar en torno a 2 o 3 líneas.
- *Bibliografía*, comenzando una nueva página y sin incluir las publicaciones que no se hayan citado en el texto. La bibliografía se relacionará por orden alfabético del siguiente modo: apellido del autor en versalitas, nombre en minúsculas, año de edición, título de la obra, ciudad y editorial, según los siguientes ejemplos:

Libros:

BARTON, Roy Franklin (1955): *The Mythology of the Ifugaos*. Philadelphia: American Folklore Society.

Catálogos:

VV.AA. (1985): *L'art de la pluma: Indiens du Brasil*. Genève. Musée d'Ethnographie.

Artículos en libros:

HALPERÍN DONGHI, Tulio (2004): «El lugar del peronismo en la tradición política argentina». En Samuel Amaral y Mariano Ben Ptokin (comp.): *Perón, del exilio al poder*. Buenos Aires: EDUNTREF. Segunda edición, pp. 19-42.

Artículos en revistas:

VERDE CASANOVA, Ana (1996): «La sección de América del Museo Nacional de Antropología». En *Anales del Museo Nacional de Antropología, III*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 335-353.

– *Referencias bibliográficas*, se realizarán en el propio texto, entre paréntesis, citando el apellido del autor, seguido del año de la edición y, en su caso, dos puntos y la página o páginas a las que se haga alusión, según el siguiente ejemplo:
(Ellis, 1981: 194)

– *Material gráfico* (dibujos, mapas, fotografías), en caso de utilizarse, estarán numerados consecutivamente, indicando el lugar preferido para su colocación dentro del texto original. Estas indicaciones se respetarán en la medida que la composición lo permita. En páginas aparte se incluirá un listado o relación con el texto correspondiente a material gráfico y el mismo orden numérico. El material gráfico será devuelto a los autores después de la publicación del texto. Las ilustraciones deberán tener la calidad suficiente para poder ser reproducidas: pueden enviarse en soporte informático, manteniendo el grado de calidad, en los formatos más usuales (BMP, TIFF, JPG). El número máximo de fotografías a incluir es de 5.

En el artículo se incluirán todos los datos necesarios para contactar con el autor, por vía electrónica, telefónica y postal.

Todo artículo que no cumpla con los requisitos de formato y presentación o contenido será devuelto al autor.

