



# **LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL**

Autora: María Victoria Pontes Giménez

Directora: María Luisa Bellido Gant

PROGRAMA OFICIAL DE DOCTORADO EN ARTE

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

---

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autora: María Victoria Pontes Giménez  
ISBN: 978-84-9163-305-1  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/47433>



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

---

PROGRAMA OFICIAL DE DOCTORADO EN ARTE  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

**LA MUSEALIZACIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL**

Autora: María Victoria Pontes Giménez

Directora: María Luisa Bellido Gant

Granada, 2017

## ÍNDICE

Índice de figuras.....	7	
Agradecimientos.....	17	
<b><u>PRIMERA PARTE. EL PATRIMONIO INMATERIAL EN LAS SOCIEDADES MULTICULTURALES</u></b>		
<b>CAPÍTULO 1. LA MUSEALIZACIÓN DEL PCI COMO PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....</b>		<b>21</b>
1.1. LA INMATERIALIDAD DEL PATRIMONIO.....	27	
1.2. LAS IMPLICACIONES DEL CONCEPTO DE PCI PARA LOS MUSEOS.....	32	
<i>Hipótesis y objetivos de la investigación.....</i>	<i>36</i>	
1.3. APORTES PARA UNA MUSEOLOGÍA DEL PATRIMONIO INMATERIAL.....	38	
1.4. METODOLOGÍA.....	43	
<b>CAPÍTULO 2. LAS POLÍTICAS DE EXHIBICIÓN EN EL MUSEO DEL SIGLO XXI.....</b>		<b>53</b>
2.1. LA REPRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD CULTURAL EN EL MUSEO.....	56	
2.1.1. LA MUERTE DEL MULTICULTURALISMO.....	62	
2.2. LOS MUSEOS DE LA INMIGRACIÓN COMO LUGARES DE MEMORIA.....	72	
<i>La maleta y otras museografías de la inmigración.....</i>	<i>81</i>	
<b><u>SEGUNDA PARTE. EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL</u></b>		
<b>CAPÍTULO 3. EL DISCURSO AUTORIZADO DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL.....</b>		<b>93</b>
3.1. EL PATRIMONIO INMATERIAL SEGÚN LA UNESCO.....	96	
3.1.1. LA CONVENCION PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL.....	107	
3.2. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL EN ESPAÑA.....	116	



<i>La Ley 18/2013 para la regulación de la Tauromaquia como patrimonio cultural</i> .....	118
<i>La Ley 10/2015 para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial</i> .....	122
3.2.1. LOS LÍMITES DEL MARCO NORMATIVO AUTONÓMICO.....	125
3.2.2. EL PLAN NACIONAL DE SALVAGUARDA DEL PCI.....	131
3.3. RECOMENDACIONES Y DIRECTRICES PARA LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL.....	138
<i>Los museos del “Registro de Buenas Prácticas”</i> .....	148
<b>CAPÍTULO 4. LA REINVENCION DE UN CONCEPTO.....</b>	<b>155</b>
4.1. LOS SIGNIFICADOS DEL FOLKLORE Y LA CULTURA POPULAR.....	164
4.2. UN PATRIMONIO URBANO, POPULAR Y CONTEMPORÁNEO.....	175
<b><u>TERCERA PARTE. LOS MUSEOS Y EL PATRIMONIO INMATERIAL</u></b>	
<b>CAPÍTULO 5. LA MUSEALIZACIÓN DE LA CULTURA.....</b>	<b>185</b>
5.1. LA REPRESENTACIÓN DE LO COTIDIANO.....	201
<i>Hacer de comer</i> .....	211
5.1.1. LOS MUSEOS AL AIRE LIBRE Y LA VIDA COTIDIANA.....	219
5.1.2. LOS ECOMUSEOS COMO MODELO PARA LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL.....	229
<b>CAPÍTULO 6. LA RELACIÓN ENTRE EL MUSEO Y LAS COMUNIDADES.....</b>	<b>247</b>
6.1. UNA TEORÍA DE LA PARTICIPACIÓN EN EL MUSEO.....	251
<i>Los niveles de participación en el museo</i> .....	253
6.1.1. EL DEBATE SOBRE LAS “ZONAS DE CONTACTO” .....	256
6.2. EL PAPEL DE LAS COMUNIDADES EN LA REPRESENTACIÓN DE SU PATRIMONIO.....	258
6.2.1. LAS MUSEOGRAFÍAS DE LA MEMORIA.....	273

6.3. LAS MUSEOGRAFÍAS AUTÓCTONAS Y POPULARES.....	281
---	-----

## **CUARTA PARTE. REINVENTANDO EL MUSEO**

<b>CAPÍTULO 7. LA REDEFINICIÓN DEL MUSEO ETNOGRÁFICO.....</b>	<b>297</b>
---	------------

7.1. LA REVITALIZACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE.....	301
---	-----

<i>La magia de las vitrinas y otras museografías de autor.....</i>	<i>306</i>
--	------------

7.2. EL MULTICULTURALISMO Y EL MUSEO ETNOGRÁFICO.....	312
---	-----

7.2.1. LA LECTURA CONTEMPORÁNEA DE LAS COLECCIONES.....	320
---	-----

<i>El turismo y la narrativa del souvenir.....</i>	<i>329</i>
--	------------

<b>CAPÍTULO 8. LOS DISCURSOS DE LA CONTEMPORANEIDAD.....</b>	<b>337</b>
--	------------

8.1. COLECCIONANDO EL PRESENTE.....	349
-------------------------------------	-----

8.2. EXPOSICIONES SOBRE TEMAS CONTEMPORÁNEOS.....	358
---	-----

8.2.1. LAS EXPOSICIONES COMO ESPACIOS DE NEGOCIACIÓN Y CONTROVERSA.....	365
--	-----

## **QUINTA PARTE. LA APROPIACIÓN DE UN CONCEPTO**

<b>CAPÍTULO 9. LAS MUSEOGRAFÍAS DE LO INMATERIAL.....</b>	<b>377</b>
---	------------

9.1. LA REPRESENTACIÓN DE LO COTIDIANO.....	390
---	-----

<i>Las tiendas como unidades ecológicas.....</i>	<i>398</i>
--	------------

<i>La cocina como metáfora.....</i>	<i>407</i>
-------------------------------------	------------

<i>Las imágenes de la ruralidad.....</i>	<i>411</i>
--	------------

9.2. LAS COMUNIDADES, GRUPOS SOCIALES E INDIVIDUOS EN LA MUSEALIZACIÓN DE SU PCI.....	419
--	-----

<i>Los ecomuseos.....</i>	<i>442</i>
---------------------------	------------

9.3. LOS MOVIMIENTOS DE PATRIMONIALIZACIÓN DE LA CULTURA.....	452
---	-----

<i>Un museo para un tema, un museo para cada tema</i> .....	478
<b>CAPÍTULO 10. LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO MUSEÍSTICO</b> .....	<b>489</b>
<i>Los museos y la memoria</i> .....	493
10.1. LOS USOS POLÍTICOS DEL PCI EN LOS MUSEOS ESPAÑOL	499
<i>La identidad festiva</i> .....	514
10.2. LOS OLVIDOS, LOS SILENCIOS Y LAS AUSENCIAS EN EL PANORAMA MUSEÍSTICO ESPAÑOL.....	529
10.3. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL DISCURSO SOBRE EL PCI.....	549
<b><u>CONCLUSIONES</u></b> .....	<b>575</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>593</b>
<b>ANEXO. REVISIÓN DE LA LEGISLACIÓN AUTONÓMICA EN MATERIA DE PATRIMONIO INMATERIAL</b> .....	<b>661</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

**Cubierta.** Detalle de la exposición temporal sobre juguetes tradicionales. *Cueva de San José (Museos de Terque)*. Terque, Almería [Fotografía de la autora]

**Primera parte.** *Museo de la Autonomía de Andalucía* [Fotografía de la autora]

**Fig. 1.** Feria de Artesanía y alimentación ARTEMON, Monreal del Campo (Teruel) [Fotografía de la autora]

**Fig. 2.** *Road to exile*, Barthélémy Togo (2008). *Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration*. Imagen extraída de la web del museo: <http://www.histoire-immigration.fr/collections/road-exile> [consulta: 18.02.2017]

**Fig. 3.** *Study for 59 toothbrushes*, Gideon Mendel (2016). Imagen obtenida de la web de Autograph ABP: <http://autograph-abp.co.uk/events/representing-the-calais-jungle> [consulta: 25.01.2017]

**Fig. 4.** Restaurante chino. *Nederlands Openluchtmuseum*. Imagen extraída de la web del museo: <http://www.openluchtmuseum.nl/ontdek-het-museum/museale-gebouwen/chinees-restaurant-azi/> [consulta: 05.12.2016]

**Fig. 5.** “Confinio Family Kitchen”. *Lower East Side Tenement Museum*. Foto: Keiko Niwa. Imagen extraída de la web del museo. Ver: [https://tenement.org/images/media/hi\\_res\\_keiko\\_3.jpg](https://tenement.org/images/media/hi_res_keiko_3.jpg) [consulta: 25.01.2017]

**Fig. 6.** *Climbing down*, Barthélémy Togo (2004). *Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration*. Imagen extraída de la web del museo: <http://www.histoire-immigration.fr/collections/climbing-down-de-barthelemy-togo> [consulta: 18.02.2017]

**Fig. 7.** “Suitcases and Sanctuary”. *19 Princelet Street*. Imagen extraída del blog *1000 Things To Do in London*: <https://www.noplacelike.it/2015/06/19/london-19-princelet-street/> [consulta: 12.01.2017]

**Fig. 8.** Detalle de la sección “Diversité” de la exposición “Repères”. *Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration*. Imagen obtenida en la web del museo: [http://www.histoire-immigration.fr/sites/default/files/photos/00\\_expo\\_perm\\_acc07.jpg](http://www.histoire-immigration.fr/sites/default/files/photos/00_expo_perm_acc07.jpg) [consulta: 18.02.2017]

**Fig. 9.** *Voitures Cathédrales*, Thomas Mailaender. *Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration*. Imagen extraída de la web del museo: <http://www.histoire-immigration.fr/collections/les-voitures-cathedrales-de-thomas-mailaender> [consulta: 21.12.2016]

**Segunda parte.** *Museo del Artista Fallero* [Fotografía de la autora]

**Fig. 10.** Máscara y calzado de los *botargas* del Carnaval de Almiruete. *Museo de Artes y Tradiciones Populares* [Fotografía de la autora]

**Fig. 11.** *Museo de la Cal de Morón* [Fotografía de la autora]

**Fig. 12.** Concurso de putxeras de Balmaseda. Smithsonian Folklife Festival 2016 sobre el País Vasco. Imagen extraída de la web del Festival. Ver: <http://www.festival.si.edu/blog/2015/fieldwork-experiences-preparing-for-the-festival-in-basque-country/> [consulta: 05.09.2016]

**Tercera parte.** *Museo Etnográfico del Oriente de Asturias* [Fotografía de la autora]

**Fig. 13.** *Sans titre*, Pilar Albarracín (2009). Imagen seleccionada para la portada del catálogo de la exposición del *MuCEM* “Au Bazar du Genre / The Gender Bazaar”. Imagen extraída de la web del *MuCEM*: <http://www.mucem.org/fr/exposition/archives-au-bazar-du-genre-feminin-masculin-en-mediterranee> [consulta: 10.11.2016]

**Fig. 14.** Exposición del proyecto “Buurtwinkels”. *Amsterdam Museum. Vlees, Slagersblok. Tentoonstelling* AM. Foto: Monique Vermeulen, 2011. Imagen extraída del blog del proyecto. Ver: <http://buurtwinkels.amsterdammuseum.nl/8753/nl/hongerige-stad> [consulta: 13.01.2017]

**Fig. 15.** La cocina de Julia Child en “Bon appétit!”. *National Museum of American History*. Foto: F. Deventhal, 2008. Imagen extraída de Wikimedia Commons. Ver: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julia\\_Child's\\_Kitchen\\_-\\_Smithsonian.jpg#file](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julia_Child's_Kitchen_-_Smithsonian.jpg#file) [consulta: 21.01.2017]

**Fig. 16.** “Femmes dans la mine”. *Centre historique minier-Lewarde*. Imagen extraída de la web de la empresa encargada de la museografía. Ver: <http://www.schimmenti-puech.com/portfolio/femmes-dans-la-mine> [consulta: 29.01.2017]

**Fig. 17.** “Images d’Elles: Elles se font femmes”. *Écomusée de Val de Bièvre*. Imagen extraída de la web de la empresa encargada de la museografía. Ver: <http://www.schimmenti-puech.com/portfolio/elles-se-font-femmes> [consulta: 28.01.2017]

**Fig. 18.** Piso compartido de trabajadores turcos en 1974. *Den Gamle By*. Imagen extraída del blog del museo: <http://blog.dengamleby.dk/museumsdirektoren/tag/samtidshistorie> [consulta: 20.12.2016]

**Fig. 19.** *Il s’annonce dans des récits - Bibliothèque publique universitaire*. “Secrets”. *Musée d’Ethnographie de Neuchâtel*. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://www.men.ch/fr/galerie-de-photos/galerie-2015-2020/2015-secrets/> [consulta: 26.12.2016]

**Fig. 20.** “À cœur de jour! Grandeurs et misères d’un quartier populaire”. *Écomusée du Fier Monde*. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://ecomusee.qc.ca/expositions/exposition-permanente/> [consulta: 26.12.2016]

**Fig. 21.** Modalidad de participación de Amareswar Galla. *The First Voice in Heritage Conservation*, 2008

**Fig. 22.** Modalidad de participación de Nina Simon. *The Participatory Museum*, 2010

**Fig. 23.** “Horizons: Voices from a global Africa”. *Världskulturmuseet*. Imagen extraída de la web de la empresa encargada de la puesta en escena. Ver: <http://www.opera-amsterdam.nl> [consulta: 01.02.2017]

**Fig. 24.** “Baldizzi Family Kitchen”. *Lower East Side Tenement Museum*. Foto: Keiko Niwa. Imagen extraída de la web del museo: <http://www.museum-neukoelln.de/museum-profil.php> [consulta: 25.01.2017]

**Fig. 25.** La “casa” de Ulrik Szkobel. *Den Gamle By*. Imagen extraída de la web del museo: <http://www.dengamleby.dk/om/presse/nyheder/n/at-leve-eller-overleve-hjemloes-rykker-ind-i-den-gamle-by/> [consulta: 18.12.2016]

**Fig. 26.** “99 x Neukölln”. *Museo de Neukölln*. Imagen extraída de la web del museo: <http://www.museum-neukoelln.de/museum-profil.php> [consulta: 22.01.2017]

**Fig. 27.** “Voyage dans le Centre-Sud” (1987). *Ecomusée du fier monde*. Imagen extraída de la web del museo: <http://ecomusee.qc.ca/en/ecomuseum/key-events> [consulta: 09.03.2017]

**Fig. 28.** Habitación de Laila en la exposición “Villa Global”. *Jugendmuseum*. Imagen obtenida de la web del Museen Tempelhof - Schoeneberg (Berlín): [http://www.museentempelhof-schoeneberg.de/m\\_schoeneberg/aus\\_inhalt.html](http://www.museentempelhof-schoeneberg.de/m_schoeneberg/aus_inhalt.html) [consulta: 13.11.2016]

**Cuarta parte.** *Ecomuseo de Somiedo* [Fotografía de la autora]

**Fig. 29.** Cuadro semiótico del sistema de arte-cultura (Clifford, 2001:267)

**Fig. 30.** “Hors-champs”. *Musée d’Ethnographie de Neuchâtel*. Imagen obtenida de la web del museo. Ver: <http://hors-champs.men-expo.ch> [consulta: 17.01.2017]

**Fig. 31.** “Urban Islam”. *Tropenmuseum*. Imagen obtenida de la web de la empresa encargada del diseño. Ver: <http://www.proartsdesign.nl/spip.php?article285> [consulta: 12.02.2017]

**Fig. 32.** “La grande histoire du ski”. *Musée Dauphinois*. Foto: Franck Crispin. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://www.musee-dauphinois.fr/1981-la-grande-histoire-du-ski.htm> [consulta: 07.01.2017]

**Fig. 33.** “Greetings from Luxembourg”. *Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg*. Imagen obtenida de la web del museo. Ver: <http://mhvl.lu/exhibition/greeting-from-luxembourg> [consulta: 23.09.2016]

**Fig. 34.** *Museum Europäischer Kulturen*. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://www.smb.museum/museen-einrichtungen/museum-europaeischer-kulturen/ueber-uns/profil.html> [consulta: 27.03.2017]

**Fig. 35.** “Le temps des loisirs”. *MuCEM*. Imagen obtenida de la web de la empresa encargada de la comunicación, Claudine Coline Communication. Ver: <http://www.claudinecolin.com/fr/947-le-temps-des-loisirs-mucem> [consulta: 25.01.2017]

**Fig. 36.** “Los asturianos en la cocina. La vida doméstica en Asturias, 1800-1965”. *Museo del Pueblo de Asturias* [Fotografía de la autora]

**Fig. 37.** *Stud XI*, Freddy Contreras (1996). “Football, à la limite du hors jeu”. *Musée d'Aquitaine*. Foto: Lysiane Gauthier. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/fr/article/catalogue-dexposition-football-la-limite-du-hors-jeu> [consulta: 21.03.2017]

**Fig. 38.** “Pussyhat” Women’s March. “Rapid Response Collecting”. *Victoria and Albert Museum*. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://advisor.museumsandheritage.com/features/rapid-response-collecting-victoria-albert-museum> [consulta: 25.03.2017]

**Fig. 39.** “Attentions, gitans! Histoire d’un malentendu” (2006). *Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg*. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://citymuseum.lu/exhibition/attention-tsiganes> [consulta: 07.03.2017]

**Fig. 40.** “Tsiganes, la vie de bohème?”. *Musée Dauphinois*. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://www.musee-dauphinois.fr/3200-tsiganes-la-vie-de-boheme-htm> [consulta: 18.03.2017]

**Quinta parte.** *Museo Etnográfico de Castilla y León* [Fotografía de la autora]

**Fig. 41.** “El Carnaval a lo largo del año”. *Museo del Carnaval de Badajoz* [Fotografía de la autora]

**Fig. 42.** *Peliqueiro del Entroido Riberao. Pazo de Arxeriz* [Fotografía de la autora]

**Fig. 43.** Los *Guirrios* del Carnaval de Llamas de la Ribera. *Museo Etnográfico Provincial de León* [Fotografía de la autora]

- Fig. 44.** *Museo de la Semana Santa de Cuenca* [Fotografía de la autora]
- Fig. 45.** *Museo del Baile Flamenco* [Fotografía de la autora]
- Fig. 46.** Sección de música tradicional. *Museo de Euskal Herria* [Fotografía de la autora]
- Fig. 47.** *Museo de las Brujas de Zugarramurdi* [Fotografía de la autora]
- Fig. 48.** Arte pastoril en el *Museo Etnográfico de Castilla y León* [Fotografía de la autora]
- Fig. 49.** *Museo del Arte Popular del Mundo* [Fotografía de la autora]
- Fig. 50.** “Protección del individuo”. *Museo de Creencias y Religiosidad Popular del Pirineo Central* [Fotografía de la autora]
- Fig. 51.** “El Carnaval”. *Museo de Artes y Tradiciones Populares* [Fotografía de la autora]
- Fig. 52.** *Museo Etnográfico de Azuaga* [Fotografía de la autora]
- Fig. 53.** *Museo Etnográfico de Azuaga* [Fotografía de la autora]
- Fig. 54.** *Museo Etnográfico de Terque* [Fotografía de la autora]
- Fig. 55.** “La Modernista”. *Museos de Terque* [Fotografía de la autora]
- Fig. 56.** *Centro de Cultura Tradicional-Museo Escolar de Pusol*. Imagen obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.museopusol.com> [consulta: 17.11.2015]
- Fig. 57.** *Museo Etnográfico da Limia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 58.** *Centro de Cultura Tradicional-Museo Escolar de Pusol*. Imagen obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.museopusol.com> [consulta: 17.11.2015]
- Fig. 59.** Taller de palillos en el *Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* [Fotografía de la autora]
- Fig. 60.** *Consortio Museo Etnográfico Extremeño “González Santana”* [Fotografía de la autora]
- Fig. 61.** *Museo Etnológico de Ribadavia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 62.** “La ciudad vivida”. *Museu Valencià d’Etnologia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 63.** *Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* [Fotografía de la autora]



- Fig. 64.** *Museo de las Brujas* [Fotografía de la autora]
- Fig. 65.** *Museo Etnológico de la Huerta de Murcia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 66.** *Museo Etnográfico del Oriente de Asturias* [Fotografía de la autora]
- Fig. 67.** *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo* [Fotografía de la autora]
- Fig. 68.** Habitación de Pedrón. *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo* [Fotografía de la autora]
- Fig. 69.** *Museu Comarcal de l'Horta Sud* [Fotografía de la autora]
- Fig. 70.** “Huerta y Marjal”. *Museu Valencià d’Etnologia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 71.** “Secano y Montaña”. *Museu Valencià d’Etnologia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 72.** Jornada de Recuperación de Oficios Antiguos de Terque de 2013 (Almería) [Fotografía de la autora]
- Fig. 73.** Jornadas del Azafrán de 2013. *Museo del Azafrán y Etnográfico* [Fotografía de la autora]
- Fig. 74.** *Balagán. Etnomuseo Privado de los Pueblos Indígenas de Siberia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 75.** *Museo de la Escuela Rural de Asturias* [Fotografía de la autora]
- Fig. 76.** La casa de los maestros en el *Museo de la Escuela Rural de Asturias* [Fotografía de la autora]
- Fig. 77.** “Los primeros aprendizajes” en el *Museo Pedagógico de Aragón* [Fotografía de la autora]
- Fig. 78.** *Museo del Azafrán y Etnográfico* [Fotografía de la autora]
- Fig. 79.** “Lembrar no museo 2005-2011”. *Museo Etnológico de Ribadavia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 80.** *Museo Etnográfico da Limia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 81.** *Museo de Juegos Tradicionales* [Fotografía de la autora]
- Fig. 82.** Cocina de la Casa Gassia. *Ecomuseu de les valls d’Àneu* [Fotografía de la autora]
- Fig. 83.** Interior de las viviendas en Veigas. *Ecomuseo de Somiedo* [Fotografía de la autora]
- Fig. 84.** “La trashumancia”. *Ecomuseo de Somiedo* [Fotografía de la autora]
- Fig. 85.** *Ecomuseu dels Pastors de la Vall d’Àssua* [Fotografía de la autora]

- Fig. 86.** Medicina popular. *Ecomuseo del caserío vasco* [Fotografía de la autora]
- Fig. 87.** Sala dedicada a la Escuela-Taller. *Ecomuseo de Somiedo* [Fotografía de la autora]
- Fig. 88.** Taller del carpintero. *Ecomuseo de Somiedo* [Fotografía de la autora]
- Fig. 89.** “Los pastores de ayer, los pastores de hoy”. *Ecomuseu dels Pastors de la Vall d'Àssua* [Fotografía de la autora]
- Fig. 90.** Tabla elaborada a partir de Ariño (2002 y 2012), Hernández i Martí (2008) y Moncusí (2014)
- Fig. 91.** *Museo Etnográfico “Las Vistillas Coín Vida Rural”* [Fotografía de la autora]
- Fig. 92.** *Museu Etnográficu de la Llechería* [Fotografía de la autora]
- Fig. 93.** *Museo Marítimo de Asturias* [Fotografía de la autora]
- Fig. 94.** Subasta de pescado. *Museo Marítimo de Asturias* [Fotografía de la autora]
- Fig. 95.** Subasta de pescado. *Museo do Mar de Galicia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 96.** *Museo do Mar de Galicia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 97.** Gabinete de curiosidades científicas. *Museo do Mar de Galicia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 98.** *Museo de la Sidra de Asturias* [Fotografía de la autora]
- Fig. 99.** *Chigre. Museo de la Sidra de Asturias* [Fotografía de la autora]
- Fig. 100.** *Museo Etnográfico de Quirós* [Fotografía de la autora]
- Fig. 101.** *Museo del Vino de Bullas* [Fotografía de la autora]
- Fig. 102.** Laboratorio enológico. *Museo del Vino de Valdepeñas* [Fotografía de la autora]
- Fig. 103.** Enología. *Museo de las Ciencias del Vino de Almendralejo* [Fotografía de la autora]
- Fig. 104.** “Los oficios olvidados”. *Museo de las Ciencias del Vino de Almendralejo* [Fotografía de la autora]
- Fig. 105.** *Museo del Pimentón* [Fotografía de la autora]
- Fig. 106.** *Museo Monográfico del Azafrán* [Fotografía de la autora]

- Fig. 107.** *Museo del Azafrán y Etnográfico* [Fotografía de la autora]
- Fig. 108.** *Museo Provincial de la Uva del Barco* [Fotografía de la autora]
- Fig. 109.** *TOPIC. Centro Internacional del Títere de Tolosa* [Fotografía de la autora]
- Fig. 110.** *Museo Internacional de Títeres de Albaida* [Fotografía de la autora]
- Fig. 111.** *TOPIC. Centro Internacional del Títere de Tolosa* [Fotografía de la autora]
- Fig. 112.** *Museo de Cádiz* [Fotografía de la autora]
- Fig. 113.** *Museo Interactivo de la Música de Málaga* [Fotografía de la autora]
- Fig. 114.** *Museo de la Música Étnica. Colección Blanco Fadol* [Fotografía de la autora]
- Fig. 115.** *Museo de la Gaita* [Fotografía de la autora]
- Fig. 116.** “MIRALDA MADEINUSA”. *MACBA*. Imagen extraída de la web del *MACBA*. Ver: <http://www.macba.cat/es/expo-miralda-madeinusa> [consulta: 22.03.2017]
- Fig. 117.** *Museu Valencià d’Etnologia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 118.** *Museo de la Trashumancia de Guadalaviar* [Fotografía de la autora]
- Fig. 119.** *Museu de les Terres de l’Ebre* [Fotografía de la autora]
- Fig. 120.** *Museo del Artista Fallero* [Fotografía de la autora]
- Fig. 121.** *Museo de la Autonomía Andaluza* [Fotografía de la autora]
- Fig. 122.** “La leche, el chocolate y el café” del *Museo del Pueblo de Asturias* [Fotografía de la autora]
- Fig. 123.** *Museo Etnográfico da Limia* [Fotografía de la autora]
- Fig. 124.** *Museu Etnològic de Barcelona*. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://ajuntament.barcelona.cat/museuetnologic/es/node/206> [consulta: 17.03.2017]
- Fig. 125.** *Museo del Artista Fallero* [Fotografía de la autora]
- Fig. 126.** “El tiempo cíclico”. *Museo do Pobo Galego* [Fotografía de la autora]
- Fig. 127.** Exposición temporal sobre el Corpus de Valencia en el *Museu Valencià de la Festa* [Fotografía de la autora]

**Fig. 128.** *Museu Valencià de la Festa* [Fotografía de la autora]

**Fig. 129.** *Museo de la Fiesta de Caravaca de la Cruz* [Fotografía de la autora]

**Fig. 130.** “Inventando la tradición. Indumentaria e identidad”. *Museu Valencià d’Etnologia*. Imagen extraída de la web del museo. Ver: <http://www.museuvalenciaetnologia.es/es/content/inventando-la-tradicion> [consulta: 18.03.2017]

**Fig. 131.** *Museo del Empalao* [Fotografía de la autora]

**Fig. 132.** *Museo Histórico Religioso del Rocío* [Fotografía de la autora]

**Fig. 133.** Gabinete de historia natural del *Museo de América* [Fotografía de la autora]

**Fig. 134.** *Museo Nacional de Antropología* [Fotografía de la autora]

**Fig. 135.** “Los oficios de la mujer”. *Museo Etnográfico de Quirós* [Fotografía de la autora]

**Fig. 136.** *Museo Etnográfico de Terque* [Fotografía de la autora]

**Fig. 137.** Sección dedicada a la emigración a Francia. *Casa del Pou*. Imagen extraída de la web del *Museo Valenciano de Etnología*. Ver: <http://www.museuvalenciaetnologia.es/es/content/museu-de-la-casa-del-pou-la-llosa-de-ranes> [consulta: 22.03.2017]

**Fig. 138.** “Barres i estels. Els valencians i els USA”. *Museu Valencià d’Etnologia* [Fotografía de la autora]

**Fig. 139.** “Barres i estels. Els valencians i els USA”. *Museu Valencià d’Etnologia* [Fotografía de la autora]

**Fig. 140.** La escuela en la dictadura. *Museo de la Escuela Rural de Asturias* [Fotografía de la autora]

**Fig. 141.** “Barres i estels. Els valencians i els USA”. *Museu Valencià d’Etnologia* [Fotografía de la autora]

**Fig. 142.** *Kaiku* en la sección sobre gastronomía vasca del *Museo de Euskal Herria* [Fotografía de la autora]

**Fig. 143.** Carroza funeraria. *Museo Etnográfico de Castilla y León* [Fotografía de la autora]

**Fig. 144.** *Museo do Pobo Galego* [Fotografía de la autora]

**Fig. 145.** “La madurez y el matrimonio”. *Museo de América* [Fotografía de la autora]

**Fig. 146.** “La ciudad vivida”. *Museu Valencià d’Etnologia* [Fotografía de la autora]

**Fig. 147.** *Museo de Juegos Tradicionales de Campo* [Fotografía de la autora]

**Fig. 148.** *Museo Gallego del Juguete* [Fotografía de la autora]

**Fig. 149.** *Museo de Juguetes de Albarracín* [Fotografía de la autora]

**Fig. 150.** *Museo Etnográfico de Castilla y León* [Fotografía de la autora]

**Fig. 151.** “Los cambios culturales. *Museo Etnográfico de Castilla y León* [Fotografía de la autora]

**Fig. 152.** Instalación de El Gato con moscas en “Modernidad en Tránsito”. *Museo de América*. Imagen extraída del blog del proyecto. Ver: <http://modymus.blogspot.com.es> [consulta: 12.07.2016]

**Conclusiones.** “Secano y montaña”. *Museu Valencià d’ Etnologia* [Fotografía de la autora]

**Referencias bibliográficas.** *TOPIC. Centro Internacional del Títere de Tolosa* [Fotografía de la autora]

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de un proceso de trabajo muy intenso que me ha supuesto un gran enriquecimiento personal al poder conocer de primera mano personas, lugares y museos que hasta el momento me eran desconocidos y, sobre todo, por la posibilidad de compartir esta experiencia con una serie de personas, con una implicación diferente cada una de ellas, pero a las que quiero agradecer su participación.

En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a la directora de la tesis, María Luisa Bellido Gant, por su implicación en este proyecto, su confianza, su comprensión y por el apoyo prestado en todo momento. También quiero recordar a esas personas con las que he podido establecer un contacto más o menos formal, sobre todo en la primera fase de la investigación. En esos momentos en los que todo estaba por hacer y cualquier ayuda era poca, tuve la suerte de que algunas personas mostraran interés en mi trabajo. Aunque muchas de las posibilidades que se me ofrecían no llegaron a materializarse y mi investigación siguió una trayectoria diferente, les debo igualmente mi reconocimiento. Quiero agradecer de manera especial a Roger Costa Solé, coordinador del grupo “Patrimoni Immateral i Conflicte” del Institut Català d'Antropologia, la invitación a participar en su proyecto, a Xavier Roigé Ventura y a Javier Marcos Arévalo, su disposición y la ayuda prestada. También en los museos que he podido visitar he encontrado a personas que me han facilitado el trabajo. Entre ellos, quiero destacar al personal del *Museo Etnològic de Ribadavia* y del *Museu Valencià de Etnologia*, por el interés manifestado y por la información que me proporcionaron. También quiero mencionar a Lidia Sánchez, del *Proyecto Cultural de Desarrollo comunitario La Aldea*, a la que no he podido conocer personalmente, pero a la que debo su amabilidad.

Aunque las últimas etapas han sido de mayor ensimismamiento, tengo que expresar mi agradecimiento a todas las personas que han compartido conmigo esta experiencia, de una forma u otra, ya sea mandándome información, animándome en algunos momentos, compartiendo anécdotas o acordándose de mí cada vez que aparecía una nueva noticia sobre patrimonio inmaterial. Sin duda, esos buenos momentos lo han hecho todo más fácil.

Para finalizar, quiero agradecer especialmente a Cristóbal la paciencia que ha demostrado, su confianza, su apoyo y su ánimo constantes y a María José, mi madre, a la que debo todo, ya que sin su ayuda no hubiera sido posible terminar esta investigación.

Gracias a todos.



## PRIMERA PARTE. EL PATRIMONIO INMATERIAL EN LAS SOCIEDADES MULTICULTURALES



*Museo de la Autonomía de Andalucía*





## CAPÍTULO 1. LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL COMO PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En los últimos años hemos podido ver cómo el patrimonio inmaterial se ha convertido en el objeto prioritario de las políticas públicas en materia de patrimonio (Roigé, 2014). Aunque la inmaterialidad del patrimonio estaba largamente asentada en algunos contextos y ámbitos disciplinarios, el impulso recibido tras la aprobación de la *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (en adelante, *Convención de 2003*) ha sido decisivo para su institucionalización a nivel internacional. De la misma forma que la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* (en adelante, *Convención de 1972*) fue el instrumento de expresión de una particular forma de entender el patrimonio que, aunque muy criticada por su carácter eurocéntrico, ha inspirado la elaboración de la mayoría de políticas internacionales y nacionales desarrolladas hasta el momento, la *Convención de 2003* aspira a convertirse en el instrumento que encarne los nuevos valores y significados del patrimonio para las sociedades contemporáneas.

Una vez convertido el patrimonio inmaterial en un concepto de moda, cada vez encontramos más noticias en los medios de comunicación sobre manifestaciones culturales que aspiran a convertirse en “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad” o a ser protegidas por alguna de las categorías existentes en el ordenamiento legal español. Es el caso de expresiones tan diversas como la rumba catalana, la tauromaquia, la fiesta de la Toma de Granada, la Semana Santa, la sidra asturiana, la almadraba, el mazapán, las regatas de traineras, el espeto de sardinas, las tapas o el transformismo. A nivel internacional, casos similares han tenido repercusión en los medios españoles, como es la intención de convertir en “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad” la cultura del pan y la cerveza alemana, la pizza napolitana o el “portuñol”<sup>1</sup>.

Hemos observado que muchas de estas demandas, así como los comentarios y actuaciones que las rodean, atribuyen una serie de connotaciones al concepto de patrimonio inmaterial y muestran un desconocimiento importante del funcionamiento de los instrumentos previstos por la UNESCO. En un primer momento, lo pintoresco y/o inconsistente de algunas de estas propuestas, al menos en su presentación formal, nos puede recordar al famoso artículo escrito por Cullen Murphy, “Immaterial Civilization”<sup>2</sup>, tras conocer la campaña realizada en 2001 para proclamar como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” a la pizza napolitana, que le llevó a ironizar sobre la

---

<sup>1</sup> En un ciclo de conferencias realizado en 2015, académicos uruguayos plantean la posibilidad de que el “portuñol” sea declarado “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad”. El “portuñol” es una mezcla de la lengua española con la portuguesa que se habla en Uruguay y en otros países de Latinoamérica. Ver: <http://www.abc.es/cultura/20150719/abci-patrimonio-consagracion-portunol-201507171759.html> [consulta: 02.12.2015]

<sup>2</sup> Artículo publicado en The Atlantic en septiembre de 2001. Ver: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/09/immaterial-civilization/376426/> [consulta: 02.12.2015]

posibilidad de otorgar esta distinción a la mentira piadosa, los fines de semana, la fenomenología o la voz pasiva (Kirshenblatt-Gimblett, 2004; Hafstein, 2009:196).

En una línea similar, en el artículo publicado en 2007, “All Hail Gazpacho. Spain Wants World-Heritage Status for its Food”<sup>3</sup>, Michael Scott Moore recoge el escepticismo que mostraron algunos delegados de la UE cuando la ministra española de agricultura sugirió la presentación de la candidatura de la dieta mediterránea a la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Aunque en esa fecha la UNESCO todavía no había reconocido formalmente ninguna tradición gastronómica<sup>4</sup>, Rieks Smeets, el entonces responsable de la sección de patrimonio inmaterial de este organismo, no consideró que la propuesta fuera tan descabellada como pensaban algunos de los participantes. La prueba de ello es que sólo tres años después se inscribieron la cocina tradicional mexicana, la cocina francesa, la elaboración del pan de especias croata y la dieta mediterránea<sup>5</sup>. El autor introduce el artículo con un tono provocativo y burlón, equiparando las tapas o el gazpacho con la Alhambra de Granada y el acueducto de Segovia, expresando de esta forma la perplejidad y desconcierto con el que se estaba afrontando en algunos sectores la incorporación del patrimonio inmaterial en el discurso de la UNESCO. El interés de este artículo reside en la forma en que refleja el desencuentro entre los delegados de los países del norte y los del sur de Europa, probablemente producido por el diferente significado que se otorga a este tipo de patrimonio en diferentes contextos.

A pesar de que estos tiempos parecen haber quedado lejos, hoy sigue produciéndose cierto “extrañamiento” ante ciertas manifestaciones, definiciones y significados del patrimonio inmaterial. Las redes sociales se han convertido en un escaparate en el que se suceden los comentarios jocosos sobre algunas de las candidaturas presentadas o finalmente reconocidas. El año 2016 ha sido especialmente fecundo al ser declaradas manifestaciones tan diversas como la cerveza belga, las cooperativas alemanas o el yoga. Por otra parte, todos los años aparecen en la prensa noticias sobre las manifestaciones declaradas por la UNESCO “Patrimonio de la Humanidad” y, junto a las celebraciones por parte de los “agraciados”, encontramos opiniones y juicios de valor que muestran una vez más el desconocimiento que rodea a la nueva categoría patrimonial. A modo de ejemplo, con motivo del reconocimiento obtenido por las Fallas de Valencia en 2016, las tertulianas de un programa dedicado a la prensa rosa se lanzaron a valorar algunas de estas candidaturas. Para desacreditar la intención del gobierno catalán de que la rumba opte a este reconocimiento, establecieron una

---

<sup>3</sup> Artículo publicado en *Spiegel Online* el 16 de julio de 2007. Ver: <http://www.spiegel.de/international/world/all-hail-gazpacho-spain-wants-world-heritage-status-for-its-food-a-494748.html> [consulta: 31.01.2016]

<sup>4</sup> No se puede obviar que en la campaña para la *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* de 2005 ya se había presentado la candidatura de la cocina mexicana. En ese momento la UNESCO rechazó la propuesta inicial que, finalmente, y tras incluir algunas modificaciones, fue aceptada en 2010. Para profundizar en este tema se puede consultar el trabajo de Albert Moncusí y Beatriz Santamarina (2008).

<sup>5</sup> En 2010 se inscribió la candidatura multinacional de la dieta mediterránea en la “Lista Representativa” (España, Grecia, Italia y Marruecos), pero en 2013 se volvió a revisar la candidatura para incluir a Chipre, Croacia y Portugal.

comparación en términos de excepcionalidad, ya que “las Fallas sólo se queman en Valencia pero la rumba se baila en todas partes”<sup>6</sup>.

En una línea similar, en los últimos meses se han publicado algunos artículos periodísticos sobre los “museos más raros del mundo”<sup>7</sup>, donde se incluyen algunos de los casos que vamos a tratar en esta investigación, como es el *Museum of Broken Relationships* de Zagreb o el *Sulabh International Toilet Museum* de Nueva Delhi. El tono burlesco empleado confunde prácticas museísticas muy diversas en un batiburrillo donde destaca lo pintoresco o exótico de estas iniciativas, sin detenerse en los posibles valores y significados del patrimonio representado o en los objetivos de su discurso. Aunque muchas de estas iniciativas surgen como reclamos turísticos extravagantes, en otros casos predomina su función social, cultural y educativa. No hay que despreciar que el *Museum of Broken Relationships* recibió en 2011 el Premio Kenneth Hudson, destinado a los museos, personas o proyectos que cuestionen de forma insólita y controvertida las percepciones comunes del papel del museo en la sociedad<sup>8</sup>, y que el *Sulabh International Toilet Museum*<sup>9</sup> incluye en su discurso planteamientos muy similares a los que han llevado a la ONU a crear el “Día Mundial del Retrete”<sup>10</sup>, efeméride también incomprendida que ha provocado no pocos comentarios jocosos en las redes sociales.

De acuerdo a la línea seguida en estos reportajes, muchos de los ejemplos que se van a abordar en esta investigación podrían encontrarse perfectamente dentro de esta categoría de “museo raro”. Sin embargo, la lógica que prevalece en la selección de este tipo de experiencias para abordar nuestro objeto de estudio, posee una base teórica que se irá desarrollando a lo largo de esta investigación y que esperamos que contribuya a una mejor comprensión de los aspectos implicados en los procesos de

---

<sup>6</sup> Visto en el programa “Amigas y conocidas” de TVE emitido el 7 de diciembre de 2016.

<sup>7</sup> Es el caso de los artículos “Los museos más raros del mundo”, publicado en el periódico Ideal de Granada el 6 de noviembre de 2015, o “Los museos más extraños del mundo”, publicado por ABC Viajar el 30 de octubre de 2015. Ver: [http://www.abc.es/viajar/top/abci-museos-mas-extranos-mundo-201510301814\\_noticia.html](http://www.abc.es/viajar/top/abci-museos-mas-extranos-mundo-201510301814_noticia.html) [consulta: 19.11.2015]. También de “The 10 Weirdest Museums in the World”, publicado el 18 de mayo de 2014 en Time.com. Ver: <http://time.com/101851/weirdest-museums-in-the-world/> [consulta: 19.11.2015].

<sup>8</sup> *The Kenneth Hudson Award goes to a museum, person, project or a group of people who have demonstrated the most unusual, daring and, perhaps, controversial achievement that challenges common perceptions of the role of museum in the society and carries forward the spirit of Kenneth Hudson.* Ver: <http://www.europeanmuseumforum.info/emya.html> [consulta: 08.12.2015] Los motivos que han hecho a este museo merecedor de este reconocimiento son *encourage discussion and reflection not only on the fragility of human relationships but also on the political, social and cultural circumstances surrounding the stories being told. The museum respects the audience capacity for understanding wider historical, social issues inherent to different cultures and identities and provides a catharsis for donors on a more personal level.* Ver: [https://brokenships.com/en/news/we\\_won\\_emf\\_kenneth\\_hudson\\_award\\_2011](https://brokenships.com/en/news/we_won_emf_kenneth_hudson_award_2011) [consulta: 08.12.2015]

<sup>9</sup> Museo sobre la higiene y la historia del retrete creado a partir de la iniciativa del sociólogo y activista Bindeshwar Pathak, fundador de la *Sulabh International Social Service Organisation*, asociación que lucha por la reforma social y la mejora de las condiciones de vida de los “intocables” indios, centrándose en el campo de la higiene y la mejora del saneamiento. Ver: <http://www.sulabhtoiletmuseum.org/about-us/founders-message/> [consulta: 08.12.2015]

<sup>10</sup> *2.400 millones de personas no cuentan con buenas letrinas y mil millones aún defecan en el aire libre. Los retretes deficientes aumentan el riesgo de enfermedades y la malnutrición, especialmente de las mujeres y los niños. Las mujeres y las niñas se arriesgan a ser objeto de abusos y violaciones porque no tienen un retrete que ofrece privacidad.* Ver: <http://www.un.org/es/events/toiletday/> [consulta: 08.12.2015]

patrimonialización y musealización de la dimensión inmaterial de la cultura. Es el caso de los museos de sociedad, considerados un nuevo paradigma museológico (Drouguet, 2015). En una reciente conferencia sobre patrimonio intangible y museos de sociedad, José Antonio González Alcantud los definió como “museos transversales y difícilmente clasificables”<sup>11</sup>, antes de pasar a comentar casos tan variados como el *Musée du Peigne et de la Plasturgie* de Oyonnax (Francia) o el *Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM)*.

No se puede negar que el museo mantiene con el patrimonio inmaterial una “relación no convencional” (Alivizatou, 2006) que sacude los que han sido considerados durante mucho tiempo los pilares tradicionales de esta institución. De ahí que necesitemos un tiempo para digerir las nuevas lógicas que afectan a los procesos de musealización, no sólo del patrimonio inmaterial en el sentido dado por la UNESCO, sino de un concepto amplio e integrado de patrimonio. En esta investigación trataremos de valorar si la noción de patrimonio inmaterial podría contribuir a la reinención del museo, tan necesaria en el contexto actual.

Desde su origen, la institución museística ha estado sometida a un debate permanente sobre sus planteamientos conceptuales y museográficos. Si bien se han llevado a cabo una serie de transformaciones que la convierten en un escenario más apropiado para el tratamiento del patrimonio inmaterial, estos cambios no se extienden a todos los modelos museísticos. Los nuevos significados del patrimonio reclaman un cambio en las relaciones que se establecen tanto con el sujeto como con el objeto de museo. De esta forma, el museo tendrá que responder a los retos que se le presentan en el contexto actual, a través de la creación de nuevos modelos museísticos y de la incorporación de nuevas lógicas de representación.

La forma en la que algunos museos están abordando la reflexión sobre la representación del patrimonio inmaterial es indicativa del panorama complejo en el que nos encontramos. En algunos casos, estas instituciones se encuentran en el centro de la reflexión sobre el patrimonio inmaterial, normalmente por un mandato directo de las administraciones (Schinz, 2012). En el marco de los debates tras la ratificación de la *Convención de 2003* por Suiza, el *Musée d'ethnographie de Neuchâtel* dedicó una serie de exposiciones al patrimonio inmaterial. En la línea autorreflexiva desarrollada por este centro, se adoptó una perspectiva crítica con la intención de deconstruir las prácticas museísticas tradicionales. En “Hors-champs” se pidió a los visitantes que describieran una manifestación cultural que, en su opinión, debía integrar el inventario nacional. Estas aportaciones quedaron registradas en vídeo y se pueden consultar en la web de la exposición. A pesar de que muchas de las

---

<sup>11</sup> José Antonio González Alcantud impartió su conferencia “Memoria y patrimonio intangible en los museos de sociedad” el 11 de febrero de 2016, en el Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada. Ver: [http://veu.ugr.es/pages/AgendaCultural/\\*/ficha/conferencia-memoria-y-patrimonio-intangible-en-los-museos-de-sociedad](http://veu.ugr.es/pages/AgendaCultural/*/ficha/conferencia-memoria-y-patrimonio-intangible-en-los-museos-de-sociedad) [consulta: 13.02.2016]

“recomendaciones” no pueden tomarse en serio, el hecho de que se incluyan en el conjunto de la exposición visibiliza algunos de los problemas que afectan a estos procesos de patrimonialización.

La disonancia que observamos entre los discursos institucionales y los de los propios protagonistas no es exclusiva de este tipo de patrimonio. En este sentido, podríamos abordar numerosos ejemplos sobre las discrepancias entre lo que las comunidades consideran que es su patrimonio y la activación de referentes culturales por parte de la administración (Smith, 2006 y 2011). Aunque estas discrepancias existen en todos los procesos de patrimonialización, con el nuevo concepto adquieren una nueva dimensión. Al tratarse de un patrimonio definido de forma abstracta y ambigua, es más fácil su instrumentalización para diferentes fines. Otros problemas vienen motivados por el hecho de que su continuidad y pervivencia depende de los propios grupos sociales que lo ejecutan y transmiten. El discurso institucional les concede a estos colectivos una “voz autorizada” que supone reconocer nuevas miradas y significados sobre el patrimonio. Por último, las declaratorias parecen funcionar como motor de desarrollo económico o, al menos, así lo perciben algunas administraciones y colectivos, que quieren aprovechar los beneficios inmediatos que parece reportar la inscripción en una de las listas de la UNESCO.

Al margen de algunas propuestas, que sí parecen estar asociadas a ciertas reivindicaciones identitarias, muchas de las “candidaturas” espontáneas a engrosar la “Lista del Patrimonio de la Humanidad” aspiran claramente a convertirse en reclamo turístico. Habrá todavía que esperar algunos años para valorar las transformaciones que se operan en las expresiones que aspiran al reconocimiento de la UNESCO. Con ello, podríamos ampliar la línea de investigación sobre los procesos de patrimonialización que afectan al patrimonio inmaterial (en adelante, PCI), incluyendo nuevos temas. Podríamos explorar, por ejemplo, si la tendencia transformadora y homogeneizante se invierte en el caso de que las manifestaciones no sean reconocidas. De la misma forma que algunas ciudades han perdido su registro en la “Lista del Patrimonio Mundial”, al producirse transformaciones contrarias a las recomendaciones de este organismo pero consideradas fundamentales por parte de la población local, nos preguntamos si no veremos pronto este tipo de peticiones por parte de algunas comunidades, que quieran revertir los efectos no deseados de la inscripción de su patrimonio inmaterial.

En el caso concreto de los museos, las experiencias o prácticas consideradas referentes para la musealización del patrimonio inmaterial se encuentran en proceso de renovación. A lo largo de la investigación, hemos visto cómo la situación de crisis económica y los cambios políticos y sociales que se han producido en diferentes contextos, han afectado al desarrollo de estas prácticas. Habrá que esperar también a ver los resultados de esta evolución, pero parece que se están invirtiendo precisamente las tendencias que han sido consideradas más favorables para el tratamiento del patrimonio inmaterial. Aunque trataremos de identificar algunos de los retos a los que estas instituciones tendrán que hacer frente en un futuro próximo, es necesaria cierta distancia temporal para

ofrecer un panorama completo. En este caso, la investigación sobre la renovación de los museos etnográficos europeos, que ha alcanzado un importante desarrollo, deberá ampliarse en los próximos años para incluir la nueva crisis de identidad que parece afectar a las instituciones renovadas.

La elección de este tema como objeto de una tesis doctoral se fundamenta en la necesidad de dar respuesta a una realidad observada que, en nuestra opinión, reclama una mayor reflexión teórica. Es un hecho constatable la ausencia de investigación específica sobre este ámbito, por lo que queremos contribuir con lo que pretende ser un punto de partida para posteriores aportaciones científicas. En primer lugar, creemos que hay que problematizar la propia definición de patrimonio inmaterial en un país en el que no se ha producido un debate serio y participado sobre las implicaciones de la *Convención de 2003* y el diseño de políticas de salvaguarda, como sí ha sucedido en otros países en los que, por ejemplo, la creación de inventarios nacionales del patrimonio inmaterial ha suscitado algunas reacciones entre la población. A lo largo de la investigación, hemos observado que existe cierto desconocimiento y confusión sobre el significado del término, lo que favorece su instrumentalización para fines políticos, sociales o económicos que lo alejan del espíritu inicial.

Aunque existe un número significativo de museos que están incorporando el patrimonio inmaterial en el desarrollo de su actividad, este fenómeno no ha recibido el suficiente desarrollo teórico en estudios e investigaciones de carácter científico, por lo que se hace indispensable abordar este análisis e identificar los principales problemas y retos a los que se enfrentan estas instituciones en las sociedades complejas del siglo XXI. Somos conscientes de que se trata de un objeto de estudio incipiente que, además, provoca rechazo en ciertos sectores. En las conversaciones informales que hemos mantenido a lo largo de todo el proceso, hemos constatado la pluralidad y heterogeneidad de interpretaciones que afectan a nuestro objeto de estudio. Esto nos ha hecho más conscientes tanto de la necesidad de mantener una visión amplia a la hora de construir el marco teórico de referencia y seleccionar los casos de estudio, como de delimitar de forma clara los ejes temáticos que estructuran nuestra investigación.

En un primer momento, tratamos de contestar las visiones preestablecidas del patrimonio inmaterial, destacando los elementos que a priori no parecen encajar en el discurso dominante. Es el caso de las culturas populares urbanas o de los modos de vida propios de las sociedades contemporáneas, globalizadas y multiculturales. Aunque somos conscientes de que este es un patrimonio ausente en el panorama español, es una de las líneas de desarrollo futuro de las políticas de salvaguarda y una realidad a la que hay que dar respuesta. O al menos así lo entendemos tras la revisión de la actividad producida en el contexto de la Unión Europea. Estos nuevos significados del patrimonio inmaterial nos permiten superar el sentido de urgencia que se desprende de las acepciones más folkloristas y prestar atención a los procesos por los que se crean “nuevos” patrimonios. Ahora bien, aunque en esta investigación no nos proponemos entrar a valorar los procesos de patrimonialización en sí mismos,

lejos estamos de defender la “obsesión patrimonial” identificada por algunos autores como uno de los rasgos que definen a la sociedad contemporánea. No se trata de defender la progresiva “patrimonialización de la cultura” (Ariño, 2002 y 2012) a la que parecen llevarnos algunas activaciones, sino de situar estos procesos en el marco de las políticas de reconocimiento que afectan a diversos grupos culturales. De ahí, la selección de algunas de las experiencias que vamos a comentar, tan alejadas de lo que encontramos en nuestro entorno. No se trata de realizar estudios comparativos, sino de tomar partido por las posturas y sistemas de trabajo que creemos más apropiados para el desarrollo de nuestro objeto de estudio.

### **1.1. LA INMATERIALIDAD DEL PATRIMONIO**

Es frecuente que las publicaciones sobre el patrimonio inmaterial dediquen un espacio considerable a trazar la historia de este concepto, fundamentalmente a través de la cronología seguida por la UNESCO hasta la entrada en vigor de la *Convención de 2003* (Alivizatou, 2012a; Carvalho, 2011; Ruggles y Silverman, 2009; Smith y Akagawa, 2009; Bortolotto, 2008; Carrera y Dietz, 2005; Deacon et al., 2004). El uso de este tipo de planteamientos para contextualizar las investigaciones sobre patrimonio inmaterial, sobre todo cuando se limitan a la mera descripción y enumeración de sus hitos fundamentales, parece reforzar la identificación total entre lo que es una importante dimensión de la cultura y el discurso “universalizante” producido por la UNESCO.

Siguiendo con esta tendencia evolutiva, se considera que el folklore y la cultura popular son los antecedentes del concepto de patrimonio inmaterial que finalmente se ha institucionalizado (Blake, 2001; Bortolotto, 2008; Deacon et al., 2004; Hafstein, 2007; Mingote, 2013; Seitel, 2001). Para definir la nueva categoría patrimonial se suele trazar una cronología a partir de los primeros intentos de protección institucional del folklore, la cultura tradicional o el patrimonio etnológico (Aikawa-Faure, 2009; Bortolotto, 2008; Brugman, 2005). Aunque las lógicas que subyacen a los discursos que fundamentan estos conceptos son diferentes, en el proceso de institucionalización del PCI se han recuperado, confirmado y actualizado ciertas acepciones de folklore y cultura popular que mantienen las antiguas dicotomías culto/popular, moderno/tradicional, urbano/rural, dicotomías que se han mostrado obsoletas para la caracterización de la nueva categoría patrimonial. Al asumir un concepto demasiado limitado de la cultura popular y tradicional, se huye del cambio, lo híbrido o lo “moderno”, que son características esenciales del patrimonio inmaterial de las sociedades contemporáneas.

Los estudios críticos del patrimonio han demostrado que existen diferentes percepciones del patrimonio motivadas por condicionantes sociales, culturales, políticos y económicos (Smith, 2006 y 2009). En este sentido, aunque la noción de patrimonio inmaterial es ajena a la lógica patrimonial occidental (Bortolotto, 2008), se ha convertido en un importante instrumento para la protección de la diversidad cultural. Su incorporación en el discurso institucional de la UNESCO supone reconocer la



existencia de diferentes formas de comprender la cultura y superar planteamientos anteriores claramente asimilacionistas.

Es representativo el debate que se ha generado alrededor del término seleccionado para el nuevo instrumento normativo. Desde algunos sectores se considera que el patrimonio inmaterial es un concepto eurocéntrico inaceptable para muchas poblaciones locales, comunidades indígenas o grupos minoritarios, porque no refleja su visión holística de la cultura y el patrimonio (Blake, 2001:8). En esta distinción artificial entre lo tangible y lo intangible, Khaznadar encuentra la misma lógica que aplican las instituciones y organismos internacionales, como la propia UNESCO, al diferenciar la creación y el patrimonio de distintos grupos y sub-grupos, “troceando la sociedad, exacerbando las diferencias, creando rivalidades y antagonismos donde el equilibrio es natural” (2004:52).

En un primer momento, los países occidentales mostraron cierta incomodidad con la *Convención de 2003*, creada en parte para dar respuesta a las presiones ejercidas por parte de países no occidentales como Japón, que contaban con una larga tradición de protección del patrimonio inmaterial (Smith y Akagawa, 2009). Muestra de este malestar es el hecho de que países como Australia, Canadá, Estados Unidos, Nueva Zelanda y Reino Unido se abstuvieran en la votación y no la hayan ratificado todavía. Hay que tener en cuenta que las relaciones entre Estados Unidos y la UNESCO siempre han sido conflictivas. En el clima de tensión que se vivió durante la Guerra Fría, Estados Unidos abandonó la UNESCO, sumiendo a este organismo en una grave crisis económica al retirar su financiación hasta 2003, año en el que se reestablecieron las relaciones<sup>12</sup>. Por su parte, Reino Unido abandonó la organización en 1985, por lo que consideraban una “política contra occidente”, para volver a incorporarse en 1997<sup>13</sup>. Además, países como Alemania, Suecia, Finlandia o Países Bajos, han ratificado o aceptado la convención recientemente, a partir de 2011, y ha sido en los últimos años cuando han empezado a inscribir elementos en la “Lista Representativa” de la UNESCO<sup>14</sup>.

Para Laurajane Smith, esto adquiere todo su sentido si aceptamos que en el mundo occidental actual sigue estando muy arraigado el “discurso autorizado del patrimonio”, una visión hegemónica y eurocéntrica del patrimonio que excluye visiones alternativas, como las propias de las sociedades no occidentales, de las poblaciones indígenas o de los grupos subalternos (2006, 2011b y 2014). En este

---

<sup>12</sup> Para profundizar en el tema, consultar el artículo de Divina Frau-Meigs (2005). Posteriormente, en 2011, Estados Unidos mostró su desacuerdo por la entrada de Palestina como Estado miembro de la UNESCO retirando su aportación económica, el 22% del presupuesto total de este organismo. Ver: <http://www.publico.es/internacional/unesco-admite-palestina-miembro-pleno.html> - <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/31/internacional/1320073971.html> [consulta: 23.02.2016]

<sup>13</sup> Ver: [http://elpais.com/diario/1985/12/06/internacional/502671608\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/12/06/internacional/502671608_850215.html) [consulta: 23.02.2016]

<sup>14</sup> En 2016 fue aprobada la candidatura “Idea y práctica de la organización de intereses compartidos en las cooperativas” para su inscripción en la “Lista Representativa”. También forma parte de la candidatura multinacional de la cetrería, que supone la ampliación de la presentada e inscrita en 2012 y en la que también participa España.

sentido, es ilustrativa la respuesta dada por un funcionario del gobierno inglés cuando se le preguntaban los motivos por los que Reino Unido no ratificaba la *Convención de 2003*:

*It is just difficult to see how you could apply a convention of that sort in the UK context...it is not relevant...it just does not fit with the UK approach ... I think it would be very difficult to bring in a convention that says we are actually going to list this sort of stuff and protect it. What are the obvious examples you come up with? Morris Dancing? As intangible heritage and so on? The UK has no intangible heritage (Smith y Waterton, 2009:297).*

Estas reticencias también se atribuyen a cuestiones políticas, ya que para los países occidentales que se enfrentaban a los “problemas” del multiculturalismo, la ratificación de la *Convención de 2003* permitía que el patrimonio subnacional consiguiera un mayor reconocimiento internacional, lo que supondría un cambio en las relaciones establecidas entre los diferentes grupos y comunidades que conforman estas sociedades y un desafío a los conceptos de patrimonio e identidad largamente asentados. Además, se abría la posibilidad de que muchas de las reivindicaciones culturales e identitarias de las poblaciones indígenas o grupos subalternos, anteriormente excluidas de las políticas públicas del patrimonio, consiguieran legitimidad (Smith, 2006:55).

Sin embargo, hemos observado que ha sido precisamente en los países que no han ratificado la convención, o que lo han hecho recientemente, en los que se han producido las contribuciones más interesantes a la reflexión sobre el patrimonio inmaterial. En algunos casos, la decisión sobre la ratificación vino precedida por una serie de debates sobre las nociones de patrimonio e identidad, en los que participaron amplios sectores de la sociedad. En otros casos, las discusiones que se produjeron ante la creación de los inventarios nacionales y las políticas de implementación de la *Convención de 2003*, han contribuido al enriquecimiento y actualización de los discursos institucionales sobre este tipo de patrimonio (Gonseth, 2013; Dibbits y Willemsen, 2014; Schinz, 2012). Una simple mirada a los elementos que integran sus inventarios nacionales nos muestra una lógica diferente a la que predomina en otros contextos.

En estos países también se han desarrollado la mayoría de las experiencias museísticas consideradas referentes por la forma en la que han incorporado el patrimonio inmaterial a sus discursos y por la atención prestada a la participación de las comunidades. Se trata de países con una importante población indígena y/o inmigrante, que han adoptado el multiculturalismo como modelo político y social en algún momento de su historia reciente lo que, al igual que sucede en otros países occidentales, les ha permitido adoptar nuevas fórmulas que los convierten en un campo propicio para la investigación de la musealización del patrimonio inmaterial. Estas experiencias nos permiten observar las lógicas que operan en la representación de la diversidad cultural en el museo y cómo se construyen discursos que buscan desafiar el concepto tradicional de patrimonio.

Gracias a la proyección internacional que ha alcanzado el discurso global de la UNESCO, el concepto de patrimonio inmaterial ha ido consiguiendo una mayor aceptación y reconocimiento en los ámbitos institucionales, académicos y profesionales de los países occidentales, si bien en algunos sectores persiste cierto rechazo y confusión de sus significados y valores asociados. Durante estos años, los debates alrededor del patrimonio inmaterial y las críticas a la *Convención de 2003* han sido numerosos. Vemos cómo han surgido voces que califican el nuevo concepto de “aberración intelectual” (Bortolotto, 2014:2), se oponen a la separación artificial entre la dimensión material e inmaterial del patrimonio (Marcos, 2010; Quintero, 2005), limitan el ámbito de actuación de la convención a ciertos ámbitos geográficos y/o grupos subalternos (Smith y Akagawa, 2009) o que alertan de los efectos de la tendencia a la “patrimonialización de la cultura” que parece culminarse con la nueva categoría (Ariño, 2002 y 2012; Santamarina, Hernández i Martí y Moncusí, 2008; Villaseñor y Zolla, 2012).

Llegados a este punto, queremos llamar la atención sobre un caso andaluz relativamente reciente, que creemos que ha pasado desapercibido. En julio de 2016 culminó la declaración de las actividades asociativas y deportivas del Real Club Recreativo de Huelva y del Real Club Recreativo de Tenis de Huelva como Bien de Interés Cultural, en la categoría de actividad de interés etnológico<sup>15</sup>. Hay que decir que esta declaración no ha contado con el consenso de los expertos en patrimonio y ha recibido desde diversos sectores acusaciones de instrumentalización con fines políticos. Se acusa al club de tratar de solventar la grave crisis deportiva y económica que padece desde hace años, mediante esta actuación de protección patrimonial, ya que la declaración ha ayudado a acreditar el “interés social” necesario para que el Ayuntamiento de Huelva pueda expropiar las acciones del club, convirtiéndose así en su propietario<sup>16</sup>.

El origen de los dos clubes objeto de inscripción se remonta a 1889, cuando la empresa inglesa “Rio Tinto Company Ltd.”, ubicada en Huelva, ofrecía a sus empleados la posibilidad de practicar actividades deportivas como fútbol, críquet, golf, ciclismo, equitación o boxeo en los días festivos. Esta *práctica de socialización del ocio a través de la práctica deportiva* era muy común entre las empresas inglesas de la época, por lo que su implantación en el territorio español se considera una *expresión viva del proceso de aculturación experimentado por la sociedad onubense de finales del*

---

<sup>15</sup> Decreto 139/2016, de 26 de julio, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, la actividad de interés etnológico, del Real Club Recreativo de Huelva y del Real Club Recreativo de Tenis de Huelva, en Huelva. Publicado en el BOJA, núm. 148, el 3 de agosto de 2016. Ver: [http://www.juntadeandalucia.es/eboja/2016/148/BOJA16-148-00006-14100-01\\_00096459.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/eboja/2016/148/BOJA16-148-00006-14100-01_00096459.pdf) [consulta:08.08.2016]

<sup>16</sup> Información extraída de las noticias aparecidas en medios de difusión nacional o regional. Ver: [http://www.eurosport.es/futbol/elbojapublicaeldcretoporelqueelrecreativoesbieninteresultural\\_sto5706313/stor\\_y\\_shtml](http://www.eurosport.es/futbol/elbojapublicaeldcretoporelqueelrecreativoesbieninteresultural_sto5706313/stor_y_shtml) - <http://huelvared.com/2016/07/26/la-junta-aprueba-el-tramite-para-declarar-bic-al-recreativo-y-al-club-de-tenis-de-huelva> [consulta: 07.08.2016]

*siglo XIX ante la política colonial británica de la época*<sup>17</sup>. La popularización del fútbol entre las clases populares y obreras está relacionada con el interés de los patronos por educar a los trabajadores en los valores que se consideraban adecuados para el trabajo en las zonas industrializadas. En Francia, este hecho explica la relación que mantiene la historia del fútbol con la de la inmigración, ya que fueron los trabajadores polacos e italianos de las regiones mineras e industriales los que contribuyeron a la popularización de esta práctica, en origen elitista, en el territorio francés (Beaud y Noiriel, 1990).

En un primer momento, la importancia de la actividad asociativa del Real Club Recreativo de Huelva se manifiesta a través del modelo organizativo empleado, el “club de socios”. Esta particularidad podría justificar cierta protección patrimonial, ya que parece responder al espíritu de la *Convención de 2003* de la UNESCO, pero el modelo cambia en el año 1999, cuando las sucesivas crisis económicas que padece lo llevan a adoptar la misma fórmula que otros equipos de fútbol, la Sociedad Anónima Deportiva, perdiendo así los socios la capacidad de participar en las decisiones de carácter deportivo y, con ello, el que era su valor principal. De la lectura del expediente no se desprende cuáles son los aspectos que caracterizan las formas de sociabilidad objeto de declaración, los riesgos que amenazan su continuidad o los motivos por los que se reclama esta protección, ya que no se acompaña de un estudio etnográfico mínimamente serio. Otra muestra de la poca consistencia que, a nuestro juicio, manifiesta el expediente de declaración es el hecho de que las instrucciones particulares que acompañan a su inscripción en el CGPHA se limiten a unas vagas alusiones a la *Convención de 2003*.

El expediente destaca de forma reiterada el modo en el que el club se ha convertido en el principal referente identitario para la sociedad onubense (junto con *la gesta del Descubrimiento de América*)<sup>18</sup> mediante alusiones genéricas a su participación en la actividad económica, cultural y social de la ciudad. Con una aproximación superficial a este fenómeno, como la que posibilita la revisión de los documentos que acompañan a su declaración, no parece que más allá del carácter histórico de este club, existan otros valores que justifiquen una protección patrimonial de este tipo, especialmente si tenemos en cuenta que en la sociedad actual todos los equipos de fútbol se han convertido, en mayor o menor medida, en referentes identitarios importantes. En el campo de las ciencias sociales está profundamente asentada la idea de que el deporte en general, y el fútbol en particular, se ha convertido en un instrumento poderoso para la afirmación de identidades colectivas, sobre todo en un momento en el que los referentes identitarios tradicionales (vinculados a la clase social, a la religión o al territorio) han perdido la capacidad de generar pertenencia y comunidad.

---

<sup>17</sup> Exposición de motivos del *Decreto 139/2016, de 26 de julio*, por el que se aprueba la inscripción de esta actividad en el CGPHA. Ver: [http://www.juntadeandalucia.es/eboja/2016/148/BOJA16-148-00006-14100-01\\_00096459.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/eboja/2016/148/BOJA16-148-00006-14100-01_00096459.pdf) [consulta:08.08.2016]

<sup>18</sup> Dentro de los datos etnológicos que aparecen en el *Decreto 139/2016, de 26 de julio*. Ver: [http://www.juntadeandalucia.es/eboja/2016/148/BOJA16-148-00006-14100-01\\_00096459.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/eboja/2016/148/BOJA16-148-00006-14100-01_00096459.pdf) [consulta:08.08.2016]

A falta de realizar un estudio más riguroso sobre este tema, que excede con mucho los objetivos de nuestra investigación, este hecho alerta de los peligros de instrumentalizar la protección legal del patrimonio inmaterial, ya que contribuye a su banalización y puede extenderse por contagio a amplios sectores de la sociedad, que tratarán de aprovechar los beneficios inmediatos que reporta, en función de todo tipo de intereses. No parece que colaborar en el rescate de una entidad privada deficitaria mediante este tipo de mecanismos sea el espíritu de la *Convención de 2003*, pero son numerosos los ejemplos que encontramos, que no hacen más que contribuir a la confusión sobre los significados del patrimonio inmaterial. A lo largo de esta investigación nos hemos encontrado con casos en los que ha sido la propia UNESCO la que ha favorecido usos más que cuestionables. Reiteramos el desconocimiento sobre este tema pero quizás la publicación de un expediente más completo, acompañada de un diagnóstico adecuado y de los necesarios estudios, hubiera favorecido la comprensión de esta intervención y reducido las críticas a lo que parece ser una decisión arbitraria que obedece a intereses ajenos a la lógica patrimonial.

Al margen de las posiciones que se puedan mantener sobre la institucionalización del PCI como categoría patrimonial, no se puede negar que su “invención” ha obligado a repensar las formas en que se entendía el patrimonio hasta el momento (Roigé, 2014:23-24; Smith y Akagawa, 2009) y a replantear la manera en la que los museos construyen sus discursos y abordan la representación de las culturas. Tomando como punto de partida la famosa frase pronunciada por Richard Kurin en la Conferencia General del ICOM de 2004, en la que afirma que *los museos suelen ser instituciones inadecuadas para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, pero probablemente no exista mejor institución para lograrlo* (Kurin, 2004c:8), reflexionaremos sobre las prácticas y estrategias que tiene que adoptar la institución museística para convertirse en un instrumento adecuado para la salvaguardia del patrimonio inmaterial.

## **1.2. LAS IMPLICACIONES DEL CONCEPTO DE PCI PARA LOS MUSEOS**

El principal papel que se reconoce a los museos en la salvaguardia del patrimonio inmaterial es la sensibilización, a través del desarrollo de las funciones que le son propias, es decir, la recogida, documentación, conservación y difusión de la información relativa al patrimonio inmaterial (UNESCO, 2016). En general, todos los agentes implicados en la sensibilización deben respetar los principios de la *Convención de 2003*, garantizar la participación de las comunidades o grupos implicados, respetar sus prácticas consuetudinarias y asegurarse de que son estas comunidades las que se benefician de las actuaciones que recaen sobre su patrimonio inmaterial. Deberán, además, evitar la descontextualización de las manifestaciones, la justificación de cualquier tipo de discriminación social, producir una comercialización excesiva del patrimonio o presentar a estas comunidades al margen de la vida contemporánea (UNESCO, 2016). En el caso concreto de los museos, deberán favorecer la participación de las comunidades en las exposiciones y actividades sobre su patrimonio,

desarrollar métodos participativos, destacar el carácter procesual de este patrimonio, en lugar de centrarse en los productos asociados, o aprovechar las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías para comunicar sus significados y valores.

Tras revisar gran parte de la actividad desarrollada por la UNESCO en el campo del patrimonio inmaterial, observamos que las recomendaciones que afectan directamente al ámbito museístico siguen dos líneas fundamentales: la participación de los ejecutantes y depositarios en los procesos de musealización y el respeto a las características que definen a este tipo de patrimonio en la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Se trata de orientaciones generales, definidas en muchos casos de manera ambigua y con un alcance limitado, ya que se refieren a un ámbito territorial concreto, pero permiten identificar tendencias generales y conocer los mínimos necesarios para implementar prácticas museísticas apropiadas. A nivel general, se reconoce de manera expresa el papel esencial que pueden ejercer tanto los centros creados y administrados por las propias comunidades, como los museos locales. Los primeros favoreciendo la transmisión de las manifestaciones inmateriales, aplicando estrategias adecuadas de salvaguardia según los contextos en los que éstas se desarrollan y proporcionando a la comunidad un espacio para la auto-representación cultural (UNESCO, 2016), mientras que los segundos pueden desempeñar un papel clave en los complejos procesos de negociación y mediación entre las diversas partes involucradas en la identificación y gestión del patrimonio inmaterial (UNESCO, 2004).

Al margen de las implicaciones que presenta la introducción del nuevo concepto en su funcionamiento habitual, en el ámbito de los museos ya se habían producido algunas transformaciones que parecen seguir la misma tendencia. Nos referimos fundamentalmente al movimiento de la *nueva museología*, a la ecomuseología, las estrategias de participación social o los nuevos museos de sociedad. Pero también a las aportaciones concretas de algunos autores, como pueden ser el concepto de “post-museum” (Hooper-Greenhill, 2000), el “museo como zona de contacto” (Clifford, 1991) y el “museo foro” (Cameron, 1971), conceptos imprescindibles en cualquier investigación sobre museos y patrimonio inmaterial.

Aunque en este momento no existen muchas investigaciones dedicadas específicamente a la musealización del patrimonio inmaterial y es más habitual que, cuando se aborda este tema, se haga como un apartado dentro de investigaciones más amplias, algunos autores están reflexionando sobre las principales implicaciones del concepto para la práctica museística. Ana Carvalho (2011) distingue las tres formas en las que el museo puede abordar el patrimonio inmaterial, como catalizador, como intermediario y como espacio en sí mismo. Cuando el museo actúa como un catalizador, su actividad se limita a estimular la reflexión y sensibilizar sobre el PCI y los riesgos que amenazan a su pervivencia. Para ello, el museo incorpora el patrimonio inmaterial en sus funciones tradicionales. Nos encontraríamos ante el “museo foro” identificado por Duncan Cameron en los años setenta, un espacio

abierto a la discusión y al diálogo (Carvalho, 2011:90). Cuando el museo se convierte en mediador, debe facilitar los procesos de patrimonialización y apoyar a las comunidades en el desarrollo de proyectos para la salvaguardia de su PCI. Por último, el museo se convierte en un lugar de encuentro para las comunidades, espacio para la expresión de la diversidad cultural y la transmisión de conocimientos, estímulo para la creación de nuevas identidades y dinámicas culturales (Carvalho, 2011:90-91).

Ana Carvalho destaca también la exposición como el mejor medio del que dispone el museo para abordar el patrimonio inmaterial. Si bien se trata de una actuación que no está exenta de riesgos, podría ser un pretexto para el desarrollo de nuevas estrategias expositivas y para la experimentación de los lenguajes museográficos. En primer lugar, se podrían desarrollar enfoques que favorecieran una problematización alternativa de los temas, menos normalizada, con el objetivo de provocar la reflexión y la participación de las comunidades. Por otra parte, el desarrollo de estrategias menos centradas en la materialidad de los objetos y más en los significados, en la dimensión inmaterial, vinculando así el patrimonio con las comunidades a las que pertenece. Por último, incorporar el patrimonio inmaterial en las exposiciones permite ofrecer nuevas lecturas de las colecciones, dar “voz” a las comunidades y favorecer su participación en la narrativa (Carvalho, 2011:94). Una última reflexión, la introducción de este patrimonio en las exposiciones, afirma la autora, reclama la necesaria reflexión sobre el papel de las nuevas tecnologías, si bien no se puede negar que son un excelente instrumento para captar y comunicar lo inmaterial, contextualizar los objetos y establecer vínculos emocionales con el visitante. Como ejemplo de lo comentado, la exposición “Fado, Vozes e Sombras” (1994) del *Museo Nacional de Etnología (MNE)* de Lisboa, que construye su narrativa a través de sonidos e imágenes.

De acuerdo con Ana Carvalho, la preocupación actual por el patrimonio inmaterial contribuye a la renovación y experimentación del museo en todas las áreas que son de su competencia. A pesar de que se han producido experiencias interesantes en la documentación de este tipo de patrimonio, en esta investigación nos vamos a centrar en la exposición, por ser el medio que mejor identifica a la institución museística y por las implicaciones que presenta para la definición del patrimonio inmaterial.

En este sentido, tomamos como punto de partida la distinción que André Gob (2004) realiza entre las funciones de conservación y de exposición, ya que reviste mucha importancia en el caso del patrimonio inmaterial. En primer lugar, el museo conserva objetos tangibles pero, a través de ellos, expone ideas, conceptos o procesos. Siguiendo con su argumentación, el museo no puede pretender conservar lo inmaterial, sólo aspirar a mantener sus indicios, que pueden adoptar la forma de registros, objetos o lugares. La exposición de un fenómeno ha de realizarse a través de todos estos rastros, las diferentes imágenes o puntos de vista que lo definen, conformando así una representación dinámica del mismo.

Por su parte, Luis Caballero ha abordado algunos de los aspectos que se derivan de la introducción del patrimonio inmaterial en las exposiciones (2013). En primer lugar, el estatuto epistemológico que adquiere, como documento y testimonio. Por otra parte, su uso como instrumento de comunicación, que permite experimentar con nuevas estrategias expositivas. Por último, la introducción de nuevas “voces” en las narrativas, que plantea ciertos problemas y cuestiones éticas para la institución, para el informante, la comunidad y para el público general. También en el contexto español, Patricia Alonso Pajuelo (2012) ha identificado algunos de los retos que tienen que asumir los profesionales de los museos para garantizar un tratamiento adecuado del patrimonio inmaterial: cambiar la orientación de los museos, tradicionalmente enfocada a la conservación de la cultura material, mostrar el cambio y la dinámica cultural, superando la habitual inclinación a presentar la cultura como algo estático y fosilizado en un tiempo indeterminado y, por último, fomentar la participación de las comunidades en la gestión y musealización de su patrimonio.

Cristina Amescua (2013) ha defendido la necesidad de abordar la definición del PCI a partir de la dicotomía estatismo/dinamismo, centrando así la atención en el carácter procesual de este tipo de patrimonio. Esta nueva aproximación permite superar la distorsión que introduce la separación artificial entre la dimensión material e inmaterial de la cultura e incorporar nuevos factores a tener en cuenta. El patrimonio inmaterial pasa a definirse por el dinamismo, la transformación, la capacidad de adaptación o la movilidad. Esta acepción del concepto supone un importante desafío para la práctica museística, por la tendencia de los museos a ofrecer imágenes estáticas y fijas de la cultura. Por otra parte, este enfoque permite abordar el patrimonio de las comunidades transnacionales o de la diáspora. Como ha señalado Saphinaz-Amal Naguib (2013), una de las principales implicaciones de la *Convención de 2003* para los museos tiene que ver con el respeto de la diversidad cultural. Para reconocer la legitimidad de diferentes significados y valores culturales, los museos tendrán que aplicar nuevas lógicas de representación de las similitudes y diferencias, mostrar los contactos culturales, la transculturalidad y el cosmopolitismo.

Amescua (2013) distingue entre la dimensión expresiva del patrimonio inmaterial, la que se observa en las prácticas culturales, procesos técnicos, representaciones teatrales o rituales, por una parte, y la dimensión simbólica, la que remite a las cosmologías, los mitos, los conocimientos o creencias, por la otra. Esta distinción tiene importantes consecuencias en el desarrollo de la actividad expositiva, ya que reclama diferentes lógicas de representación.

Marilena Alivizatou, otra de las autoras referentes en nuestro campo de estudio, ofrece una serie de recomendaciones a los museos que quieran desempeñar un papel relevante en la salvaguardia del patrimonio inmaterial y que pueden resumirse en el trabajo con las comunidades para preservar los conocimientos y tradiciones culturales, la promoción de nuevas interpretaciones de sus colecciones, la incorporación de diferentes voces y perspectivas en sus discursos, el uso de nuevos medios para la



gestión museística y, por último, la creación de espacios apropiados para el desarrollo de este tipo de manifestaciones (Boonyakiet, 2012). Más allá del discurso de la UNESCO, el nuevo concepto amplía la noción tradicional del patrimonio para incluir los procesos y la “cultura viva”. Esta atención que la noción de patrimonio inmaterial presta a las personas, al componente humano, reclama una transformación de la práctica museística, que tendrá que relativizar su tendencia a la sacralización o fetichización de los objetos para centrarse en los significados y valores que les otorgan las personas con las que se vinculan (Alivizatou, 2006).

Queremos destacar una de las ideas planteadas por Alivizatou (2006), el interés en abordar los procesos de musealización que afectan al patrimonio inmaterial en diferentes tipos museísticos, por ejemplo, diferenciando entre las prácticas que lleva a cabo un museo etnográfico y uno de historia social. Un estudio en profundidad de estas diferentes formas podría contribuir a la investigación de los límites, paradojas y soluciones que rodean a la incorporación del patrimonio inmaterial en la actividad museística. En esta investigación defendemos la necesidad de adoptar enfoques interdisciplinarios que superen las estrictas barreras entre las que se ha desarrollado la práctica museística. Un estudio particularizado de las distintas aproximaciones a este tipo de patrimonio, explorando las sinergias que se producen entre todas ellas en una misma institución, podría constituir una interesante línea de desarrollo futuro. En este momento concreto, aunque hemos intentado adoptar un enfoque amplio a la hora de seleccionar los casos de estudio, no hemos podido evitar el peso que han adquirido ciertos modelos museísticos en el resultado final. En la segunda parte de la investigación, dedicada a los museos españoles, el desequilibrio es más evidente, ya que es habitual que sean los museos etnológicos los que incorporen los contenidos de carácter inmaterial.

### ***Hipótesis y objetivos de la investigación***

El objetivo principal que nos proponemos con esta investigación es el de reflexionar sobre las implicaciones de la *Convención de 2003* para los museos y analizar los principales aspectos conceptuales y museográficos que se derivan de la incorporación del patrimonio inmaterial en el panorama museístico español.

En primer lugar, partimos del supuesto de que la excesiva atención a la intangibilidad del PCI ha distorsionado el significado del nuevo concepto y ha condicionado la elaboración de las actuaciones para su salvaguardia. El aspecto que, en nuestra opinión, mejor define el patrimonio inmaterial es que se refiere a las “culturas vivas”, lo que presenta implicaciones importantes para la práctica museística y nos permite enunciar varias hipótesis relacionadas entre sí. En un primer momento, la mayor atención prestada a las personas, los procesos y las prácticas, relega a los objetos a un segundo plano e introduce una nueva lógica para la representación de las culturas en el museo. Así, las soluciones que contribuyan a su cosificación, folklorización, exotización o fosilización no se considerarán apropiadas.

Por otra parte, la introducción de la “cultura viva” modifica la relación tradicional entre el museo y las comunidades. A partir de la aprobación de la *Convención de 2003*, cuando los principales expertos y organismos oficiales como UNESCO e ICOM empezaron a reflexionar sobre las estrategias más apropiadas para la musealización del patrimonio inmaterial, uno de los aspectos considerados clave fue la participación de las comunidades, grupos sociales o sujetos de referencia en todas las fases implicadas en este proceso. Para contribuir a la interpretación de este discurso global, analizaremos las principales disposiciones y recomendaciones ofrecidas para la musealización de este patrimonio e identificaremos los modelos y prácticas sobre los que existe cierto consenso para ser considerados referentes. Abordaremos, además, el estudio de las relaciones entre el museo y las comunidades como base para el desarrollo de estrategias que favorezcan la participación social en aspectos normalmente vetados a personas ajenas a los círculos académicos, profesionales o administrativos, como es la selección de referentes culturales y la conceptualización de las exposiciones.

Algunas interpretaciones de la definición de patrimonio inmaterial siguen siendo deudoras de una imagen esencialista, estática y artificial de la tradición que ya no se considera válida. El nuevo discurso ofrecido por la UNESCO introduce una visión más dinámica y compleja del patrimonio en la que la contemporaneidad es su principal dimensión temporal. Encontramos aquí otra de las principales implicaciones para la práctica museística. Ahora bien, aunque el museo ha desempeñado un papel fundamental en la patrimonialización de lo contemporáneo, anticipándose a otros agentes en la activación de referentes actuales, este fenómeno adquiere ahora un nuevo sentido. Por este motivo, y con la intención de apropiarnos de la experiencia acumulada, nos proponemos identificar los paradigmas empleados en los procesos de musealización que afectan a las culturas contemporáneas y elaborar un marco en el que encuadrar el tratamiento museístico del patrimonio inmaterial.

El concepto de patrimonio inmaterial traslada al ámbito museístico una nueva lógica para el tratamiento de la memoria, tanto individual como colectiva. Los testimonios y registros de la memoria oral adquieren un nuevo estatus como elemento patrimonial, superando su adscripción tradicional como documento o recurso museográfico y convirtiéndose en objeto de museo. Para analizar la modificación que introduce el concepto de PCI en la definición del objeto de museo, exploraremos los aspectos conceptuales y museográficos que se derivan de la musealización de la memoria y los fenómenos culturales y sociales contemporáneos, así como el nuevo papel de las colecciones en la construcción de los discursos museísticos.

Uno de los rasgos que definen al nuevo concepto es la introducción de una serie de valores morales que afectan a la delimitación de los bienes susceptibles de integrar el patrimonio inmaterial. Es el caso de los derechos humanos, el desarrollo sostenible o el respeto mutuo entre diferentes grupos sociales. La *Convención de 2003* obedece a la mentalidad de la época y se inserta en la política desarrollada por la UNESCO para garantizar la preservación y promoción de la diversidad cultural. Si trasladamos

estos aspectos a la práctica museística, el patrimonio inmaterial se convierte en un elemento clave para la presentación de temas de interés para la sociedad actual, sin eludir los aspectos más polémicos y controvertidos. En este sentido, nos proponemos explorar las soluciones que se han adoptado, centrándonos en el papel de los testimonios orales y del arte contemporáneo en los nuevos lenguajes museográficos.

Por todo lo comentado, el tratamiento del patrimonio inmaterial no parece adaptarse bien a la práctica museística tradicional. Los modelos que a priori pueden parecer apropiados para su musealización son los nuevos paradigmas de los museos de sociedad y las experiencias inspiradas en los principios de la ecomuseología. Ya que estos modelos tienen un escaso desarrollo en nuestro ámbito de referencia, reflexionaremos sobre los retos a los que se enfrentan los museos españoles para responder a las necesidades que plantea el nuevo concepto de patrimonio.

### **1.3. APORTES PARA UNA MUSEOLOGÍA DEL PATRIMONIO INMATERIAL**

La institución museística vive en una situación de crisis permanente que provoca la continua renovación de sus conceptos, funciones o modelos organizativos. Como respuesta a las transformaciones sociales, políticas o culturales, que se producen cada vez a un ritmo más acelerado, surgen nuevos paradigmas que, a pesar del carácter rupturista o radical que puedan tener en origen, no llegan a invalidar completamente las ideas precedentes (Chagas, 2007a). A lo largo de su breve historia, se ha hablado en varias ocasiones de la previsible muerte o desaparición del museo, lo que hay que insertar dentro de movimientos más amplios de protesta o disconformidad con los valores institucionalmente establecidos, como pueden ser las vanguardias históricas o las movilizaciones políticas y sociales de los años setenta (Chagas, 2007a:31-32). En lugar de desaparecer, la institución museística ha ofrecido numerosas muestras de su dinamismo y capacidad de adaptación a los nuevos contextos. El momento de efervescencia social, política y cultural que se vivió en la segunda mitad del siglo XX, inspiró la creación de la *nueva museología*, un movimiento que apostaba por la renovación radical de la museología clásica y que buscaba modelos alternativos al museo tradicional. Aunque sus planteamientos siguen aplicándose en museos locales y centros culturales comunitarios, las transformaciones producidas en las últimas décadas reclaman nuevos discursos, modelos y estrategias (Roigé, 2008).

El museo actual tiene que hacer frente a nuevos factores económicos, sociales o culturales que le obligan a repensar su funcionamiento habitual y acometer un proceso de reinención de sus planteamientos conceptuales y museográficos. La grave crisis económica de las últimas décadas ha reforzado las lógicas neoliberales que ya se venían aplicando y que apostaban por nuevos modelos museísticos menos dependientes de la financiación pública. El problema económico ha venido a sumarse a los derivados de una “burbuja museística” ya insostenible en sí misma. Los museos han

tenido que buscar métodos alternativos de obtención de recursos y diversificar sus fuentes de ingresos, lo que necesariamente ha provocado cambios en los modelos organizativos y en el desempeño de sus funciones.

Los debates en el campo de la museología han servido para reflexionar sobre la dimensión económica, social, política y conceptual de la crisis que afecta al museo actual. El ICOFOM dedicó su simposio en el año 2014 a explorar las “nuevas tendencias en museología”, siguiendo la línea de los trabajos realizados por Peter van Mensch en la Academia Reinwardt. Para ello, se identificaron algunas líneas principales de trabajo, como puede ser la museología participativa, el nuevo significado de las colecciones o la influencia de los aspectos geopolíticos en los estudios museológicos, que dieron lugar a una gran variedad de aportaciones que venían a mostrar la diversidad de estrategias y prácticas que inspira una realidad tan compleja como la actual (Davis y Mairesse, 2015). Aunque no podemos abordar este fenómeno de forma segregada, ya que todos los factores que lo integran actúan de forma interrelacionada, debido a las limitaciones propias de una investigación de estas características, nos vamos a centrar en la dimensión conceptual de la crisis.

Han sido numerosos los autores que han advertido de los riesgos de intervenir sobre un patrimonio “vivo” por medio de prácticas museísticas tradicionales, ya que contribuyen a fosilizar la cultura, fijándola en una imagen estática. Por ejemplo, Giovanni Pinna (2003) identifica tres categorías de patrimonio inmaterial para reflexionar sobre el papel que el museo puede desempeñar en su salvaguardia. En primer lugar, las expresiones culturales tradicionales de una comunidad o grupo social, que se manifiestan a través de un soporte físico, como pueden ser los ritos religiosos o los estilos de vida. Por otra parte, las expresiones culturales que no tienen una forma física o material, como puede ser la memoria o la tradición oral. En ambos casos, el papel del museo se limita a la materialización de estas expresiones, mediante su registro en distintos tipos de soporte, y a su conservación como testimonio cultural. Por último, *los significados simbólicos y metafóricos de los objetos que constituyen el patrimonio material*. Es en este caso en el que el museo puede cumplir una función más relevante, ya que se refiere a la propia “cultura museística” como un patrimonio formado por los significados, conocimientos o interpretaciones que se atribuyen a estas colecciones. Pinna considera en los tres casos que toda actividad que trate de fijar una expresión en el tiempo y que impida su recreación constante, supone un riesgo para la salvaguardia del patrimonio inmaterial.

Creemos que este riesgo no incapacita al museo como institución llamada a desempeñar un importante papel en la salvaguardia del patrimonio inmaterial, sino que lo obliga a repensar sus funciones tradicionales, para incorporar de forma apropiada la dimensión inmaterial de la cultura en el desarrollo de su actividad. A raíz de la aprobación de la *Convención de 2003* se abrió el debate sobre el papel que el museo debía desempeñar en la salvaguardia de este tipo de patrimonio. De acuerdo con Christina Kreps, gran parte de la discusión se centró en cómo incorporar estas manifestaciones a la práctica

museística como un mero “añadido”, en lugar de repensar las funciones tradicionales e *integrar los principios básicos del patrimonio cultural inmaterial en todos los aspectos de la gestión museística* (Stashkevich, 2015:9; Boonyakiet, 2011).

Michelle L. Stefano fue una de las autoras que defendía la necesidad de que el museo adoptara enfoques holísticos e integrados para la salvaguardia del patrimonio inmaterial. El ecomuseo aparecía como un modelo ideal por la forma en la que atiende a las relaciones dinámicas entre la comunidad, su patrimonio y el territorio (Stefano, 2009a). Esta autora se suma a las críticas vertidas a los museos que tratan de incorporar el PCI en sus exposiciones (a través de registros sonoros o audiovisuales) como un mero acompañamiento de la cultura material. Este tipo de prácticas conceden un papel secundario a este tipo de patrimonio y, además, lo separan de las comunidades y contextos en los que adquiere su sentido.

La autora plantea la aparente paradoja en la que incurre la UNESCO al pretender establecer la salvaguardia de un nuevo tipo de patrimonio a través de mecanismos tradicionales concebidos con otra finalidad. Al definir las actuaciones de salvaguardia del PCI a través de la documentación e inventario, la UNESCO parece estar inspirándose en las prácticas de la museología tradicional (Stefano, 2012). Sin embargo, estas prácticas no pueden proteger efectivamente el patrimonio inmaterial, ya que no se considera la interrelación entre las personas, su patrimonio y el territorio como las partes de un sistema vivo. La investigación conjunta con Peter Davis o Gerard Corsane ha ampliado la perspectiva de trabajos anteriores, sustituyendo la referencia al ecomuseo por el enfoque más amplio de la ecomuseología. Ahora se centra el foco de atención en la capacidad de adaptación del museo a las cambiantes necesidades locales, al entender que los principios de la ecomuseología superan la vinculación del ecomuseo con un territorio determinado.

Los casos de estudio en los que Stefano (2012) basa su investigación se desarrollan en Reino Unido, lo que presenta ciertas particularidades. En primer lugar, la ecomuseología no ha adquirido mucha popularidad en el contexto inglés. Una de las explicaciones para justificar esta reticencia se refiere a la diferente interpretación que realizan los angloparlantes de los significados de los términos “eco” y “museo”. Sin embargo, podemos encontrar algunos de sus principios en las experiencias que se han desarrollado para la investigación o gestión de elementos asociados al *spirit of place* (Corsane, Davis, Hawke y Stefano, 2008:11). Por otra parte, se trata de un país que aún no ha ratificado la *Convención de 2003*, entre otros aspectos, por la desconfianza que provoca el concepto de PCI en ciertos sectores.

Stefano relaciona la salvaguardia del patrimonio inmaterial con la protección de la diversidad cultural “frente a los efectos homogeneizadores de la globalización” (2009a). Si el museo quiere desempeñar un papel importante en la salvaguardia de la diversidad cultural, deberá atender a un concepto amplio e integrado del patrimonio. Ana Carvalho (2012) es otra de las autoras que ha reflexionado sobre la

representación de la diversidad cultural en el museo. En general, el museo del siglo XXI está más comprometido con la promoción de la diversidad cultural, está más interesado en el patrimonio inmaterial y en el diálogo entre culturas. En su investigación incluye tres estudios de casos, el *World Museum of Liverpool*, *Världskulturmuseet* y el *Tropenmuseum*. Todos ellos, experiencias referentes ampliamente tratadas en investigaciones sobre el papel de los museos etnográficos en el marco de la sociedad globalizada y multicultural actual.

En una investigación previa a su tesis doctoral sobre museos y diversidad cultural, Ana Carvalho (2011) había defendido que, en lo que se refiere al patrimonio inmaterial, no existen modelos de actuación, sino que cada museo deberá encontrar las soluciones que mejor se adapten a su realidad. En este sentido, hay que asumir que los museos con una visión tradicional tendrán más dificultades para responder a los desafíos de una aproximación a lo inmaterial. Para esta autora, el museo puede desempeñar un papel importante en la salvaguardia del PCI al adoptar un enfoque holístico e integral del patrimonio, incorporando el patrimonio inmaterial en su funcionamiento habitual (Carvalho, 2011:91). Para ello, deberá experimentar con nuevas estrategias y métodos de trabajo que permitan enfrentarse a los retos que supone este concepto amplio de patrimonio.

Por su parte, Christina Kreps ha desarrollado su investigación sobre la musealización del patrimonio inmaterial desde el punto de vista de las poblaciones no occidentales (2006, 2008 y 2009). En sus trabajos cuestiona la hegemonía de la museología occidental y su validez en otros contextos, por lo que defiende el uso de lo que ha llamado “appropriate museology” como el enfoque más adecuado a adoptar por los museos en los contextos no occidentales, ya que plantea la necesidad de adaptar los modelos y prácticas museísticas a los contextos culturales, políticos, económicos y sociales locales. Por su parte, lo que entiende como “indigenous curation” parte del supuesto de que todas las culturas tienen sus propias formas y métodos de conservar, exponer e interpretar sus objetos más valiosos. Estos métodos constituyen un patrimonio inmaterial en sí mismo, por lo que es necesario que los museos incorporen las prácticas y conocimientos curatoriales de estas comunidades en el tratamiento de su patrimonio. Estas dos propuestas defienden la necesidad de aplicar estrategias participativas en la práctica museística, combinando los recursos y conocimientos profesionales con los intereses y saberes locales.

La investigación acumulada hasta el momento ha destacado algunas experiencias museísticas por ser consideradas un referente válido para el desarrollo de este campo de actuación. En un primer momento, encontrábamos las mismas iniciativas en las publicaciones que iban apareciendo sobre este tema, principalmente museos comunitarios y museos de las comunidades indígenas. Muchos autores coinciden al señalar al *Anacostia Neighborhood Museum* como un antecedente en la musealización del patrimonio inmaterial. También es habitual la referencia al ecomuseo como modelo y al *National*

*Museum of the American Indian (NMAI)* Todos estos casos tienen en común el protagonismo de la comunidad, convertida en el eje de sus actuaciones.

En los últimos años, la popularidad alcanzada por el concepto, la introducción de nuevos paradigmas museológicos o los procesos de renovación que afectan a la institución, han contribuido al desarrollo de este campo de actuación. La creación de nuevos lenguajes museográficos, los nuevos conceptos de comunidad e identidad, así como las lógicas que impone la sociedad globalizada y posmoderna, han transformado el panorama museal, de forma que ya se puede empezar a trazar una historia de la musealización del patrimonio inmaterial. Las últimas investigaciones realizadas sobre el tema siguen centrando la atención en los métodos de trabajo participativos con las comunidades de referencia, pero incorporan los cambios que se han producido en las políticas de representación que les afectan y es que, en este momento, ya no se puede defender la existencia de comunidades cerradas, homogéneas y estáticas, como las que han protagonizado las exposiciones de los museos etnográficos o museos de identidad. Por otra parte, los museos dedicados a las poblaciones indígenas van perdiendo peso en las investigaciones más recientes, a la vez que se empieza a acumular reflexión sobre los procesos de renovación que afectan a las instituciones europeas. En este sentido, es habitual que se destaquen como experiencias referentes los nuevos museos de sociedad o museos etnográficos como el *Världskulturmuseet* o el *Tropenmuseum*.

Para Alivizatou (2006), entre el museo y el patrimonio inmaterial se establece una “relación no convencional” por el que ha sido el principal cometido de la institución museística, la conservación de la cultura material del pasado. De esta forma, el nuevo compromiso de los museos con la “cultura viva” desafía la práctica museística tradicional. En la publicación que se deriva de su tesis doctoral, esta autora relaciona la introducción del concepto con la reorientación cívica de la museología, con la museología comunitaria o participativa (Alivizatou, 2012a). En su investigación analiza el patrimonio inmaterial a partir de las relaciones que mantiene con la tradición, la modernidad, el cambio cultural y la autenticidad. Para ello, se centra en la actividad desarrollada en el *National Museum of New Zeland Te Papa Tongarewa*, el *Vanuatu Cultural Centre*, el *National Museum of the American Indian*, el *Horniman Museum* y el *Musée de Quai Branly*.

Nos interesa destacar la defensa realizada por Alivizatou de otros paradigmas de transmisión cultural más allá de las ideas de pérdida, salvamento y autenticidad que prevalecen en las políticas oficiales. Por este motivo, desarrolla la tesis de la destrucción creativa, en la que plantea la necesidad de dejar a los ejecutantes las decisiones que afectan a la transmisión de sus prácticas culturales, promoviendo la transformación creativa que posibilite su continuidad o desaparición en base a las necesidades locales. Para esta autora, “el potencial creativo de destrucción y transformación se convierte en un marco alternativo posible para negociar las ideas de identidad y la relación actual con el pasado” (Alivizatou, 2012a:47).

Para finalizar, mencionar el trabajo desarrollado por Xavier Roigé (2014), al que volveremos varias veces a lo largo de esta investigación. En este caso, se trata de superar el discurso de la UNESCO para abordar las implicaciones que presenta la introducción de la inmaterialidad en los usos sociales, políticos y económicos del patrimonio. Aunque en su artículo se centra en los procesos de musealización de la memoria, identificando la materialización como uno de sus principales problemas, ofrece algunas claves para situar el papel que el museo debe desempeñar en la gestión de un concepto amplio de patrimonio. De esta forma, el museo puede mejorar su función social y comunicativa, ofreciendo experiencias interactivas, participativas y sensibles al visitante. En este proceso, el museo establece nuevas relaciones con la comunidad y con las colecciones.

#### **1.4. METODOLOGÍA**

No podemos negar que nuestra trayectoria personal va a condicionar nuestra visión sobre los distintos aspectos implicados en nuestro objeto de estudio y que va a determinar tanto el enfoque adoptado para el cumplimiento de los objetivos planteados, como el marco de referencia en el que se ubica. Nuestra formación académica y desarrollo profesional en campos como la antropología, la historia del arte, la museología, los estudios migratorios y la intervención social, ha orientado la selección de ciertas áreas o casos de interés. La formación en historia del arte ha sido determinante a la hora de seleccionar ciertos contenidos. Es el caso del papel del arte contemporáneo en los nuevos paradigmas museológicos y en los procesos de renovación que afectan a la institución museística. Si bien se trata de una línea que deberá desarrollarse en futuras investigaciones, hemos querido dejar esbozadas algunas de las cuestiones que plantea para la representación del patrimonio inmaterial. Después de desempeñar varios trabajos relacionados con temas de inmigración y diversidad cultural, nos ha resultado especialmente interesante explorar las lógicas con las que se aborda su representación en el museo, sobre todo porque supone tratar un tema familiar desde un nuevo ángulo. Quizás sin contar con esta experiencia previa, hubieran pasado desapercibidas iniciativas relacionadas con la economía étnica o con las condiciones de vida de los trabajadores inmigrantes.

En la mayoría de publicaciones dedicadas de manera específica a este tema hemos observado una llamativa ausencia de reflexión teórica y una reiteración de los casos de estudio, buenas prácticas o experiencias referentes, por lo que creemos indispensable ofrecer una sistematización de la información disponible e identificar las áreas que consideramos de especial interés para la musealización del patrimonio inmaterial. Para ello, tomando como punto de partida las principales implicaciones de la *Convención de 2003* para los museos, combinamos la investigación exploratoria de las iniciativas que se están llevando a cabo con el desarrollo de un marco de referencia en el que integrar nuestros objetivos de partida.



Junto a las experiencias referentes, el enfoque adoptado en esta investigación nos permitirá estudiar otro tipo de prácticas museísticas cuya relación con el patrimonio inmaterial puede no ser muy evidente a primera vista, pero que nos permiten profundizar en los aspectos que creemos clave para el desarrollo de este objeto de estudio, la ampliación de su marco de referencia y la elaboración de nuevas propuestas. Encontramos aquí uno de los límites importantes de nuestra investigación, ya que la imposibilidad de visitar presencialmente y conocer de primera mano estas experiencias, circunscribe el proceso de selección de casos a los que han sido previamente tratados en publicaciones, conferencias u otros medios, y sobre los que es posible realizar una revisión bibliográfica o documental. En algunos casos hemos podido conocer o acceder a información sobre estas iniciativas a través de las redes sociales o de las web de estas instituciones. Hay que decir que el idioma ha sido un impedimento para ampliar nuestro objeto de estudio a países como Alemania, Suecia o Dinamarca, donde se han desarrollado prácticas de interés para nuestra investigación que, por el momento, no hemos podido incorporar.

Por otra parte, las limitaciones propias de una investigación de estas características nos han llevado a acotar nuestro objeto de estudio y a optar por centrarnos en las actuaciones que se están desarrollando en países de Europa Occidental y, en menor medida, en Estados Unidos y Canadá. Con esta decisión estamos omitiendo el tratamiento de experiencias referentes en la gestión del patrimonio inmaterial, como las que se han producido en Japón, Vietnam o países de Latinoamérica, fundamentales para el desarrollo de una “museología del patrimonio inmaterial” pero que no se ajustan a los objetivos que nos planteamos en esta investigación. En una línea similar, hemos excluido de nuestro análisis las prácticas, modelos y estrategias implementados por las poblaciones indígenas, autóctonas o aborígenes para la conservación y difusión de su patrimonio, por la forma en que se insertan en un marco determinado y difícilmente extrapolable a otros contextos.

En una segunda fase, hemos centrado nuestra atención en las experiencias que se están llevando a cabo en España. En algunos casos, ha sido posible realizar una visita presencial a estas instituciones, mientras que en otros, hemos tenido que recurrir a la revisión bibliográfica o documental. En un primer momento, optamos por realizar las visitas presenciales de manera anónima, sin establecer contactos previos con los responsables de los museos. La finalidad era que no se orientara nuestra mirada sobre las exposiciones y los contenidos ofrecidos. En proyectos anteriores habíamos observado que algunos conservadores, guías o mediadores, trataban de ofrecer una visita a medida, en función de la imagen que se quiere transmitir. Como se trataba de una fase exploratoria y no nos proponíamos abordar en profundidad ninguna de las instituciones, pensamos que era la mejor opción. Por este motivo, hemos participado en lo que podemos llamar visitas “estándar”, compartiendo en muchos casos la experiencia con otros grupos o colectivos, lo que nos ha ofrecido información sobre los problemas en la recepción de ciertos discursos. Parte de esta información ha quedado fuera, pero será

aprovechada en investigaciones posteriores, en las que nos proponemos desarrollar con más profundidad algunos de los casos. Nuestra intención era enriquecer los contenidos por otros medios, incluso volvimos a visitar algunos centros. En otros casos no realizamos estas visitas de forma anónima y establecimos contactos más o menos formales con los responsables de algunas instituciones, ya que pensamos que era una opción más apropiada. Esto nos ha permitido acceder de primera mano a información fundamental para nuestra investigación que no hubiera sido posible por otros medios. La siguiente tabla muestra los museos que hemos podido visitar de forma presencial durante la investigación. Hay que decir que, en este momento, no hemos incluido los casos conocidos de forma previa a la investigación, como pueden ser los refugios de la guerra de Almería o el *Museo Etnológico de la Mujer Gitana* de Granada.

<i>Museo Interactivo de la Música de Málaga</i>	Málaga	2011 y 2014
<i>Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla</i>	Sevilla	2011 y 2012
<i>Museo del Vino de Bullas</i>	Bullas, Murcia	2011
<i>Museo de la Fiesta</i>	Caravaca de la Cruz, Murcia	2011
<i>Museo de la Música Étnica. Colección Blanco Fadol</i>	Caravaca de la Cruz, Murcia	2011
<i>Museo Etnológico de la Huerta de Murcia</i>	Alcantarilla, Murcia	2011
<i>Museu Valencià d'Etnologia</i>	Valencia	2011 y 2015
<i>Museo del Gremio de Artistas Falleros</i>	Valencia	2011
<i>Museo Taurino de Valencia</i>	Valencia	2011
<i>Museo Internacional de Títeres de Albaida</i>	Albaida, Valencia	2011
<i>Museo del Palmeral</i>	Elche, Alicante	2011
<i>Museo de la Festa</i>	Elche, Alicante	2011 y 2015
<i>Centro de Cultura Tradicional. Museo Escolar de Pusol</i>	Elche, Alicante	2011 y 2015
<i>Las Vistillas. Museo Etnográfico "Las Vistillas Coin Vida Rural"</i>	Coin, Málaga	2011
<i>Museo de la Cal de Morón de la Frontera</i>	Morón de la Frontera, Sevilla	2011
<i>Museo de Cádiz</i>	Cádiz	2011
<i>Museo del Arte Ecuéstre</i>	Jerez de la Frontera, Cádiz	2011
<i>Museo del Carnaval</i>	Isla Cristina, Huelva	2011
<i>Museo de la Villa de Almonte</i>	Almonte, Huelva	2011
<i>Museo Histórico Religioso del Rocío</i>	Almonte, Huelva	2011
<i>Museo de la Autonomía de Andalucía</i>	Coria del Río, Sevilla	2011
<i>La Casa de la Ribera</i>	Peñaflor, Valladolid	2012
<i>Ecomuseu dels Pastors de la Vall d'Assua</i>	Llesui, Lleida	2012
<i>Ecomuseu de les valls d'Àneu</i>	Esterri d'Àneu, Lleida	2012
<i>Museu de les Terres de l'Ebre</i>	Amposta, Tarragona	2012
<i>Museo Euskal Herria</i>	Guernika-Lumo, Vizcaya	2012
<i>Museo Etnográfico de Artziniega</i>	Artziniega, Álava	2012
<i>Museo del Pescador</i>	Bermeo, Vizcaya	2012
<i>Ecomuseo del Caserío Vasco</i>	Artea, Vizcaya	2012
<i>Museo de Barandiarán</i>	Ataun, Guipúzcoa	2012
<i>Museo de la Brujas</i>	Zugarramurdi, Navarra	2012

<i>Museo Etnográfico Jorge Oteiza / Colección Javier Ciga</i>	Baztán, Navarra	2012
<i>TOPIC. Centro Internacional del Títere de Tolosa</i>	Tolosa, Guipúzcoa	2012
<i>Ecomuseo de Somiedo</i>	Pola de Somiedo, Asturias	2012
<i>Museo de la Escuela Rural de Asturias</i>	Cabranes, Asturias	2012
<i>Museo de la Gaita</i>	Gijón, Asturias	2012
<i>Museo del Pueblo de Asturias</i>	Gijón, Asturias	2012
<i>Museo de la Sidra</i>	Nava, Asturias	2012
<i>Museu Etnográfico de la Llechería</i>	Morcín, Asturias	2012
<i>Museo Etnográfico del Oriente de Asturias</i>	Llanes, Asturias	2012
<i>Museo Etnográfico de Quirós</i>	Quirós, Asturias	2012
<i>Museo Marítimo de Asturias</i>	Gozón, Asturias	2012
<i>Museo del Carnaval</i>	Badajoz	2012
<i>Museo del Baile Flamenco</i>	Sevilla	2012
<i>Museo Pedagógico de Aragón</i>	Huesca	2012
<i>Museo de Oficios y Artes Tradicionales</i>	Ainsa, Huesca	2012
<i>Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo</i>	Sabiñánigo, Huesca	2012
<i>Museo de Bielsa</i>	Bielsa, Huesca	2012
<i>Museo de Creencias y Religiosidad Popular del Pirineo Central</i>	Abizanda, Huesca	2012
<i>Museo de Juegos Tradicionales</i>	Campo, Huesca	2012
<i>Museo de Juguetes de Albarracín</i>	Albarracín, Teruel	2012
<i>Museo de la Trashumancia</i>	Guadalaviar, Teruel	2012
<i>Museo Monográfico del Azafrán</i>	Monreal del Campo, Teruel	2012
<i>Museo del Vino de Valdepeñas</i>	Valdepeñas, Ciudad Real	2012
<i>Museo del Arte Popular del Mundo</i>	Albacete	2012
<i>Museo de los Sonidos de la Tierra</i>	Santo Domingo de Silos, Burgos	2012
<i>Museo de la Semana Santa de Cuenca</i>	Cuenca	2012
<i>Museo de las Ciencias del Vino</i>	Almendralejo, Badajoz	2012
<i>Museo de los Auroros</i>	Zarza Capilla, Badajoz	2012
<i>Museo del Empalao</i>	Valverde de la Vera, Cáceres	2012
<i>Museo del Pimentón</i>	Jaraíz de la Vera, Cáceres	2012
<i>Museo del Queso</i>	Casar de Cáceres, Cáceres	2012
<i>Museo Etnográfico de Azuaga</i>	Azuaga, Badajoz	2012
<i>Museo Etnográfico de Don Benito</i>	Badajoz	2012
<i>Consortio Museo Etnográfico Extremeño "González Santana"</i>	Olivenza, Badajoz	2012
<i>Pazo de Arxeriz</i>	O Saviñao, Lugo	2012
<i>Museo do Pobo Galego</i>	Santiago de Compostela, A Coruña	2012
<i>Museo do Mar do Galicia</i>	Vigo, Pontevedra	2012
<i>Museo Etnográfico da Limia</i>	Vilar de Santos, Ourense	2012
<i>Museo Etnográfico Sotelo Blanco</i>	Santiago de Compostela, A Coruña	2012
<i>Museo Etnológico de Ribadavia</i>	Ribadavia, Ourense	2012
<i>Museo Gallego del Juguetes</i>	Allariz, Ourense	2012
<i>Parque Etnográfico del Río Arnoia</i>	Allariz, Ourense	2012
<i>Museo Pedagógico de Galicia</i>	Santiago de Compostela, A Coruña	2012

<i>Museo Etnográfico de Castilla y León</i>	Zamora	2012
<i>Museo Etnográfico Provincial de León</i>	Mansilla de las Mulas, León	2012
<i>Museu Comarcal de l'Horta Sud Josep Ferrís March</i>	Torrent, Valencia	2012
<i>Museu Valencià de la Festa</i>	Algemesí, Valencia	2012
<i>Museos de Terque</i>	Terque, Almería	2012 y 2013
<i>Museo de América</i>	Madrid	2013
<i>Museo Nacional de Antropología</i>	Madrid	2013
<i>Museo de Artes y Tradiciones Populares</i>	Madrid	2013
<i>Museo del Azafrán y Etnográfico</i>	Madridejos, Toledo	2013
<i>Etnomuseo Privado de los Pueblos Indígenas de Siberia</i>	Las Ventas con Peña Aguilera, Toledo	2013

Con esta fase de la investigación finalizada, hemos comprobado que ha sido el contacto informal con los trabajadores del museo o con habitantes del municipio el que nos ha proporcionado la información más valiosa para comprender los complejos procesos de patrimonialización que afectan a nuestro objeto de estudio. En la mayoría de los casos, hemos echado en falta que ese tipo de contenidos estuvieran presentes en las exposiciones, ya que constituyen una clave fundamental para la interpretación de los discursos ofrecidos y para el enriquecimiento de la actividad museística. Es habitual que las exposiciones presenten visiones idealizadas y asépticas de un acontecimiento, expresión o modo de vida, por lo que los discursos tienden a esconder los aspectos disonantes o conflictivos, precisamente a los que hemos accedido a través de estas conversaciones informales.

En otros casos hemos realizado visitas de oportunidad, haciendo coincidir nuestra visita al museo con algún acontecimiento o celebración en el municipio, normalmente asociado con la manifestación que era nuestro objeto de interés. Esto nos ha permitido observar las actividades que los museos desarrollan “fuera de los muros” y los vínculos que mantienen con la comunidad local. Este ha sido el caso de la Feria de Artesanía y Alimentación ARTEMON en Monreal del Campo (Teruel)<sup>19</sup>, las Fiestas de Santiago de Sabiñánigo (Huesca)<sup>20</sup>, las XI Jornadas de Recuperación de Oficios Antiguos de Terque (Almería) y las VII Jornadas del Azafrán de Madridejos (Toledo)<sup>21</sup>. También hemos hecho coincidir los viajes que hemos realizado con algunas de las actividades formativas en las que hemos participado: el 6º Foro Internacional. Saberes para el cambio. Me valgo de mi saber: Conocimientos locales para afrontar el cambio global (La Rábida, Huelva), el I Congreso Internacional Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en España (Elche, Alicante)<sup>22</sup>, Cine documental etnográfico:

<sup>19</sup> Visita realizada el 22 de julio de 2012 al *Museo del Azafrán*, mientras la feria se desarrollaba en los alrededores de este centro.

<sup>20</sup> Visita realizada el 24 de julio de 2012 al *Museo Ángel Orensanz y de Artes Populares del Serrablo*.

<sup>21</sup> Visita realizada el 1 de noviembre de 2013 al *Museo del Azafrán y Etnológico*, en Madridejos (Toledo)

<sup>22</sup> De forma complementaria a esta actividad, junto a la visita organizada en grupo al *Centro de Cultura Tradicional-Museo Escolar de Pusol*, pudimos presenciar una demostración de las formas tradicionales de poda y riego de los huertos de palmeras y asistir a uno de los ensayos del Misterio de Elche, en la Basílica de Santa María. Congreso realizado en octubre de 2011.

técnicas audiovisuales aplicadas a la Antropología y al Patrimonio Inmaterial (Málaga)<sup>23</sup>, El Patrimonio Cultural Inmaterial a través de sus protagonistas (Madrid)<sup>24</sup> y las IV Jornadas de Patrimonio, Memoria y Conflicto (Valencia).



Fig. 1. Feria de Artesanía y alimentación ARTEMON, Monreal del Campo (Teruel)

En el caso de algunos museos temáticos, por ejemplo los dedicados a alguna bebida, producto o alimento, tratamos de ver si la musealización aborda los procesos culturales, técnicos o simbólicos en los que adquiere su sentido. Aunque pueda parecer que se trata de museos dedicados a un objeto tangible, estamos trasladando al campo de los museos la postura adoptada por la UNESCO al inscribir en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*<sup>25</sup> elementos como la gastronomía francesa, el angklung indonesio, el café árabe, la sauna de humo de Võromaa, la cerveza

---

<sup>23</sup> Este curso, de carácter práctico, tuvo como sede los Astilleros Nereo, en la playa de Pedregalejo (Málaga), inmersos en el momento de celebración del curso en un proceso de reivindicación del desarrollo de su actividad que, aunque protegida formalmente al encontrarse inscrita en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como actividad de interés etnológico, se encuentra amenazada por considerarse incompatible la conservación de este espacio con los proyectos urbanísticos existentes para esa zona. Curso realizado en abril de 2011.

<sup>24</sup> Esta actividad forma parte del programa de las *Jornadas Europeas del Patrimonio* que, en su edición de 2013 y con motivo del décimo aniversario de la *Convención de 2003*, están dedicadas al patrimonio inmaterial. La asistencia a este curso nos ha permitido acceder en primera persona a algunas de las tradiciones orales o musicales que perviven en diferentes puntos de la geografía española, como es el caso del toque de pandero cuadrado, el rabel cántabro o la música tradicional gallega. Hay que destacar el encuentro de repentistas, que contó con participantes de diferentes tradiciones de improvisación oral como puede ser el trovo de la Alpujarra, la *regueifa* de Galicia o el *bertsolarismo* vasco.

<sup>25</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/listas> [consulta: 08.12.2015]

belga o la gaita de Eslovaquia. Hay que decir que nuestra mirada sobre el patrimonio inmaterial, la imagen que nos hemos ido creando a lo largo del proceso de investigación, es la que orienta toda la investigación. En este sentido, cuando realizamos algún comentario o crítica sobre las experiencias que forman parte de nuestro estudio, lo hacemos desde el punto de vista de la musealización del patrimonio inmaterial. Por otra parte, somos conscientes de que muchos de estos casos no están involucrados en el tratamiento del patrimonio inmaterial, o al menos no en el sentido en el que lo planteamos aquí, por lo que sería inútil realizar un diagnóstico o una valoración de una realidad que no existe. De lo que se trata es de reflexionar sobre las estrategias y los problemas que se plantean, proponer ideas, esbozar líneas de trabajo o establecer relaciones con otro tipo de aproximaciones.

En la fase final, cuando ya habíamos conformado todo el marco teórico de referencia, observamos que ciertos tipos de experiencias ilustraban a la perfección los planteamientos teóricos que orientaban la investigación. Conforme se profundizaba en algunos temas, aparentemente alejados de nuestro objeto de estudio, se iban sucediendo muchos de los aspectos que habíamos tratado a lo largo de todo el proceso. Es el caso de las exposiciones dedicadas al fútbol o al hip hop, que permiten abordar las cuestiones identitarias, la representación de la alteridad, la musealización de la cultura popular, el coleccionismo contemporáneo, el folklore urbano, la diversidad cultural, la banalidad del patrimonio material asociado a muchas manifestaciones inmateriales o las museografías de un patrimonio intangible conformado por rituales y usos sociales. Lo que en principio sólo eran unos casos de estudio meramente anecdóticos, se convirtieron en un tema transversal, que iba apareciendo un apartado tras otro. Debido a las limitaciones de espacio propias de una tesis doctoral, y por mantener cierta coherencia en el discurso y en la argumentación, se ha tenido que eliminar una parte importante del trabajo realizado, siendo conscientes de que prometía resultados muy interesantes para desarrollar en futuros proyectos. Como sucedió al explorar otras cuestiones, la actualidad determinó la elección de algunos de los temas planteados en la investigación, influenciando la selección de los casos y el tratamiento de determinados aspectos en detrimento de otros igualmente válidos para profundizar en nuestro objeto de estudio.

En un primer momento tratamos de conformar el marco teórico de referencia en el que se inserta nuestra investigación. Ya en este primer capítulo introductorio planteamos la musealización del patrimonio inmaterial como problema de investigación. Para ello, realizamos una breve revisión del estado de la cuestión e identificamos las principales implicaciones de la *Convención de 2003* para la institución museística. En el segundo capítulo vamos a plantear las nuevas lógicas con las que el museo representa la diversidad cultural y las nuevas identidades híbridas, transnacionales y supranacionales. Dedicaremos un apartado a los museos dedicados específicamente a la inmigración ya que, a pesar de que es un modelo ausente en España, creemos que nos ayuda a reflexionar sobre las paradojas que afectan a la musealización de un concepto de patrimonio inmaterial urbano, dinámico y móvil, como el que defendemos en esta investigación, superando las connotaciones tradicionalistas y

folkloristas que se le han atribuido por parte de algunos sectores. Con ello, nos proponemos marcar una de las líneas fundamentales de nuestra investigación, la definición de un concepto de patrimonio adaptado a la realidad de la sociedad contemporánea, globalizada y multicultural, y la necesidad de crear modelos y lenguajes museográficos apropiados para ello.

En el tercer capítulo abordaremos los discursos oficiales o institucionales del patrimonio inmaterial, fundamentalmente la actividad desarrollada por la UNESCO y el marco normativo español. Como en este caso nos proponemos identificar las principales limitaciones que presenta este discurso global, no hemos podido evitar incorporar una cronología de su proceso de institucionalización, pero hemos limitado el análisis a las cuestiones de mayor interés para nuestro objeto de estudio. En lo que se refiere al discurso legislativo español, hemos optado por tratar en este apartado las leyes nacionales que regulan de forma específica este ámbito patrimonial y limitar el análisis del marco normativo autonómico a los aspectos que más incidencia van a tener en los procesos que afectan al PCI. A modo de anexo hemos incluido un comentario más detallado de la legislación que es de aplicación al patrimonio inmaterial en cada una de las comunidades autónomas. Para terminar el apartado, exploraremos el discurso que se ha producido específicamente en el ámbito de los museos, por la forma en que se destacan ciertas estrategias, modelos e iniciativas como los más apropiados para la musealización del patrimonio inmaterial. En el cuarto capítulo terminaremos de definir el concepto de patrimonio sobre el que vamos a trabajar a través de los límites que presenta la *Convención de 2003*. Para superar una noción de patrimonio inmaterial que puede parecer tradicionalista, esencialista y folklorizante, situamos el concepto en la línea desarrollada en algunos países europeos, que tratan de definir un PCI inclusivo, urbano y contemporáneo, en consonancia con las líneas renovadoras del folklore y la cultura popular.

En el capítulo cinco partimos de la necesidad de aplicar enfoques integrados e integrales para incorporar el patrimonio inmaterial en el funcionamiento habitual del museo. Para ello, exploramos los nuevos paradigmas que están empleando los museos de sociedad, los museos al aire libre o las experiencias inspiradas en la ecomuseología, para adecuarse a las necesidades actuales. Por otra parte, reflexionamos sobre las estrategias y modelos considerados referentes para este tipo de musealización, de acuerdo a los discursos oficiales y las aportaciones de los principales investigadores sobre este tema. La representación de lo cotidiano servirá como hilo conductor para abordar algunos aspectos de interés, como puede ser el rol asignado a la mujer en las exposiciones. El capítulo seis se centra en la participación de las comunidades, grupos sociales y sujetos, en los procesos de musealización de su patrimonio inmaterial. Se trata de una de las estrategias generalmente aceptadas, ya que aparece de forma reiterada en disposiciones, investigaciones y publicaciones sobre este campo de actuación. Aunque a lo largo de la investigación vemos una amplia variedad de estrategias, en este capítulo tratamos de sistematizarlas a través de unos ejes temáticos definidos, como puede ser la perspectiva del “museo como zona de contacto”, las museografías populares o el concepto de “post-museum”.

El capítulo siete se centra específicamente en los procesos de reinención de los museos etnográficos, que si bien no es un fenómeno generalizado, están contribuyendo al enriquecimiento de la reflexión museológica e introduciendo elementos de interés para el tratamiento del patrimonio inmaterial. En este capítulo hemos aprovechado para incluir algunos aspectos sectoriales que creemos que favorecen el desarrollo de nuestro objeto de estudio. Es el caso del apartado dedicado a la representación del turismo en las exposiciones, por las posibilidades que plantea en el contexto español, o de las “museografías de autor” dedicadas al patrimonio inmaterial. En este capítulo ya empezamos a plantear la importancia que adquiere el arte contemporáneo en el tratamiento de los temas delicados o conflictivos que afectan a la sociedad actual. Estos aspectos tendrán una continuidad en el capítulo ocho, dedicado a la contemporaneidad de los discursos, donde se reúnen muchas de las ideas que ya se han planteado en otros apartados sobre la formación de colecciones representativas del presente y la actualización de los contenidos. En este momento, tratamos de reflexionar sobre la difícil definición del estatus del objeto contemporáneo, tomando como punto de partida las aportaciones realizadas en este sentido por la red Samdok o por los “nuevos” museos de sociedad. Como caso paradigmático de discurso de la contemporaneidad hemos querido destacar a los “museos europeos”, un nuevo tipo de museo postnacional que trata de construir una “nueva” identidad a partir de los mitos, símbolos y tradiciones compartidas.

En los dos últimos capítulos nos centramos en los museos españoles. Ante las dificultades para adoptar otro tipo de aproximación al fenómeno, vamos a sistematizar la información obtenida por diferentes medios (visitas presenciales, contactos con profesionales, información bibliográfica y hemerográfica) a través de una serie de hilos conductores. Debido a la imposibilidad de trasladar todos los aspectos que se han tratado en los primeros capítulos a nuestro ámbito de referencia, reflexionaremos sobre las implicaciones que presenta el concepto de patrimonio inmaterial para la actividad museística, partiendo de la realidad que observamos. Para ello, trabajamos sobre una serie de casos para presentar una idea general de nuestro objeto de estudio, asumiendo las múltiples limitaciones de las que partimos. De ninguna forma nos proponemos realizar un análisis exhaustivo, ni establecer un estudio comparativo con lo que sucede en otros contextos, sino explorar las tendencias dominantes, identificar algunas prácticas interesantes y plantear los principales problemas con los que nos encontramos. En los casos en los que las ausencias eran especialmente patentes, nos hemos atrevido a realizar algunas propuestas.

De esta forma, en el capítulo nueve vamos a centrar la atención en los aspectos museográficos que plantea la introducción del patrimonio inmaterial en los museos etnográficos, ecomuseos o museos temáticos, por citar sólo algunos de los casos que abordamos en este punto de la investigación. Para ello, hemos desarrollado el capítulo a través de unos hilos conductores que nos permitan tratar cuestiones de interés para el desarrollo de nuestro objeto de estudio. Es el caso de la participación de la población local en los procesos de musealización de su patrimonio, la representación de la vida



cotidiana o la creación de museos temáticos o de “procesos”. En este caso, hemos optado por estructurar el contenido a través del desarrollo de una serie de temas como pueden ser el uso de las tecnologías, la recreación de ambientes, la extensión de la actividad del museo “fuera de los muros” o el culto al objeto.

En el capítulo diez nos centramos en la producción de los discursos museísticos y en los planteamientos más conceptuales que afectan a la musealización del patrimonio inmaterial. Por este motivo, nos proponemos abordar la influencia de las políticas identitarias en la creación de las instituciones autonómicas y prestaremos una especial atención a los museos dedicados a las manifestaciones festivas. Para finalizar el capítulo, hemos identificado las que creemos que son las principales ausencias en el panorama museístico español ya que, en cierta forma, condicionan el tipo de representaciones ofrecidas. De esta forma, a partir de la toma de conciencia del escaso tratamiento que los museos etnográficos prestan a la historia colonial, a los movimientos migratorios, a la perspectiva de género, la diversidad cultural o a los aspectos controvertidos de nuestro pasado más reciente, recogemos algunas de las experiencias que se están desarrollando en este sentido y planteamos algunas posibles líneas de desarrollo para instituciones comprometidas con la adopción de enfoques integrados del patrimonio. En el último apartado planteamos cómo la ausencia de referentes culturales contemporáneos en los discursos de estas instituciones afecta a la representación del patrimonio inmaterial.

## CAPÍTULO 2. LAS POLÍTICAS DE EXHIBICIÓN EN EL MUSEO DEL SIGLO XXI

El museo tiene que renovar sus planteamientos conceptuales y museográficos para responder a las necesidades de una sociedad cada vez más diversa. La adopción del multiculturalismo como modelo político y social en los países occidentales ha tenido importantes implicaciones para una institución tradicionalmente asociada a los procesos de construcción de identidad. La globalización acelerada, los procesos poscoloniales y el incremento de la movilidad crean sociedades más plurales y nuevas identidades, híbridas y transnacionales. En este contexto, el museo tiene que revisar sus prácticas de representación, sobre todo las que afectan a las relaciones entre culturas que conviven en un mismo territorio (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014).

Los museos etnográficos con un origen vinculado al periodo colonial se convirtieron en testimonio de los “primeros encuentros” entre diferentes culturas, entre “nosotros” y los “otros”. Se considera que esos “encuentros” se siguen produciendo en la sociedad globalizada actual, caracterizada por la creciente intensidad del fenómeno migratorio y la multiculturalidad. En un momento en el que la diversidad cultural se percibe como amenaza, hay que repensar el papel que puede desempeñar el museo etnográfico en la eliminación de los estereotipos culturales y hay que preguntarse si la reconstrucción de los encuentros pasados y la creación de espacios para el reconocimiento, la convivencia y el diálogo podrían favorecer una mejor comprensión de las diferentes culturas que conviven en un mismo territorio.

Ivan Karp ha identificado las estrategias empleadas por el museo para representar “otras” culturas. En primer lugar, la estrategia exotizante, que tiende a destacar las diferencias culturales. Para ello, se enfatizan los rasgos opuestos a los de las culturas dominantes, abundando en imágenes estereotipadas largamente asentadas. Este tipo de representaciones tienen que remitir a la similitud, ya que la exotización normalmente se construye a través de la inversión de lo familiar para que pueda ser apreciada. *The politics of producing the image of the other requires a poetics of difference and similarity. The familiar becomes the bridge through which we understand the exotic* (Karp, 1991b:11). Encontramos este tipo de estrategias en las exposiciones “in situ” identificadas por Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998a). Se trata de exposiciones miméticas, que tratan de recrear ambientes y reconstruir modos de vida. Su hiperrealismo destaca la diferencia y tiende a ser exotizante (Nederveen, 2005:183). Por otra parte, la estrategia asimilante centra toda la atención en las similitudes entre ambas culturas, por lo que es habitual en las exposiciones que presentan objetos de otras culturas, que pueden ser objetos comunes o pertenecientes a la vida cotidiana, como obras de arte. En estas exposiciones estetizantes se adopta el mismo modelo representativo que en los museos de bellas artes, centrando toda la atención en el objeto, desprovisto de toda información sobre su dimensión cultural. Nos encontramos ante el sistema arte-cultura identificado por James Clifford (1991).

Jan Nederveen Pieterse, al reflexionar sobre los retos a los que se enfrenta la institución museística en las sociedades multiculturales, identifica otro tipo de opciones que no fueron tenidas en cuenta por Karp. Es el caso del reconocimiento de las diferencias sin destacar el exotismo, el tratamiento de los “otros” como contrapartes en diálogo o la representación de “uno mismo como otro” (Nederveen, 2005:181). De esta forma, se trata de superar la tendencia que limita la representación de otras culturas a la disyuntiva entre la adopción de un enfoque estético o etnográfico.

La globalización ha transformado la dicotomía “nosotros” / “otros” con la que se abordaba la representación de las culturas. Los procesos de identificación se han transformado, debido fundamentalmente a los fenómenos de desterritorialización que operan en la sociedad globalizada (Bromberger, 2015). En este marco, ya no se puede defender la existencia de una identidad homogénea, ya que las culturas no son entidades fijas, identificables en función de un sistema de categorías estable, sino móviles e interconectadas (Pagani, 2013:155). *Just as ‘the self’ is not what it used to be, ‘the other’ is no longer a stable or even meaningful category* (Nederveen, 2005-187). El “otro” ahora se convierte en “otros” en función del origen étnico, la clase, el género o los modos de vida.

En este nuevo marco, Nederveen Pieterse propone otras opciones. En primer lugar, la hibridación como estrategia para la representación de las culturas. Es habitual que las exposiciones que adoptan este tipo de enfoques exploren los intercambios, mezclas y cruces entre culturas, en lugar de centrarse en los rasgos distintivos o en la diferencia cultural (Nederveen, 2005:190-191). Este nuevo enfoque no está exento de riesgos, ya que puede terminar enmascarando las relaciones de poder. Otra de las estrategias es la denominada “representación reflexiva”, que plantea las relaciones entre “nosotros” y los “otros” abordando las políticas de representación desde un punto de vista autorreflexivo. En algunas de las exposiciones que el *Musée d’ethnographie de Neuchâtel* ha dedicado al patrimonio inmaterial, se ha adoptado este enfoque para reflexionar sobre la forma en la que los museos han contribuido a la “congelación” de las culturas. Sin embargo, se pueden adoptar otras soluciones, como dirigir la mirada del etnógrafo hacia la propia cultura, utilizando los mismos instrumentos y modelos de representación que se utilizan para la representación del “otro”, o combinar estrategias expositivas contrapuestas (Nederveen, 2005).

Como ha señalado Tony Bennet, uno de los principales desafíos a los que se enfrenta la institución museística en un contexto multicultural es cómo redefinir sus planteamientos para poder establecer nuevas relaciones y percepciones de la diferencia. Para ello, debe superar el “complejo expositivo” y operar como “máquinas diferenciadoras” que faciliten el intercambio transcultural y promuevan el reconocimiento de la historia y la cultura de colectivos marginalizados (Pagani, 2013:155).

La noción de “comunidad” permite al museo desarrollar su actividad “sin tener que cambiar profundamente su práctica institucional y su visión del mundo” (Shatanawi, 2012:77). Los enfoques dirigidos a las comunidades permiten reducir la diversidad y simplificar los procesos de construcción de identidad, pero plantean numerosos problemas que parecen estar lejos de resolverse. En este momento se están desarrollando nuevas aproximaciones al concepto de comunidad que superen la tradicional definición en función de una territorialidad o una pertenencia étnica. Paula Assunção dos Santos identifica a los movimientos sociales como un nuevo tipo de comunidad, definida por un objetivo social compartido (2008:44). También se han empezado a utilizar los conceptos “comunidad de intereses” o “comunidad de práctica”, para referirse a las asociaciones que se producen entre personas con diversos orígenes e intereses, trabajando por objetivos comunes (Adell et al., 2015:7).

Ahora bien, resulta difícil hablar de comunidades como entidades claramente delimitadas, homogéneas y estáticas. Por este motivo, desde algunos sectores se está proponiendo el uso de términos alternativos que reflejen la fluidez y la complejidad de los sentidos de pertenencia. A raíz de los debates que se han desarrollado en los Países Bajos sobre la definición de patrimonio inmaterial en las sociedades urbanas y plurales contemporáneas, se han propuesto los términos “formaciones” o “redes” para sustituir al de comunidad, por la forma en que se ajustan a las necesidades de una sociedad líquida, temporal y abierta como la actual<sup>26</sup>.

En el ámbito concreto de los museos, muchas de las aportaciones que se están produciendo en este sentido se enmarcan en “MeLa – European Museums in an age of migrations”, un proyecto de investigación interdisciplinar financiado por la Comisión Europea (2011-2015) en el que han participado varias instituciones europeas entre las que se encuentra el *MACBA* de Barcelona. Este proyecto tiene por objeto definir prácticas museísticas que den respuesta a los retos que plantean los procesos contemporáneos de globalización, movilidad y migraciones. Para ello, se adopta la “migración” como paradigma del mundo global y multicultural contemporáneo para reflexionar sobre el papel del museo en el siglo XXI (Basso, Lanz y Postiglione, 2013a). Una de las líneas de investigación se dirige a la identificación de los modelos y estrategias más apropiadas para favorecer nuevas formas de ciudadanía más democrática, construir una identidad europea inclusiva y promover el diálogo entre diferentes grupos sociales, étnicos o religiosos, facilitando el entendimiento mutuo y la cohesión social. Objetivos todos ellos muy ambiciosos, si tenemos en cuenta las limitaciones a las que se enfrenta el museo a la hora de representar la diversidad cultural y el multiculturalismo de las sociedades contemporáneas.

---

<sup>26</sup> *Imagine IC Series on Theory and Practice of Intangible Cultural Heritage*. Event #2: Shared Sounds, 26 November, 2013. Ver: [http://www.imagineic.nl/sites/default/files/files/ImagineIC\\_Series\\_2.pdf](http://www.imagineic.nl/sites/default/files/files/ImagineIC_Series_2.pdf) [consulta: 10.12.2016]

## 2.1. LA REPRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD CULTURAL EN EL MUSEO

En los años ochenta, la mayoría de los países occidentales habían adoptado el multiculturalismo como modelo político y social. En este momento, el respeto de la diversidad cultural y el reconocimiento de los derechos de las minorías se consideraban un medio para garantizar la estabilidad en un contexto poscolonial. Este discurso multicultural se trasladó a la institución museística ya que, de acuerdo con Joan Bestard, en ese momento *ya no es posible exhibir a un otro distante, sino que nos exponemos a nosotros mismos, este conjunto de ciudadanos multiculturales que poblamos las ciudades* (Bestard, 2007).

En los años ochenta, los museos de Estados Unidos, Canadá y Australia empezaron a introducir cuestiones relativas a la diversidad cultural en sus exposiciones, a crear museos dedicados a las minorías (comunidades inmigrantes, poblaciones indígenas, minorías sociales) y a explorar métodos de trabajo que fomentaran la participación de estos colectivos en la práctica museística. En Reino Unido este compromiso se tradujo en el desarrollo de una política de inclusión social que consideraba al museo como un agente de cambio social (Purkis, 2013). En estos casos, hay que insertar los diferentes discursos en el marco de las políticas de integración y cohesión social desarrolladas en cada país.

En este sentido, algunas administraciones dieron un mandato claro a sus museos para que incorporaran la diversidad cultural en su funcionamiento habitual. Es el caso de Suecia que, con su programa “Agenda kulturarv”, trataba de involucrar a los museos en la búsqueda de nuevas formas culturales para conformar un patrimonio más inclusivo y representativo de la diversidad sueca. En este caso, la diversidad se entiende en un sentido amplio que trasciende la etnicidad, para dirigirse a cuestiones de género, clase social, edad u orientación sexual (Klein, 2008:155). Ahora bien, este enfoque ha recibido numerosas críticas por la forma en la que se ha utilizado para dirigirse preferentemente a colectivos que se definen en función del género o de la clase social, descuidando el trabajo con las comunidades de inmigrantes o las poblaciones indígenas. De esta forma, el museo evita los problemas que afectan a la representación de las comunidades étnicas.

En los últimos años se ha prestado una atención creciente a la forma en la que los museos han incorporado entre sus objetivos el discurso multicultural, la promoción de la diversidad cultural o la inclusión social (Gouriévidis, 2014; van Geert, 2015; Carvalho, 2012; Goodnow y Akman, 2008; Naguib, 2007; Sandell, 2002). A grandes rasgos, podemos observar cómo las políticas de reconocimiento identificadas por Charles Taylor se han trasladado a la representación museística. En primer lugar, la política del universalismo o “dignidad igualitaria”, que reconoce los mismos derechos a todos los ciudadanos, independientemente de su origen o pertenencia. Por otra parte, la política de la diferencia, que reclama el reconocimiento de la identidad distintiva de un individuo o grupo (Taylor,

2009:70-71). Las instituciones que adoptan una política universalista deben ser inclusivas y representativas de la pluralidad de la sociedad. Para ello, tienen que representar las diferentes identidades que la conforman en la narrativa oficial. Por su parte, la política de la diferencia se manifiesta fundamentalmente en los museos dedicados específicamente a ciertos grupos culturales, como pueden ser los museos comunitarios, museos de la inmigración o museos étnicos. Encontramos también este tipo de estrategias en los museos que desarrollan iniciativas diferenciadas para este tipo de colectivos (Lagerkvist, 2006:56).

La mayoría de las instituciones que tratan de representar la diversidad cultural han dirigido la atención a las comunidades de inmigrantes que ahora viven en su territorio. Es habitual que estas comunidades se presenten de forma segmentada en las exposiciones, adoptando para ello una lógica centrada en la diferencia cultural. Este tipo de estrategias suelen eludir el tratamiento de las relaciones e intercambios entre culturas, y en los casos más extremos, como el de los museos comunitarios, pueden contribuir a la guetización de estas comunidades (Poinsot, 2011). En estos casos se puede terminar museificando la diferencia al tratar de presentar comunidades claramente delimitadas, homogéneas y estáticas. Para contrarrestar estos riesgos, Poovaya Smith ha sugerido que se explore la fluidez de las identidades y los límites entre culturas. Sin embargo, esta opción tampoco está exenta de riesgos, ya que puede terminar congelando estas identidades en una imagen fija, contraria a sus intenciones iniciales (Macdonald, 2003:7). La presentación de las nuevas identidades postnacionales, transculturales o híbridas es uno de los desafíos a los que se enfrentan los museos del siglo XXI. Por otra parte, a las instituciones que han incorporado la política de la igualdad en sus discursos, se las ha acusado de ofrecer presentaciones ingenuas y superficiales en las que la celebración de la diversidad tiende a borrar la diferencia (van Geert, 2015; Klein, 2008).

Hay que relacionar la adopción de cada una de estas estrategias con las políticas nacionales de integración social y con la evolución de los debates públicos sobre la diversidad cultural. A modo de ejemplo, el mandato de la administración noruega para que sus museos incorporen la diversidad cultural en su funcionamiento habitual, que ha terminado por reorganizar todo el panorama museístico. Las instituciones tradicionales ahora incluyen entre sus objetivos la creación de colecciones representativas de la sociedad contemporánea, en consonancia con la existencia de una “nueva” identidad noruega más inclusiva. También se han creado nuevas instituciones dedicadas al cumplimiento de esta misión y se han reorganizado las instituciones existentes. Es el caso del *Oslo Museum*, creado en 2006 a partir del *Teatermuseet* o museo del teatro, del *IKM (Interkulturelt Museum)* y del *Arbeidermuseet* o museo del trabajo (Bøe, 2008; Einarsen y Møller, 2008; Goodnow y Akman, 2008).

En un primer momento, el *IKM* se creó como espacio para acoger las tradiciones y expresiones culturales de los distintos grupos que llegaban al país en los años noventa. De esta forma, se trataba de

promover el respeto a la diversidad cultural y reflejar la nueva sociedad noruega multicultural. No se trata de un museo centrado en las colecciones, sino en el patrimonio inmaterial, en la memoria, los conocimientos, sonidos, danzas o costumbres que han acompañado a estas personas desde su país de origen y que ahora crean nuevos patrones culturales en Noruega (Bøe, 2008).

La creación del *Museum aan de Stroom (MAS)* ha servido para reestructurar los museos de Amberes (Bélgica). Se inauguró en 2011 con las antiguas colecciones del museo marítimo, del museo de folklore y del museo etnográfico, aunque también alberga patrimonio industrial y artes aplicadas. La finalidad de esta institución es situar *the world in Antwerp and Antwerp in the world* (Thielemans, 2012:47). Para ello se trata de mostrar la historia de la ciudad, conformada por los continuos movimientos de personas, ideas y objetos a través del puerto. Uno de los retos a los que se enfrenta este museo es el de reflejar la diversidad existente en la ciudad a partir de unas colecciones previas. Por este motivo, se optó por utilizar las colecciones etnográficas para mostrar las conexiones entre la ciudad, el mundo, el río, el puerto, los barrios y las distintas comunidades que cohabitan en ellos (Thielemans, 2012:47). En la sección “Metropolis” se destaca el carácter multicultural de esta ciudad portuaria desde el punto de vista histórico, pero también mediante una aproximación al desarrollo actual. En “World Port” se trata de presentar la ciudad como un lugar de encuentro e intercambio, profundizando en las relaciones interculturales y en los contactos con las antiguas colonias. En “Life and Death” se aborda el mundo de las creencias y la religión desde un punto de vista global. Este museo intenta presentar una visión contemporánea y una lectura actualizada de sus colecciones, para lo que incrementa sus fondos con contenidos actuales y apuesta por la multivocalidad en sus exposiciones (Montanari, 2013b).

Una de las estrategias empleadas por los museos para la representación de la diversidad cultural pone el foco de atención en el carácter diverso y plural de las ciudades contemporáneas, adoptando para ello una amplia variedad de estrategias. A modo de ejemplo, la exposición “Men in their world” del *Rautenstrauch-Joest Museum (Rautenstrauch-Joest Museum für Völkerkunde)* de Colonia, que incluye una proyección animada en la que personas de diferentes culturas se saludan. Al final del recorrido, el visitante descubre que todas estas personas son residentes en Colonia (van Geert, 2015:49).

“Becoming a Copenhagener” del *Museum of Copenhagen (Københavns Museum)* se centra en la idea de ciudadanía y en las cuestiones identitarias. Este museo desafía los discursos de otras instituciones danesas, basados en el ideal de homogeneidad y asimilación de las políticas nacionales (Sandahl, 2011). Esta exposición se inserta en la renovación experimentada por este centro en 2005, que trata de redefinir su papel en el contexto urbano contemporáneo. En su nueva misión se reivindica el compromiso del museo con el reconocimiento de nuevos sentidos de pertenencia e identidad, una tendencia contraria a la de las narrativas dominantes en la política cultural nacional. Desde 2008, esta institución ha reforzado su actividad para contribuir al diálogo ciudadano e involucrarse activamente

en los debates sobre la configuración actual de un entorno urbano, diverso, plural y en constante evolución. Para ello, introduce la multivocalidad en sus exposiciones, desarrolla estrategias de participación y diversifica su actividad expositiva. En “Becoming a Copenhagener” (2010-2013) se trata de mostrar la historia de la inmigración y explorar la influencia de las diferentes tradiciones culturales en la conformación de la identidad y el patrimonio cultural local. La exposición busca provocar la reflexión sobre la construcción de los sentidos de pertenencia, que más allá del significado estático, étnico y excluyente con los que se define la identidad danesa en las narrativas dominantes, hay que entender como una elección personal, un proceso abierto y dinámico. En este caso, se trata de reinterpretar los objetos de las colecciones del museo y de incorporar objetos contemporáneos de las comunidades inmigrantes, con la intención de ofrecer una visión más ajustada de la diversidad actual (Lanz, 2013b).

Otra de las iniciativas desarrolladas por este museo es “WALL”, una gran pantalla digital, táctil e interactiva, a través de la que los usuarios pueden ver imágenes o vídeos de las bases de datos, añadir comentarios, enviar enlaces o subir sus propios archivos. Aunque es una pantalla de 10x2m que ha conocido distintas ubicaciones en la ciudad, el sistema es accesible a través de la web. Dispone de una base de datos con aproximadamente 10.000 imágenes del archivo histórico, así como vídeos, sonidos y otro tipo de materiales más actuales. Las aportaciones de los usuarios, sus testimonios y experiencias personales, comentarios, fotografías de su vida cotidiana o creaciones artísticas, se consideran fundamentales para la formación de una colección significativa y representativa de los modos de vida urbanos en una sociedad plural (Sandahl, 2011).

*The WALL is a frontier, a border-zone of documentation, personal narratives and memories, meanings and metaphors. For the Museum of Copenhagen it is an invaluable medium for exploring contemporary urban identities that are less obsessed with history and the past and where people come from, and much more focused on or defined by the future, by what people want to become, what we can make happen (Sandahl, 2011:3).*

Los “nuevos” museos de la ciudad han empezado recientemente a abordar la historia de la inmigración como parte de la historia urbana. La ausencia de las comunidades migrantes en los discursos de estas instituciones ha provocado la pérdida o desaparición de muchas tradiciones, memoria o cultura material. Por este motivo, el proyecto “Sticking around” del *STAM* o *Ghent City Museum (Stadsmuseum Gent - STAM)* trata de crear conciencia sobre el valor de estos testimonios para preservar la memoria de la comunidad. Tanto en el *STAM* como en el *Museum of Copenhagen* han tratado de huir de imágenes preconcebidas al basar sus proyectos en una investigación histórica que no tenía como primer objetivo la creación de una exposición. Al no partir de una imagen establecida de lo que necesita ser representado, ni de criterios guiados por el interés visual, sino de los resultados de una investigación más amplia, se busca producir un retrato de la inmigración más equilibrado y diverso, menos exótico y más realista (Bock, 2015:16).



El proyecto “The Peopling of London” (1993-1994) del *Museum of London* surge con la intención de atraer a visitantes de diferentes grupos culturales que vivían en la ciudad en los años noventa. Los resultados se mostraron en una exposición en la que se trataba de situar el origen de la historia de la inmigración a Londres en la época romana y destacar la diversidad de la ciudad a lo largo de la historia. En este caso, la participación de la comunidad resultó fundamental. Además de contribuir con sus relatos y testimonios orales, cada semana uno de los grupos presentaba sus tradiciones, memoria o historia a los londinenses. El museo dejaba a la elección de cada grupo el contenido de su intervención y el control sobre su representación, por lo que se pudo disfrutar de poesía, actuaciones musicales, exposiciones, degustaciones de gastronomía, teatro o grupos de discusión. La popularidad de esta actividad hizo que se extendiera a otros ámbitos de interés, de forma que, además de dirigirse a las distintas comunidades, se dedicaron programas a diferentes barrios de Londres, a otros grupos con intereses particulares, como los refugiados, y se realizaron conferencias sobre la producción de estereotipos o las experiencias de la mujer, por citar sólo algunos de los casos (Merriman, 1995).

También algunas de las exposiciones del *Tropenmuseum Junior* se han dedicado a los modos de vida de las comunidades de inmigrantes que residen en los Países Bajos. Es el caso de “Many people live in the Netherlands” (1981-1982) y de “Home and Away” (1983-1985) en las que se trata de presentar al público infantil los “nuevos” holandeses de origen turco, marroquí o surinamés (van Geert, 2015).

En otros casos, se trata de presentar los modos de vida de grupos específicos, adoptando para ello una perspectiva histórica o contemporánea. Es el caso de la exposición temporal “Home Call” del *MAS*, en la que se muestra el ciclo de vida de los Kasena, una de las poblaciones extranjeras más numerosas en la ciudad de Amberes. A través de una serie de fotografías y vídeos se muestran las condiciones de vida en Ghana junto a las de los que emigraron a Bélgica, destacando las tradiciones, los sentidos de pertenencia y las diferencias culturales. Hay que destacar la forma en la que se aborda la influencia de la globalización en los objetos de uso doméstico y en el patrimonio inmaterial de estas comunidades (Montanari, 2013b:503).

Aunque no es la tendencia mayoritaria, algunos museos han empezado a abordar las relaciones conflictivas que mantienen los diferentes grupos culturales que conviven en el territorio. Se trata de contrarrestar las visiones superficiales que tienden a celebrar la diversidad cultural, sin abordar verdaderamente los problemas que les afectan. Esta estrategia es más habitual en las exposiciones que abordan el pasado colonial a través del trabajo con las comunidades de los antiguos territorios colonizados. Para ello, suelen adoptar una perspectiva histórica que, aunque deja sin explorar las condiciones de vida actuales, trata de restituir la memoria de estos colectivos e integrarla en la narrativa oficial. Aunque el *Musée dauphinois* de Grenoble ha desarrollado varias exposiciones dedicadas a diferentes grupos culturales que ahora viven en la región, destacan las exposiciones dedicadas a los magrebíes. El museo ha colaborado con estos colectivos en la recuperación de su

memoria y ha puesto de manifiesto la difícil convivencia de visiones conflictivas sobre un mismo fenómeno, principalmente la colonización francesa de Argelia. Nos referimos fundamentalmente a “Français d’Isère et du Maghreb – Pour que la vie continue” (1999-2001) y a “Français d’Isère et d’Algérie” (2003-2004), a las que volveremos más adelante.

En el caso de la exposición “Molukse Barak” (2003) del *Nederlands Openluchtmuseum* (Arnhem, Países Bajos) se reflejan las condiciones de vida y la difícil convivencia entre la población holandesa y la comunidad moluqueña que se asentó en su territorio a partir de 1951. La descolonización tras la Segunda Guerra Mundial provocó el traslado de miles de militares procedentes de las antiguas colonias holandesas que, forzados a emigrar junto con sus familias, fueron instalados en barracones de madera provisionales por todo el país (Gijbers, 2010). Durante los años setenta, se vivieron episodios de tensión en los que grupos armados de estas comunidades participaron en tomas de rehenes y atentados terroristas contra la población local, por lo que constituye un capítulo sensible de su historia más reciente. Aunque este tipo de contenidos no concuerdan con los discursos ofrecidos por los museos al aire libre tradicionales, en este caso es la forma en la que afectan a la vida cotidiana holandesa lo que justifica su tratamiento expositivo (Gijbers, 2013).

Observamos cómo varios museos franceses han abordado el tema de la inmigración a través del fútbol. El tratamiento que ha recibido este tema en Francia es diferente al de otros contextos que no han hecho gala del cosmopolitismo del modelo francés. Sus equipos de fútbol constituyen un caso paradigmático por la presencia mayoritaria de jugadores con algún antecedente migratorio, hasta el punto de que la historia de su fútbol se puede considerar un reflejo de la sociedad francesa y de las diferentes oleadas de inmigración que la conforman<sup>27</sup>. En “Allez la France! Football et immigration, histoires croisées” (*MNHI*) se explora la historia de la inmigración a Francia a través de la historia de su fútbol. La popularización del fútbol entre la clase trabajadora, fomentado por las empresas, que lo consideraban un instrumento para educar a los trabajadores en los valores de la fábrica, favoreció el acceso de las comunidades inmigrantes a la práctica de este deporte, principalmente polacos e italianos que trabajaban en las zonas mineras e industriales francesas (Beaud y Noiriél, 1990). En este sentido, es interesante ver cómo en la exposición se vinculan las diferentes “generaciones” de la selección francesa con las oleadas de inmigración y con la historia colonial. En un primer momento, los equipos reclutan a jugadores procedentes de las colonias francesas, pero tras la independencia de estos países y la limitación de fichar a sólo dos jugadores extranjeros, empiezan a interesarse por los “inmigrantes de segunda generación”<sup>28</sup>, como Michel Platini, nieto de inmigrantes italianos, o Zinedine Zidane, hijo de

---

<sup>27</sup> Extraído de una entrevista a Fabrice Grognet publicada en el periódico *Le monde* el 2 de junio de 2010. Ver: [http://www.lemonde.fr/sport/article/2010/06/02/l-equipe-de-france-n-est-qu-un-reflet-des-differentes-vagues-d-immigration\\_1366514\\_3242.html](http://www.lemonde.fr/sport/article/2010/06/02/l-equipe-de-france-n-est-qu-un-reflet-des-differentes-vagues-d-immigration_1366514_3242.html) [consulta: 07.08.2016]

<sup>28</sup> Los conocidos como “inmigrantes de segunda generación” son jóvenes nacidos en Francia con ascendencia extranjera. Aunque tienen la nacionalidad francesa, es frecuente que sean estigmatizados y considerados inmigrantes.

argelinos. El reconocimiento internacional de estos jugadores y los éxitos conseguidos por la selección francesa contribuyen a reforzar el mito del modelo de integración francés, fenómeno que alcanza su punto más alto con la victoria en el Mundial del 1998 de una selección francesa plural, aunque mostrado como falso poco después<sup>29</sup>.

La tendencia de los museos a representar la diversidad cultural a través de exposiciones temporales y proyectos dirigidos a grupos específicos es muy limitada. En el informe *Navigating difference: Cultural diversity and audience development* del Arts Council England de 2006 se defendía la necesidad de incorporar esta diversidad en todos los niveles de las políticas institucionales para desarrollar proyectos inclusivos verdaderamente sostenibles. Por otra parte, la institución museística que reduce la diversidad existente dirigiendo su actividad a comunidades o identidades colectivas, suele pasar por alto muchas de las complejidades que afectan a las políticas identitarias de las sociedades multiculturales (Shatanawi, 2012). La tendencia del museo a presentar comunidades definidas en función de experiencias, emociones o intereses compartidos, que además suelen tener representantes identificables, puede terminar confirmando la desigualdad y reforzando las imágenes estereotipadas que se trataba de desmontar. Como han señalado Merriman y Poovaya-Smith, las exposiciones que tratan de representar la cultura o memoria de un grupo cultural corren el riesgo de terminar institucionalizando su otredad. Mirjan Shatanawi añade el problema que plantean los casos en los que la comunidad es construida desde fuera, como puede ser el caso de la comunidad musulmana de los Países Bajos. En este caso, la “clasificación” en función de la etnicidad o la religión crea una comunidad artificial, reduce la diversidad existente y ofrece una imagen fija de la identidad (Shatanawi, 2012:76-77).

### 2.1.1. LA MUERTE DEL MULTICULTURALISMO

Han pasado algunos años desde que los principales líderes europeos, Angela Merkel, Nicolas Sarkozy y David Cameron, defendieran que el modelo multicultural había muerto. Estos comentarios venían motivados por los conflictos sociales que se estaban viviendo en Europa, que demostraban el fracaso en la integración de algunos grupos culturales<sup>30</sup>. El asesinato de Theo Van Gogh en los Países Bajos o los disturbios en los suburbios parisinos fueron algunos de los hechos que centraron el debate público sobre el Islam y la integración de las comunidades inmigrantes (Macdonald, 2013; Shatanawi, 2012). En el caso francés, el debate se dirigía especialmente a los llamados “inmigrantes de segunda y tercera generación”, jóvenes franceses descendientes de inmigrantes de origen magrebí.

---

<sup>29</sup> Información extraída de la página web de la *Musée national de l'histoire de l'immigration*. Ver: <http://www.histoire-immigration.fr/print/book/export/html/26836> [consulta: 07.08.2016]

<sup>30</sup> Ver: <https://www.theguardian.com/world/2010/oct/17/angela-merkel-german-multiculturalism-failed> - <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2518504/David-Cameron-Mistake-multiculturalism-aided-extremists.html> - <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/10/internacional/1297374185.html> - [http://elpais.com/diario/2010/10/17/internacional/1287266409\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/10/17/internacional/1287266409_850215.html) [consulta: 17.03.2017]

Uno de los problemas que plantea el multiculturalismo es la polisemia y ambigüedad del concepto. En este sentido, hay que retomar la distinción realizada por Jan Nederveen Pieterse entre una visión estática y cerrada de la cultura y otra fluida y abierta. Es habitual que los museos que adoptan una visión fija tiendan a representar las culturas de forma esencialista, como “totalidades separadas” (Nederveen, 2005:184). El multiculturalismo que asume esta visión estática entiende las culturas como guetos que cohabitan en un mismo territorio, pero que no interactúan entre ellas, cada una anclada en sus propias tradiciones (Naguib, 2007). Este concepto remite a cuestiones de autenticidad que no se consideran válidas en el contexto actual (Assunção dos Santos, 2008). Por su parte, la visión fluida del multiculturalismo reconoce la complejidad y el dinamismo de los procesos de construcción identitaria. El multiculturalismo así entendido es un campo para la hibridación cultural y para la formación de nuevas identidades mixtas (Nederveen, 2005:185).

Clelia Pozzi ha identificado dos paradigmas para representar las sociedades multiculturales, el modelo de democracia deliberativa, desarrollado entre otros por Jürgen Habermas, y el modelo de pluralismo agonístico defendido por Chantal Mouffe y Ernesto Laclau. La diferencia entre ambos reside en la forma de entender la pluralidad y los conflictos dentro de la sociedad. El modelo de democracia deliberativa defiende la legitimidad de las instituciones para lograr un consenso entre todos los grupos sociales, a través del desarrollo de la cooperación social, pacífica y armoniosa. Para alcanzar esta condición ideal se elimina toda fricción dentro de la sociedad, se trasciende la dicotomía “nosotros”/”otros” y se crean identidades plurales dentro de la nación. En este caso, se presenta una visión cerrada y estática de la sociedad. Por su parte, el modelo de pluralismo agonístico niega la posibilidad de ese consenso y reconoce la existencia de visiones contrapuestas, irreconciliables pero necesarias para el desarrollo de la vida social. En este sentido, las instituciones deben “transformar el antagonismo en agonismo”, acogiendo las diferencias entre “nosotros” y “otros” sin superarlas, dejando espacio para la disidencia y creando acuerdos temporales en contextos de conflicto y diversidad que ofrezcan una imagen de heterogeneidad (Pozzi, 2013:8). Este modelo presenta importantes limitaciones por la tendencia de las instituciones a ejercer la autoridad en la producción de los discursos y por el peligro de que el agonismo se revierta en antagonismo, ofreciendo una presentación estática de posiciones en conflicto.

Para superar el “fracaso” del multiculturalismo como modelo social, se empezaron a explorar políticas que promovieran la cohesión social y el diálogo entre las culturas que conviven en un mismo territorio, a partir de un enfoque intercultural. Aunque los ideales de un modelo basado en el interculturalismo están lejos de alcanzarse, de acuerdo con Elena Delgado, *pensar el museo como un espacio para el diálogo intercultural, nos obliga a cuestionar la segmentación social resultante de las políticas multiculturales, en la que el reconocimiento de la diversidad cultural y las diferentes identidades a menudo termina reforzando la discriminación y la segregación* (2009:8). De esta forma, mientras el multiculturalismo reconoce la convivencia estática entre los diferentes grupos culturales, la

interculturalidad aboga por la interacción, el intercambio y la negociación. Sin embargo, nos encontramos ahora en un nuevo contexto económico, político y social, marcado por el auge de los nacionalismos y los partidos de extrema derecha, el incremento del racismo y la islamofobia, la crisis económica o la subversión de los derechos humanos, que está transformando profundamente las políticas nacionales y que reclama el establecimiento de nuevos modelos sociales.

Europa ha sido un importante foco emisor de emigrantes durante determinados periodos de su historia, por este motivo, cuando el fenómeno migratorio se ha tratado de forma autónoma, la tendencia ha sido la de crear museos específicamente dedicados a la emigración que, además de situar este fenómeno en el contexto de la historia nacional y dar a conocer las motivaciones de estas personas para abandonar su país, podrían funcionar como espacios para el encuentro y la reflexión sobre la diversidad cultural en países que se han transformado en receptores de inmigrantes. Es el caso del *Red Star Line* de Amberes o del *German Emigration Center (Deutsches Auswandererhaus Bremerhaven)* que, aunque se crea para la presentación de la emigración alemana, ha desarrollado el “Forum Migration”, un espacio que funciona como sala de exposiciones y centro de documentación de referencia sobre los movimientos migratorios en Europa. A través de la exposición “Escape. Seven paths into Germany 1980-2010” se trata de poner en relación la experiencia de los emigrantes que salieron de Alemania a lo largo de los siglos XIX y XX, con la de los refugiados que residen actualmente en el país (Verreyke, 2011).

La UNESCO y la International Organization for Migration (IOM) atribuyen a los museos de la migración tres objetivos principales, que van a determinar las estrategias y recursos utilizados en el desarrollo de su actividad: reconocer las aportaciones de los migrantes a las sociedades de acogida, la diversidad de sus culturas y el derecho a una doble pertenencia; incluir e integrar a estos grupos, promoviendo el sentido de pertenencia y su lugar en la identidad nacional, y sensibilizar sobre los motivos que llevan a las personas a abandonar su país, lo que puede contribuir a deconstruir los estereotipos sobre la inmigración. A este tipo de museos se les reconoce un papel social y político importante, que es aprovechado por los gobiernos para aplicar sus políticas de integración social, pero también por la población inmigrante, ya que puede favorecer su inclusión en el país de acogida a la vez que se reconoce su diferencia (UNESCO-IOM, 2006). Sin embargo, algunos autores han criticado el presentismo y la ingenuidad de algunos de los argumentos que se esgrimen para defender el papel de los museos de emigración europeos en la preservación de la diversidad cultural y en la deconstrucción de los estereotipos negativos que afectan a las comunidades inmigrantes actuales. *Are we sure that displaying the emigration of Europeans, with its echo of poverty, famine, hunger and disillusionment, makes people more compassionate, sympathetic, or at least more open towards immigrants? Aren't things more complicated than that?* (Cimoli, 2013:316).

Por otra parte, la reticencia europea a la creación de museos monográficos de la inmigración se contrarresta con el tratamiento que está recibiendo este fenómeno en las exposiciones de los principales museos etnográficos, muchos de los cuales adoptan estrategias de revitalización multicultural para la renovación de sus planteamientos conceptuales y museográficos (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014:3727-3729). Estos casos ofrecen importantes aportaciones al debate de la representación de la diversidad cultural en el museo y son objeto de instrumentalización política al transmitir la idea de sociedad multicultural que persiguen algunos países europeos.



Fig. 2. *Road to exile*, Barthélémy Togu (2008). *MNHI*

En los últimos años, hemos observado que las exposiciones que abordan, de forma más o menos directa, la mal llamada crisis de refugiados, recurren al arte contemporáneo en sus presentaciones. Cada vez es más habitual que los museos utilicen el arte contemporáneo para rellenar las lagunas del discurso, abordar las cuestiones más controvertidas o incorporar las “voces” de las comunidades representadas (Drouguet, 2015). Al margen de los problemas que plantea la incorporación del arte contemporáneo en ciertos discursos, no se puede negar el potencial de la expresión artística para el tratamiento de los problemas contemporáneos.

En “Dzhangal”, el activista y artista Gideon Mendel presenta una instalación creada a partir de los objetos recogidos en sus visitas al campo de refugiados conocido como la “Jungla de Calais”. A partir de una selección de objetos perdidos o abandonados, como muñecas, botes de gases lacrimógenos o cepillos de dientes, incita a reflexionar sobre la forma en que estas personas se esfuerzan por

desarrollar su vida cotidiana en un entorno hostil, enfrentados a la violencia y a la incertidumbre sobre su futuro<sup>31</sup>.



Fig. 3. *Study for 59 toothbrushes*, Gideon Mendel (2016)

En una línea similar se encuentra el caso de Francesco Tuccio, un carpintero que recoge los restos de los barcos de refugiados que naufragan frente a las costas de Lampedusa<sup>32</sup> y con la madera realiza cruces en recuerdo de los ahogados. Una de estas cruces ha entrado recientemente en la colección del *British Museum* como testimonio de este episodio de la historia más reciente. El museo realizó esta adquisición a partir de una de sus conservadoras que, sensibilizada con el drama, inició los contactos con Tuccio. En los últimos años, los objetos rescatados de los naufragios de Lampedusa han protagonizado exposiciones en otros museos europeos y han surgido varias experiencias museísticas y memoriales. Es el caso del proyecto del *Museo delle Migrazioni di Lampedusa*, surgido en 2009 a iniciativa de la asociación Askavusa, en el que Giacomo Sferlazzo, un artista, músico y compositor de la localidad, crea instalaciones a partir de los materiales abandonados en las pateras u objetos que van quedando a su paso (Angelis, 2012).

<sup>31</sup> La exposición “Dzhangal” se celebró entre el 6 de enero y el 11 de febrero de 2017 en Rivington Place (Londres). Información de la exposición obtenida de la web de Autograph ABP. Ver: <http://autograph-abp.co.uk/exhibitions/dzhangal> [consulta: 25.01.2017]

<sup>32</sup> Noticia sobre la donación del trabajo de Tuccio al *British Museum* obtenido en BBC News, publicada el 21 de enero de 2016. Ver: <http://www.bbc.com/news/world-europe-35360682> [consulta: 13.02.2017]

En 2015 y 2016, el incremento de los flujos migratorios y la crisis de refugiados han centrado algunos de los debates que se están produciendo en el ámbito de la cultura europea. La comunidad museística no permanece ajena al que es uno de los mayores desafíos a los que se enfrenta Europa en la actualidad y está contribuyendo a este debate a través de la puesta en marcha de diferentes iniciativas. Es el caso del ciclo “Nós” e “Os outros”: a Cultura na crise dos refugiados”<sup>33</sup>, “Migrations: 12 heures pour changer de regard”<sup>34</sup>, “L’avenir des frontières”<sup>35</sup>, “HomoMigratus - Comprendre les migrations humaines”<sup>36</sup> o la convocatoria de 2016 de Network of European Museum Organisations (NEMO), abierta a la recepción de propuestas que favorezcan la integración de los refugiados en el contexto europeo<sup>37</sup>. En el caso español, hay que destacar la exposición “Fronteres d'Europa. Cinc coordenades - frontera d'Europa i el mar Mediterrani” realizada por el *Museu Valencià d'Etnologia* y la Revista 5W<sup>38</sup>, en la que se reflexiona sobre el concepto de frontera.

Hemos encontrado casos en los que los museos tratan de fomentar la tolerancia y el respeto a otras culturas para combatir las actitudes racistas y xenófobas que han surgido en los últimos años en países como Alemania<sup>39</sup>, Bélgica<sup>40</sup>, Francia<sup>41</sup> o Reino Unido<sup>42</sup>, incrementadas a raíz de la amenaza yihadista. Es el caso de la experiencia realizada en *Humanity House*<sup>43</sup> (La Haya) y del proyecto “Multaka”<sup>44</sup>, con el que los museos alemanes se proponen formar a refugiados iraquíes y sirios como guías de museo, para hacer accesibles las exposiciones a otras personas de su misma procedencia.

---

<sup>33</sup> Ciclo de debates celebrado en varias ciudades portuguesas por Acceso Cultura el 16 de febrero de 2016. Ver: <http://acessocultura.org/encontros/debates/> [consulta: 13.02.2016]

<sup>34</sup> Jornada celebrada por el *Musée national de l'histoire de l'immigration* el 12 de septiembre de 2015. Ver: <http://www.histoire-immigration.fr/2015/9/changer-de-regard-sur-les-migrations> [consulta: 13.02.2016]

<sup>35</sup> Ciclo de conferencias celebrado por el *MUCEM* entre febrero y junio de 2016. Ver: <http://www.mucem.org/fr/evenement/lavenir-des-frontieres> [consulta: 14.02.2016]

<sup>36</sup> Exposición temporal organizada por el *Musée de la Vie wallonne* entre abril y diciembre de 2016. Ver: <http://www.provincedeliege.be/fr/evenement/17?nid=10601&from=actu> [consulta: 24.04.2016]

<sup>37</sup> Convocatoria abierta hasta el 28 de abril de 2016. *The general objective of this call for proposals is to support cultural, audio-visual and cross-sectorial projects aiming at facilitating the integration of refugees in the European environment, enhancing mutual cultural understanding and fostering intercultural and interreligious dialogue, tolerance and respect for other cultures.* Ver: <http://www.ne-mo.org/news/article/nc/1/nemo/call-for-proposals-support-for-refugee-integration/418.html> [consulta: 14.03.2016]

<sup>38</sup> Exposición celebrada entre el 10 de marzo y el 18 de mayo de 2016. Ver: <http://www.museuvalenciaetnologia.es/ca/content/fronteres-deuropa> [consulta: 14.03.2016]

<sup>39</sup> Ver: <http://www.nbcnews.com/storyline/europes-border-crisis/german-museums-are-helping-battle-refugees-culture-shock-n482396> [consulta: 15.02.2016]

<sup>40</sup> Por ejemplo, la exposición "Homomigratus. Comprendre les migrations humaines" del *Musée de la Vie wallonne*, que se inicia el 29 de abril de 2016. Ver: <http://www.provincedeliege.be/nl/home/17> [consulta: 15.02.2016]

<sup>41</sup> Ver: <http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Les-enfants-se-mobilisent-pour-les-refugies-au-Musee-du-Quai-Branly-2016-01-01-1398897> [consulta: 15.02.2016]

<sup>42</sup> Ver: <http://www.bbc.com/news/world-europe-35360682> [consulta: 15.02.2016]

<sup>43</sup> Ver: <http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/dans-la-peau-d-un-refugie-une-experience-au-musee-de-la-haye-232295> [consulta: 15.02.2016]. Para más información, consultar la web del museo. Ver: <http://www.humanityhouse.org/> [consulta: 15.02.2016]

<sup>44</sup> Ver: <http://www.dw.com/es/alemania-refugiados-como-gu%C3%ADas-de-museo/a-19000256> [consulta: 15.02.2016]



En la exposición “Insecurities: Tracing Displacement and Shelter” (2016-2017) el *MoMA* ha abordado el tema de los refugiados desde el punto de vista de la arquitectura<sup>45</sup>. Para ello se centra en el papel que la arquitectura y el diseño contemporáneo desempeñan en la evolución de los asentamientos y en la mejora de las condiciones de vida de los refugiados. La exhibición muestra una serie de proyectos de arquitectura, diseño o arte, que tratan de dar respuesta a las necesidades derivadas de los desplazamientos forzados en distintos países. Esta exposición pertenece a la serie “Citizens and Borders” con la que el *MoMA* quiere aportar un punto de vista crítico al debate sobre migraciones, territorio y desplazamiento.

En 2012, con motivo de la “Semana del Refugiado” en Reino Unido, *St Fagans National History Museum* (Cardiff) organizó “Refugee house”, una exposición temporal para la que contó con la participación de asociaciones y organizaciones galesas de ayuda al refugiado. Debido al carácter de esta institución, un museo al aire libre, la exposición se centró en las condiciones de vivienda de los refugiados y solicitantes de asilo en Gales. Para ello, se organizaron una serie de talleres con la finalidad de recrear el interior de uno de estos espacios temporales. Se trata de una exposición participativa desde su concepción inicial. En un primer momento, en los talleres se debaten algunos de los contenidos que van a formar parte de la exposición, como pueden ser los problemas que afectan a la convivencia entre personas desconocidas y de distinta procedencia. Una vez inaugurada la muestra, los visitantes podían sentarse en el sofá a ver vídeos en los que personas de estos colectivos narran sus experiencias y probar con los exámenes de ciudadanía. Este tipo de experiencias son aprovechadas por el museo para desarrollar métodos de trabajo participativos o co-comisariados. En este caso, durante el desarrollo de la exposición se mantuvieron conversaciones entre los distintos grupos participantes con objeto de desmontar algunos de los mitos y estereotipos que rodean a estas comunidades<sup>46</sup>.

Volviendo al papel del museo en la promoción de la diversidad cultural y en la deconstrucción de los estereotipos que afectan a la convivencia entre diferentes grupos, encontramos el caso del *Nederlands Openluchtmuseum*. Se trata de un antiguo museo al aire libre inspirado en el modelo nórdico que recientemente ha iniciado un proceso de reinvención de sus planteamientos tradicionales para orientarse a la presentación de la vida cotidiana holandesa, pasada y presente (Gijsbers, 2010). En este caso, ha pasado de ser un museo dedicado a conservar el modo de vida rural de la población holandesa, amenazado por la industrialización, a presentar aspectos de la sociedad multicultural actual, introduciendo los contenidos relacionados con la inmigración, tanto en el discurso como en la reconstrucción de espacios. La recreación de un restaurante chino de 1962 ha servido como punto de partida para abordar los estereotipos que afectan a la convivencia entre diferentes culturas. En una escenografía familiar al visitante, por la presencia habitual de este tipo de restaurantes en todo el

---

<sup>45</sup> Ver: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1653?locale=en> [consulta: 23.02.2017]

<sup>46</sup> Ver: <https://www.museumsassociation.org/museum-practice/your-case-studies-homelessness-and-housing/15102012-st-fagans-cardiff> [consulta: 21.11.2016]

mundo, se han instalado una serie de pantallas que tratan de evocar el ambiente característico de las cocinas de estos establecimientos o contextualizar algunos contenidos.



Fig. 4. Detalle del “Restaurante chino”. *Nederlands Openluchtmuseum*

Uno de los vídeos muestra diferentes testimonios que expresan, con cierto tono de humor, algunos de los prejuicios que han influido en la comunicación entre la población local y la comunidad china. Aunque el audiovisual se centra en el Sr. Lau, un cocinero de origen chino llegado al país en 1951, en los diferentes relatos encontramos imágenes bastante extendidas, como la creencia de que los chinos utilizan carne de perro en sus platos (Gijssbers, 2010). Aunque este tipo de presentación puede resultar incómoda para el visitante, confrontado con diferentes versiones de lo “holandés” que no coinciden con la suya propia, puede favorecer la reflexión sobre la esencialización de las identidades culturales. Por último, destacar la forma en la que los contenidos relacionados con la inmigración se vinculan con la identidad holandesa ya que “hoy en día, ir a un chino es casi tan holandés como comer arenque”<sup>47</sup>.

La exposición “Allez la France!” del *MNHI* presta una especial atención a la violencia, los prejuicios o el racismo que se manifiestan en las gradas de los campos de fútbol y que van dirigidos fundamentalmente a los jugadores de origen extranjero<sup>48</sup>. Aunque se ha sostenido ampliamente que el fútbol se ha convertido en un instrumento de integración de los colectivos desfavorecidos, en el

<sup>47</sup> Información extraída de la web del museo. Ver: <http://www.openairmuseum.nl/about-us/who-are-we/> [consulta: 05.12.2016]

<sup>48</sup> Estas personas se perciben como inmigrantes aunque hayan nacido en Francia y fueran sus antepasados los que emigraron de su país de origen.

catálogo científico de la exposición<sup>49</sup> se matiza esta afirmación al señalar la forma en que esta práctica se ha convertido en escenario de discriminación y rechazo. Además, el fútbol convertido en un espectáculo de masas amplifica los comportamientos que se producen dentro del campo y les da un alcance global, trasladándolos a otros contextos.

Recientemente, el *Musée de l'Homme* ha dedicado una exposición temporal a “Nous et les autres - Des préjugés au racisme” (2017-2018). Combinando las aportaciones de la antropología, la biología, la sociología y la historia, se trata de situar el racismo en los diferentes contextos en los que se produce<sup>50</sup>. Para ello, se recrea la sala de espera de un aeropuerto, con la intención de que el visitante reflexione sobre las ideas recibidas, se aborda el tema del racismo actual desde diversos puntos de vista, explorando la producción de los prejuicios y estereotipos que lo han nutrido en diferentes momentos de la historia y la instrumentalización realizada por los Estados. Habrá que esperar a ver los resultados y el recibimiento de la exposición ya que, en el momento de su inauguración, el tema es especialmente delicado en Francia.

En el caso de Estados Unidos, las movilizaciones por el reciente decreto migratorio del gobierno de Donald Trump se han extendido al ámbito de los museos. Como señal de protesta, el *MoMA* de Nueva York ha sustituido algunas de sus obras más conocidas por las de artistas de países a los que ahora se impide el acceso. Previamente, durante las elecciones presidenciales, en museos dedicados a la historia de la inmigración como el *Lower East Side Tenement Museum*, aparecieron pintadas con proclamas anti-inmigración y se multiplicaron los comentarios abiertamente xenófobos por parte de los visitantes.

En la actualidad, la islamofobia es uno de los efectos de los procesos de construcción de la alteridad. La exposición “Hijab - the right to choose” del *Oslo Museum* se celebró en un momento de intenso debate en Noruega sobre el uso del velo islámico como parte del uniforme de las mujeres policías. Para Saphinaz-Amal Naguib (2013), la exposición consiguió reflejar las complejas identidades de las mujeres de la diáspora musulmana, sin caer en los tópicos y estereotipos en los que suelen incurrir este tipo de debates. El documental que se muestra en esta exposición relata cómo estas mujeres construyen su identidad en un contexto transnacional, a partir de la reinterpretación y adaptación de sus tradiciones culturales. Es habitual que los museos que abordan el tratamiento del Islam desde una perspectiva contemporánea incluyan el tema del *hijab* en sus exposiciones. Es el caso de las exposiciones “Urban Islam” del *Tropenmuseum*, “See me as I am!” del *Norsk Folkemuseum* o “Villa Global” del *Jugendmuseum Schöneberg*, a las que volveremos más adelante.

---

<sup>49</sup> El dossier de prensa de la exposición incluye la introducción del catálogo. Ver: [http://www.ville-la-courneuve.fr/LC\\_idocs/decouvrir\\_histoire/medias/football\\_immigration\\_histoires\\_croisees.pdf](http://www.ville-la-courneuve.fr/LC_idocs/decouvrir_histoire/medias/football_immigration_histoires_croisees.pdf) [consulta: 06.08.2016]

<sup>50</sup> Información en la web del museo. Ver: <http://www.nousetlesautres.fr/> [consulta: 03.03.2017]

Aunque parece existir un consenso sobre el papel que el museo puede ejercer como mediador, algunas instituciones surgen con una clara vocación militante y aspiran a convertirse en instituciones socialmente comprometidas. Algunos directores de museos de arte se han mostrado especialmente contrarios a esta tendencia. Es el caso de James Cuno (*J. Paul Getty Museum*) y de Philippe de Montebello (*MET*) que niegan el rol del museo en la formación de ciudadanos y en la creación de una ciudadanía crítica, ya que “los museos no son lugares apropiados para el activismo social” (Levitt, 2015:8). Sin embargo, en Reino Unido es habitual que los museos se involucren en programas para mejorar su función social. De esta forma, asociaciones y otros organismos fomentan el desarrollo de proyectos para favorecer la inclusión social de ciertos colectivos y minorías sociales (comunidades inmigrantes, refugiados, personas sin techo). En la base de este tipo de iniciativas está presente la idea de que el museo puede mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos.

*The socially engaged museum does not simply aim to reflect society and its diverse character, but actively seeks to transform ways of thinking and perceptions of others, with a view to confronting prejudice, provoking dialogue and debate and fostering understanding. Inclusiveness is applied to audiences and the need to reach out and appeal to a new public, such as ethnic minorities, through the reframing of narratives, through the organization of activities and events occurring in tandem with exhibitions, and through community consultation, cooperation and participation (Gouriévidis, 2014:10).*

Un caso paradigmático de este enfoque es la exposición “The Peopling of London” del *Museum of London*, que ha servido de modelo a otras experiencias de museología colaborativa. No obstante, a pesar de la apuesta decidida de los museos ingleses por desarrollar estrategias participativas e introducir la multivocalidad en sus exposiciones, el estudio de Bernadette Lynch *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK* (2011) muestra la dificultad de convertir el museo en una “zona de contacto” ante la resistencia de las instituciones a subvertir las relaciones de poder en el desarrollo de la actividad museística.

Por otra parte, es habitual que los “museos inclusivos” orienten su actividad a grupos sociales que han permanecido al margen de la actividad museística. Para ello, se crean programas específicos dirigidos a estos colectivos, tratando de favorecer el acceso y la participación en las instituciones. Este tipo de prácticas corren el riesgo de confundir los objetivos de inclusión social con la creación de nuevas audiencias (Assunção dos Santos, 2008). Ya en los años noventa, Merriman y Poovaya-Smith habían alertado de los riesgos que implicaba el desarrollo de programas y exposiciones dedicadas a grupos específicos (1996). *Social inclusion does not mean to include minorities in the museum. It means to improve access to opportunities in society, for which museums can work as means* (Assunção dos Santos, 2008:46).

A lo largo de la investigación vemos ejemplos de lo que hemos llamado “museo conflictivo”. Se trata de casos que han provocado alguna reacción en la sociedad, ya sean críticas por parte de las propias comunidades representadas, descontentas con la imagen ofrecida, por parte del público o de los poderes establecidos. Es interesante ver cómo, de forma paralela al desarrollo de otro tipo de experiencias más centradas en la espectacularidad de las soluciones museográficas, los museos que están incorporando los nuevos paradigmas museológicos están abordando algunos de los problemas que afectan a la sociedad contemporánea, entre los que se encuentran los problemas medioambientales, la pobreza o el racismo. A modo de ejemplo, el *Musée d'Aquitaine* que, tras su renovación, va a abordar el mestizaje en la sociedad actual como forma de contribuir a los debates sobre el racismo o las nuevas formas de esclavitud (Drouguet, 2015).

## **2.2. LOS MUSEOS DE LA INMIGRACIÓN COMO LUGARES DE MEMORIA**

El concepto de “lugar de memoria” fue acuñado por Pierre Nora en la década de 1980 para explorar las relaciones entre la historia y la memoria. Se trata de cualquier entidad, material o inmaterial, convertida en elemento simbólico de la memoria colectiva (Nora, 2008). A partir de este momento, el concepto experimentó un gran auge, sobre todo en el ámbito de la historia cultural, en el contexto posmoderno de crisis de representación y deconstrucción de los grandes relatos propios de la disciplina (Berliner, 2005:199). Lo novedoso de la aportación reside en la forma en la que aborda la evolución de los modos de representación de los “lugares”, en vez de centrarse en la historia de los acontecimientos. Por otra parte, inaugura una nueva forma de entender las relaciones entre el pasado y el presente, ya que la memoria que se materializa y condensa en estos lugares se actualiza en función de los valores de cada momento (Arrieta, 2016:16).

Este concepto ha sido ampliamente debatido, revisado y actualizado para adaptarlo a otros contextos. Si bien en los últimos años se han publicado trabajos sobre los “lugares de memoria” en Italia, Alemania o Países Bajos<sup>51</sup>, la mala utilización de este concepto lo ha terminado reduciendo a un lugar físico. Esto contradice el sentido dado por Pierre Nora cuando identifica como posibles “lugares de memoria” de Francia la bandera francesa, la “Marsellesa” o los cafés parisinos (Knevel, 2012). Por otra parte, el trabajo de Nora ha recibido numerosas críticas. Sharon Macdonald lo ha acusado de idealizar la memoria (lo que es real) y reducir la historia a un intento estéril de capturar un pasado perdido (2013:13-14). Otros autores alertan del “presentismo” de esta propuesta al centrarse en la utilización que el presente hace del pasado. David Berliner (2005), al analizar la influencia de este tipo de planteamientos en la investigación antropológica, critica el énfasis sobre la memoria como “presencia del pasado”, como continuidad y persistencia, por la ambigüedad conceptual que traslada.

---

<sup>51</sup> En España no hemos encontrado un trabajo con un alcance similar.

A pesar de todas las reelaboraciones y revisiones posteriores, en este momento, queremos recuperar la importancia del concepto de Nora en los procesos de musealización de la memoria (Arrieta, 2016; Roigé, 2010). En primer lugar, el “lugar de memoria” introduce una nueva relación con el pasado. *For an object or site to become a site of memory, it must not only be remembered, but must be recognized as such by a group; it must be musealized* (Roigé, 2010). Esta lógica debería permitir a los museos reflexionar de manera crítica sobre la historia e identidad de un grupo cultural. Al cuestionar la narrativa oficial, se favorece la construcción de nuevos relatos y la experimentación de los lenguajes museográficos. Nora alerta de los riesgos que supone la patrimonialización de la memoria, al presentarla como una versión aséptica del pasado, despojada de sus aspectos más controvertidos. El “lugar de la memoria” podría contrarrestar esta tendencia al reconocer los diferentes significados de un lugar, que pueden ser opuestos o estar superpuestos, introduciendo la negociación y el conflicto en la producción del discurso (Knevel, 2012:90). Por otra parte, la necesidad de presentar las diversas memorias que conviven en un mismo lugar plantea importantes retos para la práctica museística tradicional. De acuerdo con Francisco Etxebarria, *no hay una memoria única. Hay una memoria múltiple, una memoria fragmentada. Hay memorias en conflicto* (Arrieta, 2016:17).

De acuerdo a la definición de Pierre Nora, en los “lugares de memoria” conviven aspectos físicos, simbólicos y funcionales de forma simultánea (2008:33). Sin embargo, es la dimensión inmaterial, la carga simbólica asociada a estos “lugares”, la que le confiere este estatus. Por ello, su frecuente identificación con los sitios históricos desfigura el significado del concepto original. Para que exista un “lugar de memoria” tiene que producirse una reflexión crítica sobre su historia, los valores y significados que se le han atribuido, las dinámicas de recuerdo y olvido, es decir, tiene que analizarse la historia de las representaciones que se han producido. En el caso de los museos de la inmigración hay que atender a la forma en la que se produce esa reflexión sobre el pasado y los procesos de construcción de la memoria. Los museos que se instalan en una lógica conmemorativa tienden a descuidar la necesaria revisión crítica del relato oficial y pueden terminar retorciendo la memoria de los grupos representados para que encajen en un discurso preestablecido. No obstante, algunos museos están adoptando diversas estrategias para corregir esta tendencia.

Los museos de la inmigración, como museos dedicados de manera monográfica al fenómeno migratorio en cualquiera de sus manifestaciones, han experimentado un gran auge en los últimos años. En el marco de difusión del multiculturalismo como modelo político y social, tratan de dar respuesta a las necesidades de una sociedad globalizada y plural. Por este motivo, son museos que nacen con un fuerte carácter social y político, que va a condicionar tanto la forma en la que se construyen los discursos, como las estrategias, métodos y enfoques empleados para el desarrollo de su actividad.

En general, los museos de la inmigración no suelen centrar su actividad en torno a una colección, sino que construyen sus discursos a partir de documentos, recursos y estrategias muy variadas. Es habitual

que estos museos dedicados a la memoria y a la identidad se ubiquen en espacios asociados con la historia de la migración, como pueden ser puertos de entrada, oficinas o edificios de apartamentos. En estos casos, aprovechando el potencial simbólico que le ofrecen estos sitios históricos, pueden operar como verdaderos “lugares de memoria” (Verreyke, 2011). Es el caso del *Ellis Island Immigration Museum* de Nueva York, que ha sido considerado un ejemplo paradigmático por abordar el “mito de la construcción nacional” a través del uso de los sitios históricos de la inmigración. Esta fórmula ha gozado de gran popularidad y museos como el *Canadian Museum of Immigration Pier 21* (Halifax) o el *Lower East Side Tenement Museum* (Nueva York) reproducen en parte este modelo.

El caso del *Ellis Island Immigration Museum* permite abordar algunas de las paradojas que afectan a este modelo. Joachim Baur (2008) ha explorado los posibles factores que podrían explicar el repentino interés de la sociedad por recuperar la memoria de la inmigración a Estados Unidos. En este sentido, es interesante su análisis del “Wall of Honor” de la inmigración norteamericana. Este dispositivo forma parte de la exposición permanente y en él figura el nombre de miles de personas que llegaron a Estados Unidos a través de este puerto de entrada. Sin embargo, el carácter memorial queda en entredicho cuando se descubre que cualquier persona puede inscribir su nombre en él, o el de algún familiar, a cambio de un donativo, independientemente de si su experiencia migratoria es real y está vinculada al sitio. Por su parte, Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998a) también ha criticado algunas de las soluciones adoptadas por este museo, como puede ser el hecho de construir una narrativa dominante de la inmigración en la que se diluyen otro tipo de experiencias, como la de los esclavos, pueblos anexionados a Estados Unidos o personas que no entraron al país vía Ellis Island, y que está basada en los limitados criterios de clasificación utilizados en esta instalación.

Los museos de la inmigración expresan el derecho a la memoria y al reconocimiento de estos grupos en el conjunto de la sociedad. Sin embargo, las soluciones adoptadas hasta el momento conceden un lugar diferente a la historia de la inmigración en el “mito de construcción nacional” y emplean distintas estrategias para integrar esta memoria en los discursos patrimoniales (Grosfoguel, Le Bot y Poli, 2011:6-7). En este sentido, se pueden identificar dos grandes grupos, ya que existe un paralelismo entre las lógicas adoptadas por los museos y los modelos de integración imperantes en los países en los que se ubican. En primer lugar, los museos de la inmigración europeos, donde la población inmigrante procede principalmente de antiguos territorios coloniales. Por otra parte, los museos de los países como Estados Unidos o Canadá, en los que esta población se ha convertido en el grupo dominante, relegando a los pueblos autóctonos a un papel marginal y subalterno en el modelo de construcción nacional. Para Joachim Baur (2006), los museos de los países europeos tienden a ofrecer una narrativa oficial que omite las contribuciones de las comunidades inmigrantes a la formación de la identidad nacional, mientras que los “países de inmigración” construyen sus discursos nacionales sobre esta tradición, entendida como experiencia socialmente unificadora (Cimoli,

2013:315). Sin embargo, esta diferenciación no se puede asumir de manera estricta, ya que la realidad es mucho más compleja.

La mayoría de los museos que tratan de forma específica el tratamiento de la inmigración adopta la lógica del “nacionalismo museográfico” (Grosfoguel, Le Bot y Poli, 2011:7-8) al integrar la historia de la inmigración en la construcción de la narrativa nacional. El *Ellis Island Immigration Museum* de Nueva York, inaugurado en 1989, es uno de los ejemplos más destacados, ya que se ha convertido en un modelo para otros museos sobre la historia de la inmigración. El discurso ofrecido por este centro se desarrolla en torno a tres ejes temáticos: el papel que ejerció la Isla de Ellis como puerta de la inmigración europea a Estados Unidos, para lo que se reconstruyen espacios originales como el de las antiguas oficinas de recepción de inmigrantes y control aduanero; la historia de la inmigración a Estados Unidos hasta la actualidad y, por último, la compleja identidad nacional, construida a partir de las relaciones entre los diferentes grupos que poblaron el país a lo largo de su historia y donde persisten las diferentes identidades étnicas y culturales (Pardue, 2004:23-24).

En 2015, el museo actualiza sus contenidos e inaugura las nuevas galerías de “Peopling of America Center” con la intención de mostrar la historia de la inmigración a Estados Unidos a través de un marco de referencia más amplio, que ya no se limita al periodo cronológico en el que estuvo en funcionamiento el puesto de control de Ellis Island (1892-1954). De esta forma, el museo amplía su discurso para abordar la historia completa de la inmigración a Estados Unidos, haciendo frente a algunas de las críticas que se habían vertido a la institución. El marco temporal anterior sólo permitía abordar la inmigración procedente de países europeos, por lo que el relato sobre la contribución de los inmigrantes a la nación se limitaba al legado de estas comunidades (Baur, 2006). Al ampliar el periodo cronológico de las exposiciones, no se puede eludir la representación de algunos de los aspectos más oscuros y controvertidos de la historia americana, como puede ser la llegada masiva de esclavos entre los siglos XVII y XIX. En este sentido, hay que recordar los comentarios realizados por el historiador John Hope Franklin: *No one in the black community is really excited about the Statue of Liberty. We came here on slave ships, not via Ellis Island* (Cimoli, 2013:317).

Sin embargo, en otros aspectos no parece que se haya corregido la tendencia a presentar un relato idealizado y romántico destinado a mostrar historias de integración exitosa en la sociedad de acogida. Baur cree que este retrato distorsionado se debe en gran parte a la forma en que se llevó a cabo la recopilación de las historias orales que conformaban la exposición, fundamentalmente a través de una petición pública a las personas interesadas en compartir su experiencia con el museo, con lo que las probabilidades de presentar una versión sesgada eran considerables (Baur, 2006:131-132). En el caso de las nuevas galerías dedicadas a la inmigración posterior a la Segunda Guerra Mundial, junto a la recreación de ambientes y el uso de interactivos, una serie de vídeos muestran los testimonios de personas que han llegado al país en las últimas décadas. Aunque estos vídeos han sido realizados por



History Channel, y ya no son el resultado de un proceso sesgado de recogida de datos, parece que la tendencia predominante sigue siendo la de presentar una imagen positiva del proceso de acogida<sup>52</sup>.

En este sentido, uno de los rasgos que define a los museos que se insertan en este llamado “nacionalismo museográfico” es el predominio de la narrativa de celebración, en la que se destaca el éxito en la integración de los inmigrantes a la sociedad de acogida, y sólo ocasionalmente se evocan las dificultades y los fracasos (Grosfoguel, Le Bot y Poli, 2011).

El *Lower East Side Tenement Museum* de Nueva York está ubicado en uno de los bloques de apartamentos en los que vivían las comunidades de inmigrantes que llegaron a Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Uno de los principales valores de este museo reside en el papel que ejerce como “lugar de la memoria” vinculado a la historia de la inmigración europea a Estados Unidos. La narrativa se construye a partir de las historias de familias de distinta procedencia, y en diferentes periodos de tiempo, pero adopta un enfoque amplio al vincular estos relatos de vida a cuestiones de tipo social, cultural o laboral, que integran el discurso en el contexto más amplio de la historia de Estados Unidos. La restauración de los espacios muestra los cambios físicos que ha experimentado el edificio a lo largo de su historia, en consonancia con la evolución de las normas y ordenanzas de construcción. La recreación de las viviendas de estas familias trata de provocar en el visitante un sentimiento de empatía hacia las personas inmigrantes, en general, ya que muchas de sus experiencias vitales se pueden trasladar a otros contextos. El tipo de estrategia adoptada por este museo se corresponde con su propósito de valorar la experiencia migratoria y revisar el “mito tradicional de la fundación americana” (Baur, 2006:136).

Desde una aproximación a la historia social, en los relatos que se ofrecen no se eluden los aspectos más conflictivos, como puede ser la enfermedad, las duras condiciones laborales o el abandono familiar (Abram, 2001). La adquisición en 2007 de un edificio cercano le va a permitir actualizar su discurso e incorporar a las comunidades de inmigrantes que llegaron con posterioridad a 1935, fundamentalmente familias de origen chino, puertorriqueño y refugiados judíos. Al centrarse en las olas migratorias posteriores a la Segunda Guerra Mundial, se abordarán problemáticas contemporáneas relacionadas con la educación, las leyes migratorias, las cuestiones étnicas o el mercado laboral<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Comentario de la nueva exposición publicada en *NPR* el 20 de mayo de 2015. Ver: <http://www.npr.org/sections/codeswitch/2015/05/20/408157318/recent-immigrants-find-ellis-island-still-relevant> [consulta: 10.08.2016]

<sup>53</sup> Información incluida en el proyecto presentado por el museo a la agencia federal estadounidense National Endowment for the Humanities (NEH). Consultada en la web. Ver: [http://www.neh.gov/files/lower\\_east\\_side\\_tenement\\_museum\\_ogc\\_reviewed\\_5-2015.pdf](http://www.neh.gov/files/lower_east_side_tenement_museum_ogc_reviewed_5-2015.pdf) [consulta: 08.06.2015]



Fig. 5. “Confino Family Kitchen”. *Lower East Side Tenement Museum*

Al igual que en el caso de *Ellis Island Immigration Museum*, la renovación experimentada por este museo le ha llevado a actualizar su discurso e incorporar nuevos contenidos en sus exposiciones para ofrecer una visión más completa de la historia de la inmigración en Nueva York y, por extensión, en Estados Unidos. Aunque los periodos cronológicos y las historias particulares que se incluyen en las nuevas exposiciones ya no pertenecen a la historia del edificio, refuerzan el carácter simbólico de estos lugares.

El *Canadian Museum of Immigration Pier 21* se ubica en el puerto de Halifax, en el antiguo edificio destinado a la recepción de la población inmigrante que llegó a Canadá entre 1928 y 1971<sup>54</sup>. Esta fecha marca el cierre del que había sido el principal puerto de entrada al país por el descenso del número de personas que llegaban en barco. Sin embargo, esta fecha es también significativa porque señala el momento en el que Canadá adoptó el multiculturalismo como modelo político. La exposición, además de construir una narrativa sobre las experiencias personales de estas comunidades, incluye otros aspectos relacionados con la historia del edificio, como es el caso de la participación de Canadá en la Segunda Guerra Mundial, ya que este espacio fue también el puerto de salida de los militares canadienses.

El museo se creó en 1999, gracias a la iniciativa de una asociación interesada en que se reconociera la importancia de la inmigración en la historia canadiense. En 2011 se convirtió en un museo nacional *to*

<sup>54</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.pier21.ca> [consulta: 08.06.2015]

*enhance public understanding of the experiences of immigrants as they arrived in Canada, of the vital role immigration has played in the building of Canada and of the contributions of immigrants to Canada's culture, economy and way of life*<sup>55</sup>, asumiendo plenamente la lógica del “nacionalismo museográfico”. Recientemente, el museo ha sufrido un proceso de renovación y ampliación de sus instalaciones, lo que le permite contar con un espacio mayor para el desarrollo de exposiciones sobre diferentes temáticas relacionadas siempre con la identidad, la diversidad cultural y la inmigración.

Los tres casos que acabamos de comentar se ubican en espacios patrimoniales que gozan de cierta protección legal. El *Ellis Island Immigration Museum* como espacio asociado al *Monumento Nacional de la Estatua de la Libertad* y gestionado por el *Servicio Nacional de Parques* de Estados Unidos, el *Canadian Museum of Immigration* está ubicado en el *Pier 21 National Historic Site of Canada* y, por último, el edificio que alberga el *Lower East Side Tenement Museum* está declarado *National Historic Landmark* y *National Historic Site* de Estados Unidos.

En Europa, el *19 Princelet Street (Museum of Immigration and Diversity)* adopta un enfoque similar al del *Tenement Museum* de Nueva York. En un edificio histórico del barrio londinense de Spitalfields, ocupado tradicionalmente por trabajadores inmigrantes de diferente procedencia, se construye este museo dedicado a la reflexión sobre la inmigración y la diversidad cultural. El museo se encuentra rodeado de comercios étnicos, en una zona en la que tradicionalmente se han asentado comunidades procedentes de Francia, Irlanda, Bangladesh o Europa del Este. La propia historia del edificio refleja la memoria de estas comunidades. Construido por un hugonote en el siglo XVIII, se convirtió en un lugar comunitario para judíos rusos y polacos que construyeron en su patio una sinagoga. Esta sinagoga es considerada la más antigua de Reino Unido y la primera con una galería independiente para las mujeres. Fue utilizada para el culto religioso hasta los años setenta y todavía conserva las inscripciones con los nombres de las personas que contribuyeron económicamente a su construcción. En los años treinta, con el auge de la extrema derecha en Reino Unido, la sinagoga fue utilizada clandestinamente por las comunidades judías y, posteriormente, convertida en el lugar de encuentro de los judíos que huían de la Alemania nazi. En esta época el sótano acogió las primeras reuniones antifascistas, antes de la famosa “Batalla de Cable Street” contra los “camisas negras” de Moseley (Waters, 2014). También fue utilizado como lugar de refugio para los niños alemanes rescatados del continente en los trenes *Kindertransport*<sup>56</sup>. De esta forma, la historia del edificio se integra en la memoria de la lucha contra el fascismo en Londres.

---

<sup>55</sup> Información extraída del Annual Report 2013-2014 del *Canadian Museum of Immigration Pier 21*. Ver: [https://www.pier21.ca/sites/default/files/uploads/files/corporate-reports/Annual-Report\\_En-2014.pdf](https://www.pier21.ca/sites/default/files/uploads/files/corporate-reports/Annual-Report_En-2014.pdf) [consulta: 21.06.2017]

<sup>56</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.19princeletstreet.org.uk/press/creSummer03.html> [consulta: 08.06.2015]

El edificio conserva algunos de estos espacios originales, como la sinagoga y la habitación de su último habitante, David Rodinsky, descendiente de inmigrantes polacos que desapareció misteriosamente en 1969<sup>57</sup>. La artista Rachel Lichtenstein ha investigado su historia y creado instalaciones con algunos de los objetos encontrados entre sus pertenencias<sup>58</sup>. A pesar del valor que reviste este sitio, el museo se encuentra en un estado físico y económico precario que no le permite tener un funcionamiento regular, por lo que sólo ofrece visitas guiadas a grupos escolares o abre al público algunos días al año, por ejemplo, durante la *Semana del Refugiado*. En este sentido, hay que destacar que las instalaciones y la actividad que desarrolla se mantienen gracias al trabajo de voluntarios, muchos de ellos refugiados y personas de distintas organizaciones sociales.

A partir de la creación, en 2007, del *Musée nationale de l'histoire de l'immigration (MNHI)* para “transformar la historia de la inmigración en patrimonio común” de Francia (Gruson, 2011:13), este tema ha despertado un mayor interés en el panorama museístico europeo. Su constitución como “museo nacional” presenta una serie de implicaciones políticas, sociales y filosóficas. En primer lugar, se trata del primer museo nacional dedicado a la inmigración en Europa. La creación de este tipo de museos monográficos puede contribuir a la guetización de estas comunidades, ya que la construcción de un discurso independiente las sitúa fuera de la historia nacional. Esta idea parece desmentir el que era uno de sus puntos de partida. Por otra parte, la narrativa centra el foco de atención en la integración de los inmigrantes en la sociedad francesa, lo que plantea importantes cuestiones de representación, identidad nacional y comunitaria, inclusión y exclusión (Verreyke, 2011:160-161). Se trata de mostrar los procesos de intercambio, adaptación o apropiación cultural, superando las presentaciones estereotipadas que han proliferado en este tipo de exposiciones (Noiriel, 2007). Para ello, las exposiciones dedican un esfuerzo importante a mostrar las aportaciones de estas comunidades a la sociedad de acogida, como es el caso de la galería permanente “Repères”. Por último, una mención a las connotaciones asociadas al nuevo estatus que adquieren los objetos cotidianos, banales, comunes, de las comunidades inmigrantes, al pasar a formar parte del patrimonio nacional francés (Grognet, 2007a).

Este museo ha generado una gran controversia y se ha convertido en uno de los casos más significativos para abordar las paradojas que afectan a la representación de la historia y la memoria de la inmigración en un museo nacional. Se trata de un museo que surge con una función cívica, ya que se propone *cambiar la imagen de los inmigrantes, contribuyendo al mismo tiempo a su integración en la sociedad francesa* (Noiriel, 2007:13). Por este motivo, se crea fundamentalmente como lugar de investigación, centro de documentación y como espacio para la creatividad<sup>59</sup>. Para ello, se decide

---

<sup>57</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.19princeletstreet.org.uk/> [consulta: 08.06.2015]

<sup>58</sup> Artículo “Secret History” de Rachel Lichtenstein, publicado en Independent el 29 de mayo de 1999. Ver: <http://www.independent.co.uk/life-style/secret-history-1096624.html> [consulta: 17.06.2015]

<sup>59</sup> La institución se inaugura en 2007 como *Cité nationale de l'histoire de l'immigration*. En 2014 recibe oficialmente la nueva denominación como museo.

adoptar una perspectiva histórica, antropológica y artística, en lugar de memorialista (Gruson, 2011), en una línea similar a la mantenida por Gerard Noiriel, que se ha manifestado contrario al “imperialismo de la memoria” por la forma en que produce imágenes estereotipadas que estigmatizan a las comunidades inmigrantes (Noiriel, 2007:15). Ante la pregunta *un musée peut-il changer les représentations sur l’immigration?* (Gruson, 2011), la ocupación del edificio durante cuatro meses por un grupo de “sin papeles” en protesta por las políticas migratorias francesas, debió de situar a este museo en el centro del debate sobre el fracaso del modelo multicultural en la integración de la población inmigrante. Sin embargo, el verdadero sentido de la protesta no obtuvo la repercusión mediática que era de esperar y vino a confirmar la invisibilidad de las comunidades de origen inmigrante en la sociedad francesa.



Fig. 6. *Climbing down*, Barthélémy Togu (2004). MNHI

Varios autores atribuyen parte del “fracaso” de este proyecto a que *is surrounded and oppressed by the history whose meaning it is supposed to change* (Meza, 2011b:7). El museo se ubica en el Palais de la Porte Dorée, que actúa como un “lugar de memoria” incómodo que favorece la identificación entre la historia de la inmigración y el periodo colonial<sup>60</sup>. Aunque es frecuente que el fenómeno migratorio se

---

<sup>60</sup> Maureen Murphy ha planteado la forma en que sus sucesivas denominaciones reflejan la historia de la relación de Francia con sus territorios coloniales. Con motivo de la Exposición colonial de 1931, se crea el *Museo permanente de las colonias*, transformado en *Museo de la Francia de Ultramar* (1935) y, tras la independencia

aborde a través de los paradigmas coloniales, este enfoque no puede aplicarse de forma general, ya que excluye los flujos que se desarrollan en el marco de la globalización neoliberal, que siguen lógicas diferentes en las que las cuestiones culturales e identitarias adquieren otro sentido (Grosfoguel, Le Bot y Poli, 2011). Si bien la institución se propone superar la rivalidad entre ambas memorias, la ubicación en el antiguo palacio de las colonias posee una carga simbólica de la que no puede desprenderse fácilmente (Jarassé, 2007:56). Tanto la arquitectura art déco, como el acuario tropical o los motivos que aparecen en los frescos y bajorrelieves, señalan el pasado colonial del edificio. En el intento de distanciarse de la memoria colonial, el nuevo museo corría el riesgo de obsesionarse con ella al dedicarle sus primeras exposiciones, conferencias y escenificaciones (Jarassé, 2007:57). Este museo ha recibido numerosas críticas. En primer lugar, ha sido acusado de manipular con fines políticos un sitio conmemorativo (Gouriévidis, 2014:13). También se ha criticado el enfoque multidisciplinar adoptado y la descoordinación del trabajo de los distintos departamentos, que funcionan como compartimentos estancos. Por último, la forma en la que se ha abordado la representación en algunas de sus exposiciones, que corre el riesgo de estigmatizar a los propios inmigrantes (Meza, 2011b).

### ***La maleta y otras museografías de la inmigración***

Es frecuente que las exposiciones dedicadas al fenómeno migratorio presenten una selección de los objetos elegidos en el momento de emigrar. Hélène Lafont-Couturier, para el caso concreto del *Musée nationale de l'histoire de l'immigration (MNHI)*, divide este patrimonio de la migración en cuatro conjuntos temáticos: los objetos que permiten evocar el lugar de origen (recuerdos, objetos cotidianos y de uso personal), objetos vinculados al conocimiento y a la experiencia profesional (títulos y certificados), el patrimonio inmaterial que no cuenta con soporte físico (hábitos, creencias, mitologías) y, por último, las imágenes y testimonios asociados a estos objetos (Lafont-Couturier, 2007:43-44). En su opinión, es conveniente que este patrimonio se presente de forma asociada al equipaje (baúles, maletas, sacos) que alguna vez lo contuvo. Estos mismos temas se repiten en las exposiciones dedicadas a la migración en cualquiera de sus formas.

La “narrativa de la maleta” (Witcomb, 2012:38-39) es una de las estrategias que ha gozado de mayor popularidad para la representación del fenómeno migratorio. Se trata de una lógica que supera el plano estrictamente escenográfico, en el que se exploran las motivaciones y expectativas de los migrantes a través de los objetos que los acompañaron en el viaje, para abrazar el “nacionalismo museográfico” al destacar la contribución de estos colectivos a la sociedad de acogida. Es por ello que las exposiciones tienden a centrarse en las manifestaciones (materiales e inmateriales) que mejor expresan su identidad étnica o cultural. Esta lógica se desarrolló en los museos de inmigración australianos que se crearon a partir de los años ochenta. Desde un primer momento estos museos se encuentran estrechamente

---

de las colonias francesas, en *Museo de las Artes de África y Oceanía*. En 2007 se inaugura la *Cité nationale de l'histoire de l'immigration* (Murphy, 2007:65).

asociados al modelo multicultural imperante en las políticas de la época, por lo que presentan la inmigración a través de una narrativa de celebración (Purkis, 2013) centrándose en “la experiencia del viaje en sí misma, en lo que los migrantes trajeron consigo y en cómo contribuyeron a la construcción de la nación” (Witcomb, 2012:36).

Los museos australianos de la inmigración constituyen un caso de estudio muy interesante, ya que nacen con el propósito de superar la política asimilacionista desarrollada por el gobierno a partir de la década de 1960 y revisar el discurso de construcción nacional de acuerdo a los planteamientos del modelo multicultural, que apuesta por el reconocimiento de una sociedad integrada por las diferentes comunidades étnicas y culturales que pueblan el territorio, poblaciones aborígenes y comunidades de origen inmigrante, fundamentalmente. El primer museo dedicado específicamente a la inmigración es el *Migration Museum* de Adelaida, inaugurado en 1986. En el intento de situar la historia de los pobladores australianos “no aborígenes”, adopta una narrativa lineal de la historia de la migración en la que se utilizan las experiencias personales para representar los diferentes momentos históricos (Szekeres, 2007).

A principios del siglo XX los museos australianos abandonan la perspectiva conmemorativa y de celebración con la que habían presentado la inmigración. Las exposiciones que adoptaron la narrativa de la maleta fueron duramente criticadas por sus discursos multiculturalistas y por el énfasis en los marcadores externos de etnicidad (Henrich, 2011). Ian McShane y Mary Hutchinson fueron sus principales detractores. Hutchinson identifica los rasgos que identifican a estas exposiciones multiculturales: la muestra de objetos tradicionales que los distintos grupos llevaron consigo a Australia, la idea de comunidad homogénea, ante la falta de voces disonantes en los discursos, y el uso de un repertorio limitado de narrativas de la migración (Henrich, 2011:72).

La narrativa de la maleta, que había quedado asociada a esta visión positiva, adopta otro sentido. Aunque sigue funcionando como elemento simbólico, ahora puede aparecer como un mero soporte expositivo, como contenedor de los materiales en exposición. En este sentido, su uso se ha generalizado y la encontramos en exposiciones sobre emigración e inmigración como un simple testigo de la experiencia del viaje, esta vez sin las connotaciones asociadas al “nacionalismo museográfico” y a la narrativa de celebración. Para Henrich, se trata de una potente metáfora visual que traslada ideas complejas y permite evocar la memoria de la migración, por lo que sigue siendo apropiada, si bien no agota las soluciones museográficas adoptadas para su representación (2011:80-81).

Hay casos en los que se llevan al límite las posibilidades expositivas y discursivas que ofrece la maleta como recurso museográfico. La exposición del *19 Princelet Street*, “Suitcases and sanctuary”, explora la historia de la inmigración en el barrio londinense de Spitalfields, a través de la mirada de niños de 9



y 10 años, descendientes ellos mismos de inmigrantes y pertenecientes a diferentes tradiciones culturales. Para ello, en colaboración con historiadores y artistas de diversas disciplinas, expresan su visión acerca de la inmigración y se “ponen en los zapatos” de las personas que llegaron al barrio como resultado de las sucesivas olas migratorias<sup>61</sup>. Una serie de maletas dispuestas a lo largo del edificio muestra las fotografías, objetos, dibujos, escritos y grabaciones resultado de este trabajo colaborativo, a veces en composiciones tan imaginativas como la de un teléfono a través del que los visitantes pueden escuchar poemas, historias y posibles experiencias que vivieron los antiguos habitantes del barrio, o la maleta llena de patatas en las que están escritas con rotulador los motivos que provocaron una de las olas de la inmigración irlandesa, la hambruna que asoló este país en el siglo XIX (Knott, 2005). Los visitantes pueden revisar los contenidos de las maletas abiertas y rellenar las etiquetas para equipaje con detalles sobre su experiencia migratoria, real o figurada. Este tipo de iniciativas permiten reflexionar sobre el patrimonio de la migración, explorando las elecciones de escolares, artistas y visitantes sobre los objetos que les acompañarían si tuvieran que abandonar su hogar.



Fig. 7. “Suitcases and Sanctuary”. 19 Princelet Street

El patrimonio de la migración necesita un análisis profundo, que no se ha encontrado en la bibliografía existente hasta el momento. Se trata de un patrimonio muy complejo, ya que se define a partir de su relación con la identidad y la memoria de las comunidades, grupos y sujetos sociales vinculados a la

<sup>61</sup> Información extraída de la web del museo. Ver: <http://www.19princeletstreet.org.uk/> [consulta: 05.06.2016]



experiencia migratoria. Por ello, aunque engloba elementos tan dispares como pueden ser tradiciones orales, fotografías, artes populares, objetos de la vida cotidiana, obras de arte o edificaciones, es eminentemente inmaterial. Si bien su estudio puede abordarse desde una amplia variedad de perspectivas, en este patrimonio encontramos muchas de las ambigüedades y controversias que afectan a la definición del patrimonio inmaterial. Entre ellas, el hecho de se trate de un patrimonio asociado a la movilidad y al desplazamiento, cuando éstos se consideran una amenaza a la continuidad del patrimonio inmaterial (Amescua, 2013). En nuestra opinión, la fragilidad que se atribuye al patrimonio inmaterial se debe a la estrecha relación que mantiene con las comunidades, grupos o sujetos sociales que lo recrean y transmiten. En este sentido, la mayoría de las amenazas a la continuidad de este tipo de patrimonio están asociadas a las vicisitudes por las que atraviesan estos grupos o individuos a lo largo de su vida (Velasco, 2012) y forman parte de la propia dinámica cultural, por lo que la relación entre los procesos migratorios y el patrimonio inmaterial se percibe compleja y paradójica.



Fig. 8. Sección “Diversité” de la exposición “Repères”. MNHI

En nuestra opinión, las manifestaciones que integran el patrimonio de la migración deben reflejar tanto los intercambios que se producen en la sociedad de acogida, como la pervivencia de las formas culturales con las que estos colectivos tratan de resistirse a los cambios. Se trata de un patrimonio móvil, dinámico y complejo que no se circunscribe a un territorio ni a una comunidad claramente delimitada. Una de las secciones de la exposición “Repères” del *Musée nationale de l'histoire de l'immigration* muestra algunas de las aportaciones de las comunidades inmigrantes al “enriquecimiento de la sociedad francesa”. Para ello, a través de una selección de objetos, testimonios,

interactivos y audiovisuales, se muestran diferentes tradiciones, canciones, formas de alimentación o acontecimientos festivos<sup>62</sup>. La instalación de vídeo de la artista argelina Zineb Sedira, *Mother Tongue* (2013), muestra cómo la evolución de la lengua, por las influencias y contactos entre culturas, parece hacer imposible la comunicación entre mujeres pertenecientes a distintas generaciones.

La importancia de la cultura material suele ser relativa en el desarrollo de las exposiciones sobre la inmigración. Los objetos que las integran suelen tener escaso valor económico, ya que se trata de testimonios, objetos personales, objetos de la vida cotidiana, manifestaciones contemporáneas y elementos de la cultura popular, cuyo mayor valor reside en su patrimonio inmaterial asociado y en su carácter simbólico. En este sentido, algunos de los museos dedicados específicamente a este fenómeno se han creado sin colecciones, con la intención de ir conformándola conforme evoluciona el proyecto museístico y en estrecho contacto con las comunidades de migrantes. Este ha sido el caso del *Migration Museum* de Adelaida (Henrich, 2011) y del *Musée nationale de l'histoire de l'immigration* (Grognet, 2007a y 2008). No obstante, algunas exposiciones siguen centrando el discurso en la presentación de los objetos considerados más representativos de este patrimonio de la migración. Hay que destacar el caso de “Treasures from Home” del *Ellis Island Immigration Museum*, donde una serie de vitrinas temáticas exhiben los objetos personales, vestimenta tradicional o instrumentos musicales, que acompañaron a los inmigrantes en el momento del viaje (Baur, 2006:132). Baur encuentra en esta exposición una metáfora visual de la sociedad multicultural norteamericana. Un conjunto heterogéneo de objetos, de los que la única información que interesa es el país de procedencia, que sólo cobra sentido cuando se observan todas las vitrinas en conjunto. *Put together in the case, the objects are sublated in a new context, collectively transformed into a larger whole where they all have their place* (Baur, 2006:133).

Los museos construyen sus discursos a través de una amplia variedad de estrategias, donde la historia oral y los relatos de vida se encuentran entre los principales recursos utilizados. Aunque la UNESCO no los incluye de forma expresa en su definición de patrimonio inmaterial, sí se reconoce de forma oficial su pertenencia a esta categoría patrimonial en el *Plan Nacional para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* español (IPCE, 2011). Uno de los primeros ejemplos que encontramos fue el proyecto de historia oral realizado por el *Migration Museum* con motivo de la exposición “Il Cammino continua” (1990-1991). A través de la recogida de los testimonios orales y la cultura material de las comunidades italianas asentadas en el Sur de Australia, se trata de reflexionar sobre las imágenes que se construyen en torno a la identidad. Para ello, tomando como punto de partida la idea de la familia, se rastrean las diferentes creencias, tradiciones y factores sociales, económicos o políticos que influyen en su configuración (Henrich, 2011:76).

---

<sup>62</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.histoire-immigration.fr/l-exposition-permanente/guide-de-l-exposition/sequence-diversite> [consulta: 12.08.2016]

Es habitual que este tipo de presentaciones se asocien con una aproximación biográfica a los objetos. En 2012, el *German Emigration Center* inauguró el espacio dedicado a la inmigración en Alemania. En esta nueva sección se exploran las experiencias asociadas a algunos de los objetos expuestos en las diferentes escenografías. Así, por ejemplo, en el escaparate de los grandes almacenes se muestran los pantalones vaqueros de imitación que hizo un trabajador de Alemania del Este o la botella de un minero polaco que trabajó en la zona de Ruhr<sup>63</sup>.

Las imágenes y testimonios que permiten construir la memoria individual o colectiva de la inmigración, constituyen un elemento central en este tipo de exposiciones (Lafont-Couturier, 2007). Es habitual que estos registros se utilicen para contextualizar los objetos presentados o para trazar una biografía de los mismos. No obstante, estos materiales también pueden considerarse testimonios con valor patrimonial en sí mismos y, en este sentido, su exposición adquiere otro sentido. La colección de fotografías del *MNHI* la integran imágenes procedentes del propio contexto migratorio, asociadas a los objetos o experiencias de los migrantes, pero también fotografías artísticas, como los trabajos de Robert Doisneau, Thomas Mailaender o Patrick Zachmann.



Fig. 9. *Voitures Cathédrales*, Thomas Mailaender. *MNHI*

<sup>63</sup> Información de la web del museo. Ver: <http://www.dah-bremerhaven.de//ENG/en.museum.php#Geschichte> [consulta: 18.07.2016]

En el caso de las fotografías, la selección de determinadas imágenes para presentar la memoria de la inmigración puede favorecer una representación sesgada de la realidad, destacando, por ejemplo, los aspectos más exóticos o diferenciados. Como en el caso de las exposiciones de objetos, es el interés visual el que suele orientar la selección de estas imágenes para su exposición, en detrimento de otro tipo de aspectos. Hélène Lafont-Couturier identifica los temas susceptibles de expresar de forma visual la historia de la inmigración a Francia: el momento de la partida y la llegada, la vivienda o el empleo (2007:44). La autora destaca de forma expresa la representación de los barrios de chabolas, la periferia urbana o la *banlieue*, convertidos en zona de acogida para las comunidades de inmigrantes que residen en Francia. Ahora bien, este tipo de exposiciones suelen provocar críticas por las imágenes que construyen de estos colectivos y la excesiva atención prestada a los rasgos étnicos, la diferencia cultural, los guetos o las cuestiones laborales, puede favorecer el desarrollo de políticas de representación cuestionables.

En el caso de la exposición de fotografía de Patrick Zachmann, “Ma Proche Banlieue. Photographies 1980-2007” (2009), se criticó la presentación de imágenes de una *banlieue* pobre y marginal por contribuir a la estigmatización de estas zonas urbanas y de sus residentes. La organización de esta muestra respondió a criterios artísticos que no se ajustaban a la misión de un museo dedicado a la inmigración. Por otra parte, el peligro de este tipo de presentaciones reside en etiquetar como inmigrantes a las personas anónimas que aparecen retratadas, que pueden tener la nacionalidad francesa y ser clasificadas como inmigrantes por residir en una zona determinada y/o por su color de piel, invirtiendo así la finalidad de la institución. De esta forma, se manifiesta una discrepancia entre los diferentes enfoques adoptados y entre los distintos departamentos, que funcionan de forma independiente y desconectada (Meza, 2011b:9).

Hemos visto cómo muchos de los museos dedicados a la inmigración se ubican en los antiguos puertos de entrada. Este es el caso del *Ellis Island Museum*, del *Canadian Museum of Immigration Pier 21* o del *Grosse-Île-et-le-Mémorial-des-Irlandais* (Québec), que se sirven de unos espacios vinculados a un momento concreto de la historia de la inmigración para construir sus discursos. Este tipo de estrategias también se ha extendido a otros museos que, si bien no ocupan ningún sitio histórico, recrean estos espacios en sus instalaciones, como puede ser el *German Emigration Center* (Alemania) o el *Immigration Museum* de Melbourne. De acuerdo con Harriet Purkis, el énfasis en el momento de la llegada sitúa a estas personas como “eternos inmigrantes” congelados en el tiempo. Este tipo de presentaciones definen la identidad del migrante en función de un momento concreto de su historia y, a nivel museográfico, construyen el relato fundamentalmente en torno al viaje. Para ello, suelen incluir testimonios e historia oral (Purkis, 2013:53).

Como muestra de la actualización que se ha producido en este tipo de presentaciones, vemos cómo las exposiciones que reflejan la inmigración más contemporánea incluyen la recreación de la sala de

llegadas del aeropuerto. En este sentido, la nueva escenografía del *Ellis Island Immigration Museum* recuerda a un aeropuerto de la década de los años sesenta, con elementos que tratan de expresar los cambios producidos por el desarrollo tecnológico<sup>64</sup>, por ejemplo la cinta de recogida de equipaje, convertida en una línea temporal de la historia reciente de la migración, o los monitores que muestran los horarios de salida. Este nuevo espacio trata de presentar una visión más actual de la inmigración, en la que los controles de inmigración se han trasladado desde instalaciones como las de Ellis Island o Angel Island a los aeropuertos de las principales ciudades. La museografía de este nuevo espacio sigue desarrollando la idea del viaje, pero se centra fundamentalmente en el momento de llegada y el proceso de naturalización por el que personas de distinta procedencia “se convierten en americanos”. Además de los quioscos en los que los “nuevos ciudadanos” relatan en vídeo sus propias vivencias (incluyendo personas tan mediáticas como Gloria Stefan, cuya experiencia migratoria es bien conocida)<sup>65</sup>, el recorrido ofrece información sobre las barreras a las que tienen que hacer frente para conseguir una integración exitosa, como puede ser la prueba de ciudadanía<sup>66</sup>.

Siguiendo con las recreaciones de los espacios asociados a la memoria migratoria, hay que mencionar el caso del *Lower East Side Tenement Museum*. A partir de la restitución de los apartamentos de algunas de las familias que residieron en el edificio, se crea una museografía evocadora para mostrar los diferentes aspectos sociales, culturales o económicos que marcaron su experiencia en la sociedad de acogida (Abram, 2011). Por ejemplo, en el caso concreto del apartamento de la familia Gumpertz, el relato sobre el abandono del marido, que deja atrás a su mujer y cuatro hijos, trata de mostrar el impacto de la economía de mercado en la clase trabajadora a finales del siglo XIX. En algunos casos, se ha conseguido que los antiguos residentes participen en la recreación de los espacios, a través de la donación de objetos personales o de testimonios e historias de vida. Este ha sido el caso de la familia Baldizzi, que residió en el edificio en la década de 1930 (Hardy, 1997). En el caso de la familia Confino, de origen turco, la visita es teatralizada e interactiva. En otros casos, la evocación se intensifica gracias al uso de las nuevas tecnologías. En el *German Emigration Center (Deutsches Auswandererhaus Bremerhaven)* se ofrece al visitante una “tarjeta de embarque electrónica” que contiene una historia personal de emigración o inmigración. Cada una de estas tarjetas activa una serie de audios e interactivos<sup>67</sup>. La recreación de ambientes es un recurso muy utilizado por este museo, que ofrece al visitante un recorrido por los espacios de la emigración a Estados Unidos, el viaje en barco o

---

<sup>64</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.libertyellisfoundation.org/peopling-of-america-center> [consulta: 11.08.2016]

<sup>65</sup> Comentario de la exposición publicado en *NJ.com* el 7 de mayo de 2015. Ver: [http://www.nj.com/hudson/index.ssf/2015/05/peopling\\_of\\_america\\_center\\_the\\_story\\_is\\_now\\_comple.html](http://www.nj.com/hudson/index.ssf/2015/05/peopling_of_america_center_the_story_is_now_comple.html) [consulta: 11.08.2016]

<sup>66</sup> Comentario de la exposición publicado en *AM New York* el 7 de mayo de 2015. Ver: <http://www.amny.com/news/ellis-island-s-revamped-museum-offers-updated-look-at-immigration-experience-1.10406558> [consulta: 11.08.2016]

<sup>67</sup> Información de la web del museo. Ver: <http://www.dah-bremerhaven.de/ENG/en.museum.php#Geschichte> [consulta: 18.07.2016]

las oficinas de Ellis Island, una peluquería o un cine de los años cincuenta, donde se proyectan escenas relacionadas con la historia de la inmigración a Alemania y su aportación al cine, a la música y a la literatura. En el quiosco de prensa se muestran los titulares de los periódicos de 1973, fecha en la que el gobierno alemán decidió suspender su política de reclutamiento de trabajadores extranjeros. Este recurso se aprovecha para plantear las consecuencias que pudo tener esta decisión en el conjunto de la sociedad alemana.

Otra de las estrategias empleadas que ha gozado de cierta popularidad ha sido la creación de un espacio en el museo para la auto-representación de las propias comunidades. Esta lógica se inspira en las “galerías comunitarias” de los museos australianos, un tipo de estrategia participativa que permite a estos colectivos crear sus propias exposiciones, ya sea utilizando los objetos de la colecciones o aportando sus propios materiales. En el caso del *Migration Museum* se crea la “Galería Comunitaria” o “Forum Gallery”, un espacio temporal para la auto-representación, que permite a las comunidades ejercer el control sobre el montaje y el discurso expositivo y que se ha reproducido en otros centros de similares características. Desde que se inicia la actividad de este centro, se plantean cuestiones muy interesantes que todavía no han obtenido una respuesta fácil, por ejemplo, cómo resolver las tensiones entre representar y promover la diferencia cultural y, al mismo tiempo, evitar reforzar las imágenes estereotipadas y los aspectos potencialmente divisores de esta diferencia (Szekeres, 2007:236).

En el caso del *Immigration Museum* de Melbourne se trata de un proyecto más amplio que trata de representar la diversidad cultural a partir del trabajo con las diferentes comunidades que conviven en el país. Para fomentar el intercambio y el diálogo entre culturas, se desarrolla el programa “Conexiones Comunitarias”, que consiste en la participación de los diferentes grupos en el desarrollo de exposiciones y festivales que representen sus tradiciones culturales y contribuyan de alguna forma al desarrollo comunitario. Los festivales *constituyen una oportunidad de examinar las diversas tradiciones comunitarias y sirven para celebrar los hitos en su vida* (Sebastian, 2007:164-165). Este tipo de iniciativas siguen la lógica de celebración de la inmigración propia del multiculturalismo, que tantas críticas ha recibido en el contexto australiano.

La mayoría de los museos de la inmigración tienen que afrontar la musealización de un “patrimonio disonante” (Basso, 2012:26) construido sobre la memoria y sobre el que no existe consenso dentro de la población o comunidad de referencia. El hecho de trabajar con experiencias y testimonios individuales favorece la presentación de múltiples perspectivas sobre un mismo fenómeno. Sin embargo, aún prevalece cierta tendencia a la representación idealizada de la experiencia migratoria, a mostrar la integración exitosa de los migrantes en la sociedad de acogida, mientras que tienden a ocultarse los aspectos más negativos o conflictivos. En los últimos años, esta tendencia parece estar corrigiéndose y se están incorporando contenidos más controvertidos o reflexivos. También vemos cómo en algunos casos se extiende el empleo de narrativas polifónicas, historias plurales o

multivocales para presentar la historia de la inmigración (Cimoli, 2013). Este tipo de estrategias son más habituales en las exposiciones temporales, sobre todo en las que se dedican a una comunidad específica a través del desarrollo de métodos de trabajo participativos.

No todos los museos de la inmigración construyen su discurso sobre la identidad, entendida ésta como un proceso continuo y dinámico. Muchos de estos centros pueden centrar sus estrategias en la supuesta presentación “objetiva” de los aspectos históricos o artísticos, sin abordar la representación del “otro” o contribuir a la reflexión sobre la diversidad cultural y los cambios que ha introducido el multiculturalismo y la convivencia de diferentes culturas en la sociedad actual (Cimoli, 2013:322). Estos ejemplos también pueden constituir casos de estudio de gran interés y no deben ser ignorados al abordar una investigación sobre la musealización de la inmigración.

Por otra parte, es habitual que las exposiciones sobre inmigración incorporen obras de arte contemporáneo para ofrecer nuevas lecturas o explorar temas delicados (Henrich, 2011:77-78). En este sentido vuelve a ser paradigmático el caso del *MNHI*, cuyo enfoque multidimensional cada vez se va orientando más a la perspectiva artística. Esta estrategia, por la que se relega el tratamiento de las cuestiones sensibles o controvertidas a la expresión artística, se ha adoptado en una gran variedad de experiencias, por lo que volveremos a ella a lo largo de la investigación. Sin embargo, en este caso, se defiende el papel que puede desempeñar en un museo de la inmigración, ante la falta de cultura material disponible o la inexistencia de colecciones.

Llegados a este punto, recuperamos el repertorio de narrativas de la migración que, de acuerdo con Ian McShane, han utilizado las exposiciones “multiculturales”: el momento del viaje, la contribución al país de acogida y el “renacimiento” en el nuevo país (Henrich, 2011:72). Aunque esta tendencia se está intentando corregir, parece que mayoritariamente sigue ausente una lectura crítica de la experiencia migratoria, que trascienda la memoria personal para reflexionar sobre el fenómeno a nivel global, superando así la visión excesivamente positiva de estas exposiciones. Una de las líneas a explorar en un futuro próximo será la evolución de los discursos de estos museos de la inmigración en un contexto como el actual (fracaso del modelo multicultural, racismo, xenofobia). Hasta ahora el panorama no parece ser muy esperanzador, ya que las posturas más contundentes contra el incremento de la intolerancia se están adoptando en otro tipo de museos (museos de arte, “nuevos” museos de sociedad o museos etnográficos).



## SEGUNDA PARTE. EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL



*Museo del Artista Fallero*





### **CAPÍTULO 3. EL DISCURSO AUTORIZADO DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL**

El patrimonio es un modo de producción cultural (Kirshenblatt-Gimblett, 1998a:7), una construcción social que implica la selección, interpretación y negociación de los elementos que la integran (Ariño, 2012). Al reconocer el papel esencial que desempeña la negociación en este proceso, se asume la existencia de intereses, valores o ideas en conflicto. Sin embargo, los poderes hegemónicos tratan de ocultar el carácter disonante y controvertido del patrimonio a través de la producción de un discurso pretendidamente neutral y objetivo, caracterizado por la materialidad, la antigüedad, la estética y la monumentalidad. Es lo que Laurajane Smith denomina el “discurso autorizado del patrimonio” (en adelante, DAP).

Este discurso se desarrolla en un contexto histórico, político y social particular, que es el que le proporciona sus características fundamentales. Su origen se encuentra en Europa occidental a finales del siglo XIX, en el momento en el que se construyen las grandes narrativas nacionales, y responde a los valores e intereses de las clases dominantes y élites culturales (Smith, 2006:16). Debido al momento histórico en el que surge, el patrimonio se relaciona con la identidad nacional, lo que provoca la exclusión de las experiencias sociales y culturales sub-nacionales (Smith, 2006:30; Macdonald 2003). De la misma forma, al estar vinculado a los valores y experiencias de los grupos hegemónicos, se descartan las visiones alternativas del patrimonio y se excluye de la participación activa a amplios sectores de la sociedad. La gestión patrimonial se convierte en una forma de control social que legitima y deslegitima culturas e identidades, excluyendo los significados y las reclamaciones que se oponen al discurso dominante e invisibilizando las experiencias de ciertos grupos sociales.

Laurajane Smith define el DAP como un discurso profesional que reconoce y sanciona ciertos cuerpos de conocimiento, principalmente la arqueología, la arquitectura y la historia del arte (2006 y 2011b), donde los expertos son los encargados de definir lo que es patrimonio, seleccionar los elementos que lo integran, interpretar sus significados para la sociedad actual y conservarlo para las generaciones futuras. Los expertos actúan como auténticos guardianes del pasado, lo que dificulta la apropiación social del patrimonio y su uso activo en el presente (Smith, 2006:29). Al tratarse de un discurso vinculado a los poderes políticos y al conocimiento experto, se establece un modelo top-down que ofrece muy poco margen a la participación comunitaria en la gestión de su patrimonio y que es contrario a las últimas tendencias que apuestan por una mayor democratización cultural. Además, esta forma de entender el patrimonio crea la figura del visitante como consumidor pasivo de las interpretaciones autorizadas construidas por los expertos.

Otro de los rasgos que define a este discurso es el carácter autorreferencial, por lo que continuamente se legitima a sí mismo, y los valores, conocimientos e ideologías en los que se asienta (Smith, 2006). Los criterios basados en la materialidad, la antigüedad o los valores estéticos contribuyen a la construcción de un discurso pretendidamente objetivo y naturalizado, que trata de ocultar su función política e ideológica. Se oculta que el patrimonio es una interpretación del pasado construida desde el presente y se enmascaran los procesos de construcción social, las relaciones de poder entre los distintos actores y la existencia de controversias e interpretaciones conflictivas sobre el pasado (Smith, 2011a:45). Este discurso no sólo construye y legitima una determinada interpretación del patrimonio, sino también una “mentalidad autorizada” para comprender y afrontar ciertos problemas sociales centrados en cuestiones identitarias (Smith, 2006 y 2011a:44).

Smith defiende que la idea del valor inherente del patrimonio se debe a la influencia de los ideales románticos y de la ética de conservación defendida por Morris y Ruskin (2011a y 2006). Los bienes patrimoniales, que representan lo que es bueno y digno del pasado, deben ser legados a las generaciones futuras en el mismo estado en el que se encontraron, lo que desvincula a la sociedad actual de un uso activo y creativo del patrimonio. Esta lógica patrimonial occidental se ha extendido a otros contextos, lo que supone una amenaza a la continuidad de las prácticas locales de conservación y gestión patrimonial. En este sentido, los organismos internacionales como la UNESCO han desempeñado un papel fundamental en la universalización de este discurso dominante, ya que tienen la capacidad de legitimar tanto los significados y valores del patrimonio, como las prácticas de conservación y gestión que les son de aplicación.

Por otra parte, no hay que perder de vista que este discurso sólo es una de las formas en las que se produce el patrimonio. Aunque se trata del relato dominante, está abierto al desafío y la contestación por parte de grupos sociales que defienden visiones alternativas o contrapuestas del patrimonio (Smith, 2011a). No es estático ni inmutable, ya que puede adoptar diferentes formas según los contextos en los que se desarrolla, si bien las transformaciones que necesariamente se producen no rompen con la lógica subyacente, por lo que no alteran su sentido original. Smith, en su análisis de la actividad desarrollada por la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, confirma que el discurso dominante muestra una gran resistencia al cambio y que el control que ejerce sobre las prácticas patrimoniales, *retrasa o dificulta* la evolución de las mismas (Smith, 2006:113-114).

El DAP no cumple con los principios de promoción de la diversidad cultural y reconocimiento de la dignidad e igualdad de todas las culturas defendidos por la UNESCO, ya que la defensa del conocimiento experto o de la materialidad, monumentalidad o antigüedad, supone excluir las visiones alternativas del patrimonio, no occidentales, subalternas, indígenas o populares. Aunque en un primer momento pareciera que la institucionalización del patrimonio inmaterial iba a suponer un importante desafío al discurso dominante, ya que aparentemente se oponía a las que eran sus características

esenciales, la realidad admite interpretaciones mucho más matizadas. En primer lugar, la materialidad del patrimonio, el reconocimiento de que el patrimonio está integrado por una serie de espacios, objetos o edificaciones claramente delimitados, que pueden ser fácilmente localizados, registrados e inventariados (Smith, 2006:31). Además, la fragilidad del patrimonio, vinculada a la materialidad, determina la necesidad de protección y conservación para las generaciones futuras. En un sentido similar, este discurso opera con un sentido de autenticidad que parece oponerse al concepto de patrimonio inmaterial y que es utilizado, tanto por los expertos como por los poderes hegemónicos, para ejercer el control sobre las interpretaciones y significados del patrimonio. Por último, la identificación de la cultura material con el patrimonio muestra cómo lo físico o la materialidad han llegado a sustituir a los valores sociales o culturales que son los que proporcionan el verdadero sentido a los bienes patrimoniales (Smith, 2011a:43-44).

Aunque en una primera lectura pueda parecer que las principales características del discurso autorizado son contrarias al concepto de patrimonio inmaterial, en el proceso de institucionalización de la nueva categoría, esta oposición se ha suavizado, lo que parece confirmar la fuerte resistencia al cambio de las lógicas patrimoniales dominantes (Smith, 2006; Kirshenblatt-Gimblett, 2004). Lo mismo sucede con el dinamismo y el cambio cultural, aspectos fundamentales del concepto de patrimonio inmaterial aunque, como veremos, muy limitados en la práctica.

Con la actualización del discurso para incorporar el patrimonio inmaterial, se valida a la antropología como “cuerpo de conocimiento autorizado” (Smith, 2011a). Este reconocimiento puede parecer paradójico, ya que la antropología ha desempeñado un papel destacado en los debates que han desafiado las narrativas hegemónicas y ha contribuido de forma importante a la redefinición del concepto de patrimonio como producción metacultural o construcción social (Agudo, 2005; Castillo, 2007; García Canelini, 1999b; González Alcantud, 2012 y 2003; Hernández i Martí et al., 2005; Kirshenblatt-Gimblett, 1998a; Marcos 2004; Prats, 1997; Quintero, 2005; Sánchez-Carretero, 2013; Smith y Akagawa, 2009).

Por último, mencionar que la relación entre patrimonio e identidad es clave para abordar la investigación del patrimonio inmaterial. El discurso patrimonial dominante, por su carácter esencialista, ha contribuido a la legitimación de identidades claramente delimitadas, fundamentalmente vinculadas a una idea particular de nación, etnia y clase. Debido a los objetivos de nuestra investigación, consideramos crucial ver cómo algunas de las características de las sociedades occidentales contemporáneas suponen un reto para este discurso. Es el caso de la multiculturalidad, la creación de nuevas identidades, híbridas y transnacionales, las reclamaciones de democratización cultural o las políticas que buscan la inclusión de grupos anteriormente excluidos del ámbito del patrimonio.

### 3.1. EL PATRIMONIO INMATERIAL SEGÚN LA UNESCO

Desde su creación en 1945, la UNESCO ha redactado una serie de documentos e instrumentos normativos que contribuyen de manera importante a la institucionalización global de ciertas prácticas y discursos sobre el patrimonio, ya que son los encargados de definir y legitimar sus significados, valores y modelos de gestión a nivel internacional (Smith, 2006:87). Aunque la incorporación del patrimonio inmaterial ha contribuido de forma importante a la redefinición del patrimonio en general (Roigé, 2014), la UNESCO lo ha conceptualizado como una categoría con entidad propia, con atributos que lo diferencian del patrimonio cultural material y natural. En este apartado nos proponemos identificar la lógica que sustenta el discurso global del patrimonio inmaterial a través de la revisión del proceso seguido hasta la entrada en vigor de la *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* en 2006<sup>68</sup>.

Aunque en un primer momento el concepto de patrimonio cultural no se limitaba exclusivamente a su dimensión material, la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* (1972) contribuye a fijar esta identificación, al centrarse en la protección de los monumentos, conjuntos y lugares, y relegar a un segundo plano la salvaguardia de otro tipo de manifestaciones culturales, como es el caso de las expresiones de carácter inmaterial. El “valor universal excepcional” es el que identifica a los bienes objeto de esta convención y el que determina la necesidad de establecer una serie de medidas orientadas a su protección, conservación y transmisión a las generaciones futuras.

Los países no occidentales van a desempeñar un papel fundamental en el proceso de institucionalización del patrimonio inmaterial<sup>69</sup>, cuestionando los discursos eurocéntricos dominantes y presionando para que la UNESCO reconozca e incorpore otras formas de entender el patrimonio (Smith y Akagawa, 2009). Aunque los resultados sólo han empezado a hacerse visibles recientemente, este proceso se inscribe en el marco de las luchas y reclamaciones culturales en las que se encontraban inmersos estos territorios, en una época marcada por profundos cambios geopolíticos. Dentro de esta línea podemos incluir también las críticas realizadas a los discursos hegemónicos por parte de las poblaciones indígenas de los países poscoloniales, así como los movimientos sociales, políticos y culturales en los que participaban las minorías étnicas y los grupos subalternos de los países occidentales (Simpson, 1996). A partir de la década de 1960, estos grupos han desarrollado una

---

<sup>68</sup> Para profundizar en la cronología del proceso seguido por la UNESCO, ver UNESCO (2011c), Smith y Akagawa (2009), Aikawa-Faure (2009), Brugman (2005), Aikawa (2004).

<sup>69</sup> Japón es uno de los principales impulsores de la *Convención de 2003*. Se considera que el nombramiento de Koïchiro Matsuura como Director General de la UNESCO en 1999 contribuyó de forma importante a su aprobación. Las aportaciones económicas de este país han permitido en gran parte sostener el programa de *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* y sus delegados han constituido un importante grupo de presión en favor de la creación de un sistema de listas que incluyera las principales “Obras Maestras del PCI” de acuerdo a criterios de excepcionalidad. Para profundizar en el papel de Japón en todo el proceso ver Santamarina (2013) y Bortolotto, (2010 y 2008).

importante labor para conseguir su inclusión en la elaboración de las políticas que les afectan, luchando por el reconocimiento, igualdad y dignidad de sus expresiones culturales. De forma paralela a la reivindicación de sus derechos civiles y económicos, estas poblaciones buscan ejercer el control sobre la forma en que se construyen los discursos sobre su patrimonio y su identidad cultural, dirigiendo sus críticas a los profesionales e instituciones responsables de la gestión patrimonial (Smith, 2006:277; Simpson, 1996).

Aunque en los años sesenta países como Túnez y Bolivia incluyeron las expresiones del folklore dentro de los sistemas de protección de los derechos de autor, lo que realmente se protegía era la manifestación más tangible de esta expresión, el texto escrito o la composición pictórica, dejando fuera los sistemas de creencias, conocimientos y valores subyacentes, que dan sentido a las expresiones tradicionales. En la misma línea, en el año 1973 el gobierno boliviano planteó la necesidad de contar con un marco jurídico internacional que garantizara la protección del folklore, por lo que propuso incluir en la *Convención Universal sobre Derechos de Autor* una serie de determinaciones en este sentido<sup>70</sup>. Aunque finalmente la propuesta no fue aceptada, la iniciativa sentó las bases de lo que sucederá posteriormente<sup>71</sup>.

Hay que destacar la importancia que han tenido en el proceso de institucionalización del patrimonio inmaterial las conferencias intergubernamentales sobre políticas culturales que se celebraron en diferentes regiones a lo largo de la década de 1970, y que culminaron con la “Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales” de 1982. Por ejemplo, en la “Conferencia intergubernamental sobre las políticas culturales en África” (1975) se acordó la necesidad de ampliar la definición de cultura para que incluyera también *las visiones cosmológicas y los sistemas de valores y creencias* de los pueblos<sup>72</sup>, mientras que en la *Declaración de Bogotá*<sup>73</sup> se introdujo la noción de “autenticidad cultural”, entendida como el necesario reconocimiento, por parte de los propios colectivos, de los elementos que componen y refuerzan su identidad cultural. Debido al pluralismo cultural que caracteriza la región de América Latina y el Caribe, la autenticidad se entiende en un sentido amplio y

---

<sup>70</sup> Para profundizar en las acciones emprendidas por el gobierno boliviano para la protección del folklore, revisar el trabajo de Hafstein (2012b, 2011 y 2007).

<sup>71</sup> La UNESCO ha trabajado durante más de tres décadas junto a la *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual* (en adelante, OMPI) en el estudio de medidas que garanticen la protección de las expresiones culturales tradicionales de las comunidades indígenas y locales. A pesar de que esta colaboración entre los dos organismos no ha culminado en la aprobación de un tratado internacional que proteja este tipo de expresiones a través de los derechos de propiedad intelectual, sí se ha materializado en una serie de documentos que constituyen un marco de referencia para la gestión en esta materia. Es el caso de la *Ley Tipo de Túnez sobre Derecho de Autor para Países en Desarrollo* (1976), que contemplaba la protección *sui generis* de las expresiones culturales tradicionales y del folklore, o de la publicación en 1982 de las *Disposiciones Tipo para las leyes nacionales sobre protección de las expresiones del folklore contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas*. Consultar la “Tercera sesión del Comité Intergubernamental sobre propiedad intelectual y recursos genéticos, conocimientos tradicionales y folklore” celebrada en 2002.

<sup>72</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00308> [consulta: 10.11.2015]

<sup>73</sup> La *Declaración de Bogotá* es el resultado de la “Conferencia intergubernamental sobre las políticas culturales en América Latina y el Caribe”, celebrada del 10 al 20 de enero de 1978 en Bogotá.

dinámico, ya que admite la incorporación de elementos de otras culturas y el “mestizaje”<sup>74</sup>. No obstante, en otros puntos del documento, se denuncia de forma expresa la pérdida de autenticidad que están experimentando algunas manifestaciones de arte popular por la incorporación de elementos y materiales “extraños” e “inapropiados” y los efectos negativos que tiene la aculturación forzada de las comunidades indígenas en la preservación de su patrimonio cultural<sup>75</sup>.

La *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*, que surgió a raíz de la “Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales” (MONDIACULT), marcó un hito importante para nuestro ámbito de estudio al ofrecer una definición amplia de cultura que incluía de forma expresa *los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias* (1982). En esta declaración se establecían, además, cuáles debían ser los principios que orientaran la implementación de las políticas culturales en un territorio. Por ejemplo, el respeto a la identidad cultural de los diversos grupos, el reconocimiento de la dignidad e igualdad de las expresiones culturales de todos los pueblos, la revalorización de las lenguas como vehículo del saber, la participación de las comunidades en la elaboración de las políticas culturales que les afectan, la restitución de bienes sustraídos ilegalmente a sus países de origen y, entre otros, la preservación del patrimonio de los riesgos que lo amenazan, producto de la globalización acelerada, la aculturación, los procesos de colonización o los conflictos armados.

En 1989 se aprobó la *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular* (en adelante, *Recomendación de 1989*), el primer instrumento normativo de carácter global orientado a la salvaguardia del patrimonio inmaterial, si bien todavía prevalece un modelo basado en el folklore<sup>76</sup>.

*La cultura tradicional y popular es el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes*<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Punto 4 de la *Declaración de Bogotá*, p. 25: *La autenticidad cultural estriba en el reconocimiento de los componentes de la identidad cultural, sean cuales fueren la procedencia geográfica de ellos y las modalidades de mestizaje resultante.*

<sup>75</sup> Recomendación n° 6 relativa a la “Preservación del patrimonio y expansión de los valores culturales”, p. 30: *Reconociendo que [...] las manifestaciones del arte popular están perdiendo su autenticidad con el empleo de diseños extraños y materiales inapropiados; que se mantiene una aculturación forzada de las culturas indígenas contemporáneas, que produce la degradación de los valores vernáculos; que los centros históricos y conjuntos urbanos de valor ambiental están siendo adulterados o deteriorados en nombre de un mal entendido progreso.*

<sup>76</sup> Nos referimos a un modelo basado en un sentido muy concreto del concepto de “folklore”, como desarrollaremos a lo largo de esta investigación. Aunque el texto en inglés utiliza el término “folklore”, en el texto en español se ha sustituido por el de “cultura popular”.

<sup>77</sup> Definición de la cultura tradicional y popular incluida en la *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*.

Debido a que la conservación se entiende como *la documentación relativa a las tradiciones vinculadas a la cultura tradicional y popular*, se recomienda a los Estados la adopción de una serie de medidas orientadas tanto al establecimiento de un sistema de archivos que, junto con el desarrollo de métodos adecuados para su documentación, permita el almacenamiento y difusión de todos los testimonios recopilados, como a la creación de museos en los que exponer las culturas tradicionales y populares que, además, privilegien las formas de presentación que *realzan los testimonios vivos o pasados de esas culturas (emplazamientos históricos, modos de vida, conocimientos materiales o inmateriales)*<sup>78</sup>. Se defiende que, debido al carácter evolutivo de este patrimonio, su documentación permitirá, en caso de desaparición, modificación o desuso, comprender los procesos y las dinámicas culturales que han contribuido a su estado actual. Esta filosofía de conservación fue uno de los aspectos más cuestionados por parte de los partidarios de crear un nuevo instrumento para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, ya que contribuye a fijar una imagen esencialista, estática y artificial de la tradición, que no respeta sus características definitorias.

Por su parte, las medidas de salvaguardia se refieren tanto a las manifestaciones de la cultura tradicional como a sus portadores, y están motivadas por los peligros que afectan a su pervivencia, principalmente los riesgos *de la influencia de la cultura industrializada que difunden los medios de comunicación de masas*. Sin embargo, la participación de la comunidad en la salvaguardia de su cultura tradicional sólo se contempla a través de la recomendación de una serie de medidas muy limitadas, como el apoyo de los Estados al trabajo de estos colectivos en el ámbito de la documentación, investigación y desarrollo de sus prácticas tradicionales o, en lo que respecta a la propiedad intelectual, la protección de los informadores, reconociendo el papel que desempeñan los sujetos y grupos sociales en la transmisión de sus expresiones culturales.

A pesar de que los logros conseguidos en lo que se refiere a la protección de la cultura tradicional y popular han sido escasos, la *Recomendación de 1989* contribuyó a la toma de conciencia, a nivel internacional, sobre la importancia y singularidad de este tipo de patrimonio (ahora integrante del patrimonio universal de la humanidad) y acerca de la necesidad de poner en marcha iniciativas específicas orientadas a la salvaguardia de las expresiones inmateriales. En 1992 la UNESCO creó un programa dedicado específicamente al patrimonio inmaterial. Para la redacción de las directrices que orientaban su desarrollo<sup>79</sup>, se tuvieron en cuenta los resultados de la evaluación teórico-metodológica de la actividad realizada en este campo desde los años setenta (Aikawa, 2004:142). Como punto de partida, se reconoce la existencia de un nuevo contexto caracterizado por el nacimiento de “culturas populares híbridas” en las áreas urbanas industrializadas. En lo que se refiere al papel que deben ocupar estas “nuevas” culturas en el ámbito de actuación de la UNESCO, observamos dos posturas

---

<sup>78</sup> Punto d) dentro del apartado dedicado a la “Conservación de la cultura tradicional y popular”

<sup>79</sup> Las directrices se propusieron en la reunión de expertos “International Consultation on New Perspectives for UNESCO’s Programme: The Intangible Cultural Heritage”, celebrada en París los días 16 y 17 de junio de 1993. Ver: [http://www.unesco.org/culture/ich/en/events?meeting\\_id=00074](http://www.unesco.org/culture/ich/en/events?meeting_id=00074) [consulta: 12.01.2016]



que obedecen a particularidades regionales. Los representantes de países asiáticos alertan del riesgo que estas nuevas culturas populares suponen para la continuidad de la cultura tradicional, por lo que no creen que sea un área prioritaria de actuación, mientras que en países como México y Brasil, no se entiende que la industrialización y proliferación de la cultura de masas provoque la desaparición de las formas culturales tradicionales. La decisión final establece dos etapas en la actividad de la UNESCO, la primera limitada a la cultura tradicional, de carácter rural y preindustrial, mientras que en la segunda, se extenderá su alcance para tratar estas nuevas formas de cultura popular (UNESCO, 1993)<sup>80</sup>. La salvaguardia se centrará de forma prioritaria en las manifestaciones más frágiles y en peligro de desaparición<sup>81</sup>, lógica que parece fundamentar el establecimiento de las dos etapas comentadas ya que, de acuerdo con el diagnóstico realizado, la urgencia parece ser más apremiante en el caso de la cultura tradicional rural y preindustrial<sup>82</sup>.

A partir de una propuesta del gobierno de la República de Corea, la UNESCO creó en 1994 el programa de “Tesoros Humanos Vivos”<sup>83</sup>, con el objetivo de fomentar la creación de sistemas nacionales que otorgaran un reconocimiento oficial a los depositarios y ejecutantes de las tradiciones, dotados de gran talento, alentándoles a transmitir a las nuevas generaciones sus conocimientos y técnicas relacionados con elementos específicos del patrimonio cultural inmaterial<sup>84</sup>. Para ello, los Estados deben adoptar una serie de disposiciones legales y/o administrativas que permitan la identificación de los elementos del PCI a salvaguardar, identificar a los detentadores de estas manifestaciones (actores, ejecutantes, transmisores) y garantizar el desarrollo de su labor a través del reconocimiento oficial y de un sistema de ayudas e incentivos económicos.

---

<sup>80</sup> La primera etapa también se limitará a la actuación en una serie de ámbitos del patrimonio inmaterial: la música, la danza, el teatro, las tradiciones orales y la lengua. En una segunda etapa se consideran otro tipo de expresiones.

<sup>81</sup> Entre los proyectos pilotos financiados en el marco de este programa se encuentra el *Libro Rojo de la UNESCO de las Lenguas en Peligro de Desaparición*, creado con el objetivo de recopilar información exhaustiva sobre las lenguas que, por diversas causas, se encontraban amenazadas y favorecer la investigación en este ámbito. En este momento, se eludía la participación activa de la comunidad de hablantes en las actuaciones de preservación de su patrimonio lingüístico. En 1996 se publicó la primera edición impresa del *Atlas de las lenguas del mundo en peligro*, con el objetivo de sensibilizar acerca de la necesaria salvaguardia de la diversidad lingüística a nivel mundial y del problema que supone la desaparición de estas lenguas para la preservación de la diversidad cultural. La versión impresa cuenta con varias ediciones, la última de 2010, y se complementa con una versión interactiva que permite la actualización constante de la información gracias a las aportaciones de los usuarios. En la actualidad, la UNESCO considera lenguas en peligro, dentro del Estado español, el aragonés, astur-leonés, euskera, gascón y guanche. El euskera se encuentra en el nivel 1 (vulnerable), el aragonés, astur-leonés y gascón se encuentran en el nivel 2 (en peligro), mientras que el guanche se considera una lengua extinta (nivel 5). Ver: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/endangered-languages/atlas-of-languages-in-danger> [consulta: 13.06.2013]

<sup>82</sup> Las nuevas formas culturales *évoluent sans cesse, sans pouvoir créer de racines durables, faute d'un espace propre: leur fragilité imposera, à long terme, des interventions multipliées* (UNESCO, 1993:62).

<sup>83</sup> Este sistema se puso en marcha por primera vez en Japón, en la década de 1950, en un contexto de reconstrucción nacional tras la derrota sufrida por el país en la Segunda Guerra Mundial, la República de Corea adoptó una estrategia similar en 1964 y, más recientemente, países como Francia, Filipinas, Tailandia, Rumanía, Bulgaria y República Checa, han implementado sistemas de este tipo adaptados ligeramente a sus particularidades nacionales.

<sup>84</sup> Ver: [http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL\\_ID=29915&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=29915&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) [consulta: 10.11.2015]

Las directrices emitidas por la UNESCO para favorecer la creación de estos “sistemas” no dejan de ser una serie de recomendaciones a los Estados en lo que se refiere a los criterios de selección que deben guiar sus designaciones, recompensas financieras o mecanismos para la documentación y difusión de los elementos del PCI. Por ejemplo, los Estados deben seleccionar a estos Tesoros Humanos Vivos en función del valor de los conocimientos o habilidades que poseen, la importancia de la expresión cultural o los posibles riesgos que amenazan su continuidad. Estas personas serán los responsables de la salvaguardia de la manifestación inmaterial de la que sean portadores, lo que incluye el desarrollo de conocimientos y técnicas, la transmisión a las generaciones más jóvenes y su contribución a la documentación y difusión mediante exposiciones o demostraciones. De esta forma, el programa centra su foco de atención en la transmisión de los conocimientos y habilidades necesarias para el desarrollo de la manifestación cultural<sup>85</sup>.

En un primer momento, la implantación de sistemas de este tipo contribuyó de forma importante a la preservación de expresiones del folklore que estaban en riesgo de desaparición, especialmente por ser una de las pocas medidas existentes para la salvaguardia del patrimonio inmaterial en este momento. Sin embargo, a partir de las reflexiones introducidas en los ámbitos académicos e institucionales sobre la caracterización del PCI y las formas más apropiadas de salvaguardia, empiezan a cuestionarse algunos de los aspectos principales de este sistema en lo que se refiere a la protección que ofrece a este tipo de patrimonio. Por ejemplo, se otorga mucho poder a los Estados, ya que son los encargados de realizar la identificación de los bienes integrantes del patrimonio inmaterial a preservar y también de diseñar y controlar los procedimientos para su funcionamiento (denominaciones, tipos de asignaciones, deberes de las personas seleccionadas). También se cuestiona la necesidad de proteger artificialmente una manifestación que está desapareciendo, ya que supone que el Estado intervenga sobre la dinámica cultural y la fosilice, fijando las manifestaciones en un momento concreto de su desarrollo e impidiendo que *las condiciones sociales en transición que se manifiestan en un elemento del patrimonio inmaterial se puedan apreciar en su representación pública* (Yim, 2004:12).

Yang Jongsung ha identificado una serie de problemas no resueltos en los cincuenta años de aplicación de la *Ley Coreana de Protección de los Bienes Culturales*, como puede ser la pérdida de las denominaciones originales de los elementos designados como bienes culturales inmateriales, la estandarización y fijación de ciertas formas artísticas, normalmente las más espectaculares, la desaparición de las manifestaciones no designadas y la menor variedad que presentan los repertorios, los cambios que afectan en su función original y la asignación de nuevos valores que pueden llevar a una desnaturalización de estos bienes o, entre otros, el descontento de los depositarios o transmisores (Jongsung, 2004:188-191). Como veremos, muchos de estos problemas se hacen extensivos a otras actuaciones para la salvaguardia del patrimonio inmaterial.

---

<sup>85</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/tesoros-humanos-vivos> [consulta: 10.11.2015]

La experiencia coreana también proporciona algunos ejemplos interesantes que nos obligan a reflexionar sobre los límites de este tipo de medidas para mantener el dinamismo de las manifestaciones y su adaptación a las condiciones contemporáneas. Dawnhee Yim se centra en el caso de los bailes con máscaras que fueron designados elementos del patrimonio inmaterial en los años sesenta. Los Tesoros Humanos Vivos transmitieron las formas y textos tradicionales de este tipo de representaciones, con un fuerte componente de crítica hacia las antiguas clases dirigentes. En el grupo de alumnos se mantuvieron dos posturas contrarias, los partidarios de continuar representando la forma tradicional, con el lenguaje y contenido original, ya que *si reconocemos el cambio y transmitimos la forma transformada, la antigua forma desaparecerá*, y los defensores de la actualización de la representación, introduciendo un lenguaje moderno y extendiendo la crítica a los dirigentes actuales y al orden establecido, *las representaciones bailadas se han adaptado durante su historia a las condiciones contemporáneas [...]. A menos que estos cambios sean reconocidos, el público moderno percibirá el patrimonio cultural como algo arcaico y extinto* (Yim, 2004:12).

Dentro del programa para el patrimonio inmaterial, la UNESCO puso en marcha en 1997 uno de sus proyectos más relevantes, la *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, por el que se otorgaba reconocimiento internacional a una serie de manifestaciones inmateriales, seleccionadas de entre las candidaturas presentadas por los Estados miembros, contribuyendo de esta forma a su difusión y salvaguardia<sup>86</sup>. Con ello se esperaba sensibilizar acerca del valor e importancia de este tipo de patrimonio, identificar e inventariar las manifestaciones inmateriales existentes en los distintos países, de forma previa al establecimiento de medidas de protección y difusión por parte de las diferentes administraciones nacionales y, por último, fomentar y favorecer la participación de los propios sujetos y grupos en la transmisión y revitalización de su patrimonio. Este programa se inspiraba en la *Lista del Patrimonio Mundial* de la *Convención de 1972* para el reconocimiento de bienes integrantes del patrimonio material y natural, por lo que vuelven a utilizarse modelos de gestión concebidos inicialmente para otro tipo de bienes, adaptados al patrimonio inmaterial de forma poco acertada. Además, se trasladan a este ámbito criterios propios de otro tipo de patrimonio como el valor de excepcionalidad, a través del uso del concepto de “obra maestra”, y la tendencia a destacar lo pintoresco y espectacular, en sintonía con el enfoque economicista empleado por la UNESCO<sup>87</sup> en alguna de sus actuaciones (Bortolotto, 2008:20-21; Kurin, 2004a).

Este programa distingue entre dos grandes tipos de manifestaciones del patrimonio inmaterial: las “expresiones tradicionales y populares” y los “espacios culturales”, definidos estos últimos como los

---

<sup>86</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00103#origen-y-objetivos> [consulta: 11.11.2015]

<sup>87</sup> Autores como Chiara Bortolotto y Richard Kurin observan con preocupación un excesivo interés, por parte de la UNESCO, en convertir a este tipo de expresiones en productos económicos a través de su inserción en el mercado, aspecto que se traslada a las administraciones encargadas de su gestión.

lugares en los que se concentran varias actividades tradicionales. Hasta la entrada en vigor de la *Convención de 2003*, momento en que se extingue este programa<sup>88</sup>, se realizaron tres campañas de proclamación: 2001<sup>89</sup>, 2003<sup>90</sup> y 2005<sup>91</sup>. Las candidaturas presentadas debían cumplir los siguientes requisitos: poseer un “valor excepcional”, estar arraigadas en la tradición cultural de un territorio determinado, tener una vinculación importante con la identidad cultural de una comunidad o grupo social, manifestar “excelencia” en los saberes y destrezas empleados en su desarrollo, constituir *un testimonio único de una tradición cultural viva* y, por último, estar en riesgo de desaparición por la falta de medios o *procesos acelerados de transformación*<sup>92</sup>. Al ampliarse la definición de patrimonio inmaterial como consecuencia de los trabajos preparatorios de la *Convención de 2003*, se hizo evidente que algunos de los resultados obtenidos con este tipo de programas eran contrarios a las disposiciones establecidas en el nuevo texto legal. Como ejemplo de lo comentado, la designación por parte del Estado de un “maestro artista”, por sus habilidades y destrezas excepcionales, y la misma denominación de “obra maestra”, son claramente opuestas a lo establecido en este documento.

En 1995 se publicó el informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo<sup>93</sup>, *Nuestra diversidad creativa*, que supuso otro hito en la evolución de las políticas culturales al vincular de forma novedosa la cultura y el desarrollo. El interés de este documento para nuestro objeto de estudio radica en el reconocimiento de la riqueza del patrimonio inmaterial, vinculado a la memoria colectiva de las comunidades, y la necesidad de redefinir las nociones utilizadas en el diseño de las políticas culturales. Se entiende que hay que superar la visión tradicional del patrimonio, ya que su comprensión ha obedecido durante mucho tiempo a una visión única que *privilegia la élite, lo masculino y lo monumental más que lo doméstico, concede más atención a lo escrito que a lo oral, y respeta lo ceremonial, lo sagrado más que lo cotidiano o lo profano* (1997:119). Con la finalidad de favorecer el desarrollo de políticas que preserven la riqueza cultural existente, se analizan los principales

---

<sup>88</sup> Desde la entrada en vigor de la *Convención de 2003*, en abril de 2006, este programa se sustituye por dos nuevos instrumentos con una finalidad similar: la *Lista representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad* y la *Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia*. En la primera de estas listas, la “Lista Representativa”, se incorporarán las expresiones que hayan sido proclamadas “Obras Maestras de la Humanidad” con anterioridad a la entrada en vigor de la *Convención de 2003*.

<sup>89</sup> Campaña en la que se inscriben 19 expresiones del “patrimonio vivo”, entre las que se encuentran el Misterio de Elche (España).

<sup>90</sup> Campaña de proclamación en la que se inscriben 28 nuevas “obras maestras” del patrimonio inmaterial, entre las que se encuentran casos tan conocidos como el Carnaval de Barranquilla (Colombia), el teatro de marionetas Bunraku (Japón) y las Festividades Indígenas dedicadas a los Muertos (México).

<sup>91</sup> En la última proclamación, antes de la entrada en vigor de la *Convención de 2003*, se inscriben 43 nuevas manifestaciones inmateriales, como la Patum de Berga (España), la Hikaye Palestina y el Teatro Kabuki de Japón. Con esta nueva inscripción, el total de “obras maestras inmateriales” asciende a 90.

<sup>92</sup> Ver: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001473/147344s.pdf> [consulta: 10.11.2015]

<sup>93</sup> Comisión creada a partir de una resolución de la 26ª Conferencia General de la UNESCO celebrada en 1991 por la que se pedía al Director General de la UNESCO y al Secretario General de la ONU que se *crea una comisión mundial independiente sobre la cultura y el desarrollo, integrada por mujeres y hombres de todas las regiones, destacados en diversas disciplinas, para preparar un informe mundial sobre cultura y desarrollo y propuestas para actividades inmediatas y a largo plazo, a fin de atender a las necesidades culturales en el contexto del desarrollo* (1997:8).

obstáculos a los que habrá que enfrentarse: problemas en el plano político, como la manipulación ejercida desde el poder establecido de los valores simbólicos presentes en los bienes culturales, la conversión de determinadas manifestaciones inmateriales en recursos meramente turísticos y, entre otros aspectos, la difícil identificación de todo el PCI existente en un territorio, lo que puede dificultar el establecimiento de medidas para su preservación.

A partir de la toma de conciencia de las transformaciones sociales, económicas y políticas sufridas a finales del siglo XX y que afectaban profundamente a la salvaguardia del patrimonio inmaterial, la UNESCO y la *Smithsonian Institution* organizaron en 1999 la Conferencia “Evaluación global de la Recomendación de 1989 sobre la Salvaguardia de la cultura tradicional y popular: autonomía local y cooperación internacional”, donde se proponía una revisión de los resultados obtenidos diez años después de la aprobación de la *Recomendación de 1989*, un diagnóstico de la situación en materia de protección de la cultura tradicional en los diferentes Estados miembros y una evaluación acerca de la aplicabilidad de la recomendación en los nuevos contextos sociales y culturales (Seitel, 2001). Esta conferencia asumió parte de las críticas que se habían realizado a las estrategias utilizadas para la “protección” del patrimonio inmaterial. Por ejemplo, se incorporaron los resultados de la reunión celebrada en 1993 entre la UNESCO y el gobierno de Japón<sup>94</sup>, donde se ofrecían algunas de las precauciones que había que tomar al implementar programas de gestión del patrimonio inmaterial: reconocer su carácter esencialmente vivo y dinámico; salvaguardar la estructura sociocultural completa a la que pertenece el patrimonio, evitando fenómenos como el de la folklorización, al separarlo de su contexto de desarrollo; prestar atención a las amenazas a la pervivencia de estas manifestaciones, como puede ser la manipulación por razones políticas o económicas; tener en cuenta el carácter específico de cada cultura; evitar la imposición de nociones occidentales en el tratamiento de otras culturas; emplear métodos de trabajo específicos y diferenciados de los utilizados para la protección del patrimonio material y, para finalizar, *dar un mayor énfasis al patrimonio inmaterial de las culturas híbridas, que se desarrollan en las zonas urbanas* (Aikawa, 2001:14-15).

La conclusión más evidente que se obtiene en esta conferencia es el escaso interés en la aplicación de esta recomendación por parte de los Estados miembros, lo que puede deberse, entre otros factores, a su carácter no vinculante y a la ausencia de directrices claras de aplicación. Para los expertos participantes, la *Recomendación de 1989* se centraba demasiado en el papel de las instituciones en la documentación y acopio de materiales, descuidando otros aspectos determinantes de este tipo de manifestaciones. Se planteó así la necesidad de elaborar un nuevo instrumento, de obligado cumplimiento para los Estados firmantes, anticipando algunas de las líneas desarrolladas en el texto de la *Convención de 2003* y en las directrices para su aplicación práctica. Por ejemplo, la cuestión

---

<sup>94</sup> “The international consultation on new perspectives for UNESCO’s programme: the intangible heritage”, reunión organizada por la UNESCO y el gobierno de Japón en 1993. Ver: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001432/143226eo.pdf> [consulta: 11.11.2015]

terminológica, recomendando el uso de la expresión “patrimonio cultural inmaterial” en vez de términos como “folklore” o “cultura tradicional y popular”, o el enfoque centrado en los procesos y en el protagonismo de las comunidades portadoras, en vez de en los productos acabados<sup>95</sup>. Por último, queremos destacar la prioridad de tomar en consideración, a la hora de diseñar medidas de salvaguardia de la cultura tradicional, las formas en las que las comunidades crean significados y aplican sus conocimientos en la vida cotidiana, lo que incluye el respeto a las leyes consuetudinarias y a las formas tradicionales de producción, transmisión y atribución de conocimientos.

A partir de los resultados de esta conferencia, el Director General de la UNESCO presentó en 2001 un informe sobre la necesidad de elaborar un nuevo instrumento normativo que garantizara la salvaguardia de la cultura tradicional y popular ya que, concluía el informe, se tenía plena constancia de que los documentos normativos aprobados hasta el momento estaban orientados principalmente a la defensa y conservación del patrimonio material, por lo que no se consideraban adecuados<sup>96</sup>. En este informe se proponían los principios en los que debería inspirarse el nuevo instrumento y que se pueden resumir en la importancia otorgada a la comunidad tanto en la recreación, mantenimiento y transmisión del patrimonio inmaterial, como en su gestión y conservación, así como en la noción ofrecida de salvaguardia, entendida como fomento de la creatividad entre los miembros de la comunidad y mantenimiento de las condiciones que hacen posible la existencia de las manifestaciones inmateriales<sup>97</sup>. El nuevo concepto de “patrimonio inmaterial” deberá ampliar la definición ofrecida en la *Recomendación de 1989*, fuertemente orientada a los productos artísticos, para incluir el conjunto de conocimientos, valores, procesos creativos e interrelaciones que posibilitan su producción y reconocimiento (UNESCO, 2001).

En septiembre de este mismo año, la Conferencia General de la UNESCO aprobó la *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. En este texto, la cultura se considera *el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias*. Se reconoce al patrimonio un papel inspirador en la promoción de la creatividad humana y del diálogo entre culturas, ya que *toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras culturas* (art. 7). En este sentido, los Estados deberán contribuir a la consecución de objetivos relacionados con la salvaguardia de la diversidad lingüística, la preservación del patrimonio oral e inmaterial, la introducción de métodos de transmisión del saber culturalmente apropiados y, entre otros, la protección de los sistemas de conocimientos tradicionales, sobre todo de los pueblos

---

<sup>95</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00310> [consulta: 11.11.2015]

<sup>96</sup> El *Informe relativo al estudio preliminar sobre la conveniencia de reglamentar en el ámbito internacional la protección de la cultura tradicional y popular mediante un nuevo instrumento normativo* (UNESCO, 2001)

<sup>97</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/desde-el-ano-2000-00310> [consulta: 11.11.2015]

indígenas<sup>98</sup>. También se recoge la necesidad de que los diferentes sectores de la sociedad civil participen en la elaboración de las políticas de promoción de la diversidad cultural.

La importancia de este documento para el desarrollo de nuestro objeto de estudio reside en el reconocimiento de la diversidad cultural como “patrimonio común de la humanidad”. Una vez sentadas las bases, a lo largo del texto, de la importancia de su promoción y reconocimiento para la cohesión social, la creatividad humana, el aumento del bienestar social, la solidaridad internacional, la vitalidad cultural, la tolerancia, la paz y la seguridad internacional, se ofrecen una serie de principios y recomendaciones para la actuación en este ámbito, siempre muy generales. En este momento, el pluralismo cultural era el ideal político a considerar, *propicio para los intercambios culturales y el desarrollo de las capacidades creadoras que alimentan la vida pública* (art. 2), menos problemático que el multiculturalismo como modelo político y social.

La *Declaración de Estambul* surgió de las conclusiones obtenidas en la Mesa Redonda de Ministros de Cultura sobre “El Patrimonio Cultural Inmaterial, espejo de la Diversidad Cultural”, donde se reconoció el enorme valor del PCI por ser constitutivo de la identidad cultural de un pueblo y se plantearon una serie de medidas a adoptar por los Estados: desarrollo de políticas encaminadas a la identificación, salvaguardia y transmisión de las manifestaciones inmateriales; estímulos a la investigación y documentación o realización de inventarios y registros, entre otros. En este documento se ofrecía una caracterización del PCI similar a la que va a asumir la UNESCO en la *Convención de 2003*, y que se va a repetir posteriormente en otros instrumentos normativos de carácter nacional e internacional: importancia de la participación de los protagonistas en la gestión de este patrimonio; importancia del PCI como referente identitario de un grupo social; necesidad de adoptar un enfoque integral del patrimonio que tuviera en cuenta la relación dinámica entre patrimonio material e inmaterial, y su profunda interdependencia; fragilidad determinada por su propia naturaleza y posibilidad de difusión a través de uso de las tecnologías de la información y de la comunicación. Por último, debido a la “vulnerabilidad extrema del patrimonio cultural inmaterial”, se identifican una serie de riesgos que determinarán la necesaria intervención del Estado a través de la aplicación de medidas apropiadas y respetuosas con sus contextos de desarrollo, *amenazas de desaparición o marginalización, derivadas sobre todo de conflictos, intolerancias, comercialización excesiva, urbanización incontrolada o empobrecimiento de zonas rurales*<sup>99</sup>.

La *Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* complementa el marco jurídico establecido por la UNESCO para la defensa de la diversidad cultural y el reconocimiento igualitario de las expresiones culturales de todos los pueblos. En el preámbulo se reconoce *la importancia de los conocimientos tradicionales como fuente de*

---

<sup>98</sup> Punto 8 del *Anexo II Orientaciones principales de un plan de acción para la aplicación de la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*.

<sup>99</sup> Apartado 4 de la *Declaración de Estambul* (2002)

*riqueza inmaterial y material, en particular los sistemas de conocimiento de los pueblos autóctonos y su contribución positiva al desarrollo sostenible.* Uno de los objetivos de esta convención es reconocer el carácter cultural de *las actividades y los bienes y servicios culturales en su calidad de portadores de identidad, valores y significado*, intentando contrarrestar el predominio que la dimensión económica había tenido hasta el momento. Esta línea profundiza en lo que ya se había anticipado con la *Declaración de 2001*, que ya reconocía este carácter específico de los bienes y servicios culturales por lo que no debían ser *considerados mercancías o bienes de consumo como los demás* (art. 8 de la *Declaración de 2001*). En lo que se refiere a nuestro objeto de estudio, el hecho de dirigirse a la protección y promoción de las expresiones culturales vuelve a centrar el foco en los productos culturales en vez de abordar específicamente los complejos procesos, relaciones sociales y contextos en los que adquieren significado y valor. Por su parte, al igual que en textos anteriores, se manifiesta la importancia y el deber de los Estados de garantizar el mantenimiento de las condiciones económicas, políticas y sociales propicias para el desarrollo libre de estas expresiones culturales y la participación activa de la sociedad civil.

### **3.1.1. LA CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PCI**

En 2002 se celebra la primera reunión intergubernamental para debatir el anteproyecto de la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, donde ya se plantea la necesidad de utilizar una definición amplia y se van perfilando algunos aspectos que van a ser considerados clave para la caracterización de este tipo de patrimonio: la mención a la necesaria transmisión entre generaciones, la exclusión de referencias expresas a la religión como ámbito de desarrollo o la consideración del idioma como “vehículo del patrimonio inmaterial” y no como un fenómeno con entidad propia. En esta primera reunión se propone, además, la creación de un registro donde se incluyan las manifestaciones más representativas de este tipo de patrimonio, a imitación de la *Lista del Patrimonio Mundial* creada con la *Convención de 1972*, y que dé continuidad a los resultados obtenidos con el programa *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*.

Posteriormente, se van a celebrar otras reuniones para la elaboración del texto de la convención, donde se llegará a un acuerdo sobre el papel fundamental desempeñado por los Estados en la salvaguardia del PCI, la importancia de la cooperación internacional para facilitar esta labor y la creación de un fondo económico, integrado por las aportaciones de todos los Estados Parte. Hay que destacar la preocupación de los participantes en estas primeras reuniones para consensuar un concepto de salvaguardia que respete la naturaleza esencial de este tipo de manifestaciones, sin fijarlas en una forma concreta, y que favorezca su continuidad incidiendo en las condiciones sociales, medioambientales o económicas que contribuyen a su desarrollo. Finalmente, la Conferencia General de la UNESCO va a aprobar por unanimidad el texto de la *Convención para la salvaguardia del*



*patrimonio cultural inmaterial* en su 32ª reunión, con ningún voto en contra pero con ocho abstenciones muy significativas, entre las que se encuentran las de Estados Unidos, Canadá, Australia, Nueva Zelanda y Reino Unido, países que tampoco han ratificado este instrumento. La rapidez en el proceso de ratificación<sup>100</sup> respondió a la toma de conciencia que ya existía a nivel mundial sobre la importancia de la salvaguardia del PCI.

La amplia aceptación del nuevo instrumento por parte de países no occidentales se puede relacionar con el hecho de que surge para corregir el desequilibrio que se había producido con la *Convención de 1972*, que excluía gran parte del patrimonio cultural de estas regiones por no ajustarse a los criterios de excepcionalidad fijados en las *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*<sup>101</sup>. Sin embargo, en ciertos ámbitos académicos e institucionales han surgido numerosas voces de protesta, sobre todo en los países occidentales, donde el patrimonio inmaterial era un concepto relativamente inexplorado (Smith y Akagawa, 2009). Chiara Bortolotto ha recogido las reacciones suscitadas en el ámbito de la antropología desde el momento en que se empieza a vislumbrar la incorporación del patrimonio cultural inmaterial como nueva categoría patrimonial. Debido a que *cualquier acción de “protección” de la cultura incide inevitablemente sobre el objeto de su atención*, se critica abiertamente la posibilidad de que el Estado intervenga directamente en la dinámica cultural, por las implicaciones que esto tiene para la salvaguardia de las manifestaciones inmateriales, principalmente la desnaturalización de estas expresiones a través de procesos de fosilización, museificación, espectacularización y turistización (Bortolotto, 2008:20). De la misma forma, se cuestiona el modelo “universalista” elaborado por la UNESCO, ya que incide de manera artificial en los procesos culturales, instrumentalizando estas expresiones y dotándolas de un nuevo sentido político, económico y social.

En el preámbulo ya se mencionan algunos de los aspectos que consideramos clave para el desarrollo de nuestro objeto de estudio: la consideración del patrimonio inmaterial como *crisol de la diversidad cultural*, la profunda interdependencia que existe entre éste y el patrimonio cultural material y natural, el carácter dual de los procesos de globalización y transformación social<sup>102</sup> y, por último, el papel esencial que desempeñan las comunidades, grupos e individuos en su producción, salvaguardia, mantenimiento y recreación.

---

<sup>100</sup> La convención entró en vigor el 20 de abril de 2006. En abril de 2015, 163 países la habían aceptado, ratificado o aprobado. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/los-estados-partes-00024> [consulta: 03.11.2015]

<sup>101</sup> El Comité del Patrimonio Mundial considera que un bien posee Valor Universal Excepcional si cumple por lo menos uno de los diez criterios de excepcionalidad identificados. Ver: <http://whc.unesco.org/en/guidelines/> [consulta: 10.12.2015]

<sup>102</sup> En lo que se refiere al patrimonio inmaterial, los procesos de globalización y de transformación social tienen efectos beneficiosos al favorecer *un diálogo renovado entre las comunidades pero por el otro también traen consigo, al igual que los fenómenos de intolerancia, graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, debido en particular a la falta de recursos para salvaguardarlo.*

El patrimonio cultural inmaterial se define como

*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. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (art. 2.1).*

Se trata de una definición un tanto ambigua, por lo que para precisar qué tipo de bienes pueden ser considerados integrantes del PCI a efectos de esta convención, se identifican los ámbitos en los que puede manifestarse<sup>103</sup>. Aunque el texto se limita a su enumeración en una lista no exhaustiva (art. 2.2), la UNESCO proporciona información adicional<sup>104</sup> para una mejor comprensión tanto del concepto de patrimonio inmaterial, como de las medidas de salvaguardia. Esta clasificación en ámbitos de desarrollo ha sido asumida, a veces con ligeras modificaciones en la denominación o estructura, por los Estados Parte al implementar actuaciones de documentación, registro e inventariado del PCI existente en su territorio y es la que se utiliza para la inscripción de elementos en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*.

a) Las “Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del PCI” abarcan una gran variedad de formas habladas, como leyendas, mitos, canciones infantiles, cuentos o adivinanzas, que sirven tanto para transmitir conocimientos, creencias y valores, como para expresar la memoria colectiva de una comunidad determinada (UNESCO, 2011a:4). El idioma, objeto de un amplio debate en los trabajos preparatorios de la convención, se contempla como mecanismo de transmisión del patrimonio inmaterial y no como fenómeno con entidad propia. No obstante, la transmisión y reproducción de estas tradiciones orales se considera la mejor manera de contribuir al mantenimiento de las lenguas.

---

<sup>103</sup> Esta clasificación, que responde a la que ya utilizó la UNESCO para la puesta en marcha de su programa *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, tiene una finalidad instrumental y permanece ajena a elaboraciones teóricas más complejas. Sin embargo, lo más habitual es que cualquier manifestación o expresión inmaterial presente características que la hagan integrante de más de uno de estos ámbitos.

<sup>104</sup> A través de su página web y de otros materiales, como pueden ser los informes emitidos como resultado de las diferentes reuniones de expertos celebradas sobre este tema y los materiales educativos empleados en los talleres de fortalecimiento de capacidades para la aplicación de la convención. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/1com> - <http://www.unesco.org/culture/ich/es/eventos> [consulta: 10.12.2015]

Entre los riesgos que amenazan a este tipo de expresiones se encuentran los procesos migratorios, la industrialización o la urbanización. En el caso de las tecnologías, de la misma forma que pueden *contribuir a salvaguardar las tradiciones orales en toda su variedad y riqueza*, los medios de comunicación de masas *pueden alterar profundamente, o incluso reemplazar, las formas tradicionales de expresión oral* (UNESCO, 2011a:5). En este caso, las medidas de salvaguardia deben de ir orientadas a mantener la presencia de estas tradiciones en sus contextos habituales de desarrollo, ya se trate de acontecimientos festivos o rituales, o de la vida cotidiana.

b) Las “Artes del espectáculo” comprenden una gran variedad de formas de expresión, reflejo de la creatividad humana, como pueden ser la música tradicional, la danza, el teatro o la pantomima, que suelen estar presentes en todas las sociedades, formando parte de otros ámbitos del PCI, como rituales, fiestas y tradiciones orales (UNESCO, 2011a:6). Los instrumentos, indumentaria y objetos relacionados con estas manifestaciones, así como los espacios donde tienen lugar, forman parte indisoluble de las mismas, por lo que se recomienda su preservación como forma de garantizar la reproducción y continuidad del bien inmaterial.

En este caso, los riesgos oscilan entre la desaparición y popularización de algunas tradiciones. La desaparición puede estar motivada tanto por los cambios sociales y naturales que afectan a la elaboración de instrumentos o a la continuidad de los usos asociados, como por la falta de mecanismos adecuados de transmisión. La popularización, como es el caso de la enorme difusión alcanzada por las “músicas del mundo”, puede provocar la desnaturalización de estas expresiones al convertirse en producto económico orientado al turismo de masas, o a su comercialización a través de diferentes soportes, para lo que se recrean los aspectos más pintorescos y espectaculares *con la consiguiente pérdida de importantes formas de expresión comunitaria* (UNESCO, 2011a:7).

c) Los “Usos sociales, rituales y actos festivos” se definen como *las costumbres que estructuran la vida de las comunidades y grupos, siendo compartidos y estimados por muchos de sus miembros* (UNESCO, 2011a:9). Las manifestaciones de este tipo pueden ser muy variadas, por ejemplo, ritos de culto y transición, usos consuetudinarios, tradiciones gastronómicas, juegos tradicionales, ceremonias de parentesco, prácticas de pesca o recolección, y pueden estar asociadas a multitud de espacios, objetos y expresiones de carácter inmaterial. Aunque algunas de estas prácticas tienen un carácter privado o están restringidas a ciertas personas del grupo social<sup>105</sup>, la *Convención de 2003* va a privilegiar las expresiones culturales que están especialmente vinculadas a una comunidad y contribuyen a reforzar su sentimiento de identidad, como es el caso de los acontecimientos festivos de carácter público, abiertos a la participación de todos los miembros de la sociedad.

---

<sup>105</sup> En función de factores como la edad, el género o la posición social, entre otros.

Las manifestaciones que pueden formar parte de este ámbito están especialmente vinculadas a la trayectoria vital de las comunidades y grupos sociales que las recrean y transmiten, por lo que en este caso es muy significativo observar cómo las transformaciones sociales producidas como resultado de las *emigraciones, el desarrollo del individualismo, la generalización de la educación formal, la influencia creciente de las grandes religiones mundiales y otros efectos de la mundialización* (UNESCO, 2011a:11), tendrán importantes efectos sobre este tipo de prácticas. Debido al carácter dual de la globalización para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, las consecuencias pueden ser tanto negativas, al romper los mecanismos de transmisión cultural y amenazar su continuidad, como positivas, ya que el hecho de adaptar las tradiciones a nuevos contextos de desarrollo puede contribuir a su revitalización y a la reafirmación identitaria de la comunidad.

d) Los “Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo” se definen como *una serie de saberes, técnicas, competencias, prácticas y representaciones que las comunidades han creado en su interacción con el medio natural* (UNESCO, 2011a:12). Dentro de este campo se incluye una gran variedad de elementos como pueden ser los conocimientos ecológicos tradicionales, los saberes de los pueblos indígenas, etnobotánica, rituales, los sistemas de creencias, cosmovisiones, prácticas chamánicas, organizaciones sociales, festividades, idiomas y artes visuales. Se trata de “modos de pensar el universo” que están estrechamente relacionados con el entorno social y natural en el que se desarrollan. Igual que comentábamos en el caso anterior, la continuidad de estas manifestaciones está particularmente asociada a los cambios producidos en la sociedad moderna, por ejemplo el deterioro del entorno natural y la introducción de nuevos modos de vida y patrones económicos, políticos y culturales que nada tiene que ver con las condiciones que habían dado origen a muchas de estas expresiones.

e) Las “Técnicas artesanales tradicionales” se refieren al conjunto de *técnicas y conocimientos utilizados en las actividades artesanales*, y no a los productos resultantes de su desarrollo. De ahí que las actuaciones de salvaguardia deban *orientarse sobre todo a alentar a los artesanos a que sigan fabricando sus productos y transmitiendo sus conocimientos y técnicas a otras personas, en particular dentro de sus comunidades* (UNESCO, 2011a:14). En este caso, los principales riesgos que afectan a la continuidad de estas técnicas tienen que ver con el deterioro del entorno natural en el que se desarrollan, o del que obtienen sus materias primas, con la homogeneización provocada por la producción en serie o con la desaparición de los usos sociales con los que se relacionan. En este caso, las principales medidas de salvaguardia deben estar orientadas a favorecer las condiciones de desarrollo y los mecanismos de transmisión entre maestros y aprendices.

### ***La salvaguardia del patrimonio inmaterial***

El texto de la convención consolida un nuevo concepto para la protección de este tipo de patrimonio, la “salvaguardia”, de la que se ofrece una definición amplia y poco precisa, integrada por una gran variedad de actuaciones con la finalidad principal de favorecer la continuidad de este tipo de manifestaciones.

*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 (art. 2.3).*

Para ello, se ofrecen una serie de disposiciones a implementar tanto en el plano nacional como en el internacional. Con carácter obligatorio, se reconoce a los Estados Parte dos funciones principales, la elaboración de inventarios que identifiquen y definan los distintos elementos del PCI existentes en el territorio nacional, con la participación de las comunidades, grupos y organizaciones no gubernamentales, y la adopción de las *medidas necesarias para garantizar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio* (art. 11).

El inventario se concibe como un instrumento para la salvaguardia del patrimonio inmaterial que opera fundamentalmente a través de la identificación y documentación de los bienes que lo integran. En su realización, habrá que tener en cuenta el dinamismo inherente a este tipo de manifestaciones, por lo que cobrarán especial importancia los mecanismos de actualización previstos, que deben reflejar los cambios producidos en el PCI y los posibles riesgos que amenazan su pervivencia. Ya en la fase de trabajos preparatorios de la convención se había suscitado un debate acerca de la conveniencia y utilidad de este instrumento. Se mantuvieron dos posturas al respecto, la mayoritaria, que finalmente va a prevalecer, defendía esta iniciativa como la única posible para identificar adecuadamente el patrimonio inmaterial existente, de manera previa a su gestión, mientras que la segunda cuestionaba su utilidad, por tratarse de una labor inabarcable y utilizar una metodología desacreditada e ineficaz para los objetivos que se pretendían. Además, los críticos pensaban que la elaboración de estos inventarios, al precisar de una gran capacidad técnica y organizativa por parte de los Estados, detraerían los recursos humanos y materiales necesarios para el desarrollo de otras actividades de salvaguardia más apropiadas (Kurin, 2004a:75).

De acuerdo con Richard Kurin (2004a), en la elaboración de estos inventarios se utilizan criterios propios del patrimonio mueble e inmueble para la gestión del patrimonio inmaterial, privilegiando de esta forma los productos sobre los sujetos y procesos. A pesar de que el autor reconoce el valor de estos instrumentos para la identificación de las expresiones inmateriales, cuestiona su contribución a su salvaguardia, ya que lo que se ofrece de esta forma es un listado de manifestaciones concebidas de

forma materializada y aislada de su contexto, negando la posibilidad de una comprensión global del patrimonio inmaterial de un grupo social, y de su cultura, en un sentido más general.

El inventario y otros sistemas de registro son instrumentos clasificatorios institucionalizados que necesariamente intervienen sobre los procesos y las dinámicas culturales (Lacarrieu, 2008:12). Mónica Lacarrieu compara esta herramienta con otras similares utilizadas en el campo de la antropología para el desarrollo de una metodología propia de trabajo, entre las que destaca la *Guía para la clasificación de los datos culturales* elaborada por Murdock en la década de 1930, para organizar y clasificar datos de carácter social y cultural, tanto en la fase preparatoria del trabajo de campo, como posteriormente, para facilitar el procesado de la información obtenida. Estos instrumentos de identificación y registro objetivan los datos culturales a partir de su inclusión dentro de una serie de categorías establecidas a priori por el investigador, por lo que constituyen sistemas descriptivos y taxonómicos, en un intento de abarcar la cultura en su totalidad. Hay que decir que la eficacia de este tipo de instrumentos ha sido muy cuestionada desde esta disciplina y, en la actualidad, su uso ha sido relegado a favor de otras herramientas metodológicas.

De manera general, al inventario se le critica la descontextualización que opera sobre los elementos, abstrayéndolos del entorno que le otorga significado cultural e integrándolos en un nuevo contexto, el propio inventario o herramienta de registro. Además, aunque se considera que la identificación y documentación de los elementos integrantes del PCI son un paso previo indispensable para su gestión, los sistemas de registro deben captar las expresiones en su dinamismo y no congelarlas en la forma en que se practican en un momento determinado, como si de una imagen fotográfica se tratara. Sin embargo, al tratarse de la única medida específica que impone la *Convención de 2003* a los Estados Parte, la mayoría han empezado a instituir sistemas de registro e inventario de sus manifestaciones inmateriales, basándose en muchos casos en la experiencia acumulada en países como Brasil, Venezuela o Bulgaria<sup>106</sup>, dejando para un desarrollo posterior el diseño e implementación de otro tipo de actuaciones.

Junto con la elaboración de inventarios, los Estados Parte deberán garantizar la salvaguardia y valorización del patrimonio inmaterial existente en su territorio favoreciendo la adopción de una serie de medidas. Estas medidas son de carácter general, teniendo los Estados flexibilidad para adaptarlas a sus necesidades. Por ejemplo, la adopción de políticas orientadas a la revalorización social de estas expresiones y la creación de organismos competentes para su gestión, el fomento de estudios y métodos de investigación adecuados para la salvaguardia de este tipo de patrimonio y, por último, la provisión de los medios e instrumentos necesarios para la creación de instituciones de documentación y centros de formación en gestión del PCI, para garantizar un acceso al patrimonio inmaterial

---

<sup>106</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00314> [consulta: 18.09.2012]

respetuoso con los usos consuetudinarios y para favorecer la transmisión del patrimonio inmaterial en los espacios destinados a su manifestación (art. 13).

Esta disposición es en sí misma muy cuestionable ya que, de acuerdo a la caracterización realizada de este tipo de patrimonio, se entiende que ninguna intervención estatal puede, ni debe, garantizar por sí sola la viabilidad de las manifestaciones inmateriales, ya que éstas evolucionan en el seno de la comunidad en las que se producen y recrean, en función de su utilidad o valor simbólico inmaterial. *El verdadero objetivo de la Convención es ayudar a las prácticas culturales tradicionales y a sus practicantes para que tengan la oportunidad de sobrevivir e incluso florecer, pero no garantizar ese resultado* (Kurin, 2004a:78)

El problema de que los Estados implementen en sus territorios planes de acción para la salvaguardia de su patrimonio inmaterial, afirma Kurin, es que no se tiene en cuenta la diversidad de capacidades y recursos con los que cuentan los diferentes países, lo que conlleva la heterogeneidad de las iniciativas puestas en marcha y la desigualdad de los resultados. Además, hay que tener en cuenta que muchos de los planes diseñados por parte de los Estados pueden tener efectos nocivos sobre el PCI que se pretende salvaguardar, por ejemplo, orientando la recuperación de expresiones culturales tradicionales hacia fines turísticos y comerciales, obviando de esta forma valores funcionales y simbólicos, de gran trascendencia para la comunidad que los sustenta (Kurin, 2004a:76-77).

La convención incluye, además, otras disposiciones en materia de educación y sensibilización, como pueden ser las orientadas al reconocimiento y la valorización del patrimonio inmaterial en la sociedad, mediante el desarrollo de programas educativos y de difusión dirigidos al público general, programas específicos para la educación y formación de las comunidades y grupos, actividades de capacitación en materia de salvaguardia y aplicación de *medios no formales de transmisión del saber*. Además, por su interés para la conservación de los contextos espaciales de desarrollo de estas manifestaciones, la recomendación de *promover la educación sobre la protección de espacios naturales y lugares importantes para la memoria colectiva, cuya existencia es indispensable para que el patrimonio cultural inmaterial pueda expresarse* (art. 14).

Por último, se ofrece una recomendación general a los Estados para, en el marco de las actuaciones de salvaguardia del PCI, *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* (art. 15). La importancia otorgada a las comunidades en la identificación y continuidad de su patrimonio es uno de los aspectos que va a diferenciar esta convención de otros documentos normativos anteriores. Sin embargo, se trata de una medida difícil de definir y de llevar a cabo, que ha centrado gran parte de los debates sobre la *Convención de 2003* y que constituye uno de los límites fundamentales de este texto normativo.

Entre las medidas a implementar para la salvaguardia del PCI en el plano internacional, la *Convención de 2003* establece dos instrumentos, la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* y la *Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia*, donde los Estados Parte podrán incluir bienes del PCI existente en su territorio que cumplan con los requisitos establecidos para la inscripción en estas listas. Según el texto de la convención, su finalidad es, básicamente, promover el mejor conocimiento de este tipo de patrimonio a nivel mundial, a través de la identificación y valorización de una serie de manifestaciones, y *propiciar formas de diálogo que respeten la diversidad cultural* (art. 16 y 17). Sin embargo, la propuesta de este tipo de medidas ha resultado decepcionante para muchos sectores que esperaban que la *Convención de 2003* se convirtiera en una herramienta eficaz para la salvaguardia del patrimonio inmaterial (Kirshenblatt-Gimblett, 2004:56-57). Las críticas que se habían realizado al sistema de listas previsto en la *Convención de 1972* y, sobre todo, al programa de *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, se extienden a los nuevos instrumentos, que se crean, en parte, para incluir las manifestaciones que habían quedado fuera de la *Lista del Patrimonio Mundial* y para corregir desequilibrios territoriales, pero que implican un proceso igualmente arbitrario, jerárquico y excluyente.

La última medida que se contempla para la salvaguardia del PCI en el plano internacional es la difusión de prácticas ejemplares a través de su inclusión en el *Registro de Buenas prácticas de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Se trata de una serie de programas, proyectos y actividades para la salvaguardia del PCI que, de acuerdo con el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, *reflejen del modo más adecuado los principios y objetivos de la presente Convención, teniendo en cuenta las necesidades particulares de los países en desarrollo* (art. 18).

Una de las características de esta convención es que se concibe como un instrumento flexible que da libertad a los Estados para interpretar y adaptar algunas de sus definiciones y recomendaciones, como se observa en el propio texto normativo, que incluye definiciones ambiguas, listas y enumeraciones no exhaustivas y disposiciones de carácter general (UNESCO, 2011b). Sin embargo, en el proceso de institucionalización global del patrimonio inmaterial, la UNESCO desarrolló una importante actividad a través de la organización de conferencias, talleres y reuniones de expertos, para favorecer la comprensión de los aspectos que estaban abiertos a debate y facilitar la implementación de la *Convención de 2003* por los Estados Parte. La revisión de este trabajo nos proporciona algunas claves sobre la forma en que este organismo entiende el proceso de patrimonialización de las expresiones culturales de carácter inmaterial, y su relación con cuestiones de interés para nuestra investigación



como es el caso de los museos<sup>107</sup>, la autenticidad<sup>108</sup>, la tradición<sup>109</sup> o la globalización<sup>110</sup>. Consideramos que esta actividad forma parte del discurso global del PCI de la UNESCO aunque, en algunos casos, entre en discrepancia con algunas de las disposiciones ofrecidas en el texto de la *Convención de 2003*.

### 3.2. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL EN ESPAÑA

Tras la entrada en vigor de la *Convención de 2003* se han producido algunos cambios en el marco normativo español, lo que nos permite situar las definiciones y significados dados a este tipo de patrimonio en un momento concreto de su proceso de institucionalización, así como observar las formas en las que se articulan los discursos producidos a distintos niveles. En este caso, vamos a prestar una atención especial al “espíritu” de la ley, la orientación que adoptan los diferentes textos legales, tal y como se expresa en su preámbulo, ya que nos proporciona una mejor comprensión de los conceptos y significados empleados en el proceso de institucionalización del patrimonio inmaterial en España.

Algunos autores consideran a España un país pionero en la protección del patrimonio inmaterial, ya que en una fecha tan temprana como 1931, el Gobierno de la II República declaró la *Festa* o Misterio de Elche como Monumento Nacional. Al no existir figuras jurídicas propias para la protección de este tipo de manifestaciones, la administración utilizó una figura existente para la protección del patrimonio inmueble (Martínez, 2011:124). Sin embargo, debido al escaso desarrollo legislativo en materia de patrimonio durante la dictadura franquista, así como a la orientación de sus políticas culturales, *encaminadas a la legitimación del poder dictatorial bajo una concepción ultranacionalista de la identidad española y con discriminación o “folklorización” de las diversas prácticas culturales y “tradiciones” de los pueblos del Estado* (Santamarina, Hernández i Martí y Moncusí, 2008:213)<sup>111</sup>,

---

<sup>107</sup> Reunión de expertos sobre museos y Patrimonio Cultural Inmaterial celebrada en Oud-Poelgeest (Países Bajos)

<sup>108</sup> Conferencia Internacional sobre “La salvaguardia del Patrimonio Cultural Tangible e Intangible: hacia una planteamiento integrado”, de la que se deriva la *Declaración de Yamato*. Aunque el objetivo de esta conferencia era reflexionar sobre la necesidad de aplicar enfoques integrados para garantizar la protección efectiva del patrimonio material e inmaterial de las comunidades, cuando se cumplían diez años de la aprobación de la “Conferencia de Nara sobre autenticidad”, se debatió sobre la pertinencia de este concepto para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, concluyendo que no era apropiado por tratarse de un patrimonio recreado constantemente. El tema de la autenticidad también se trató en la Reunión de expertos sobre “Género y Patrimonio Inmaterial”, celebrada en París en 2003.

<sup>109</sup> En la Reunión de expertos sobre “Género y Patrimonio Inmaterial” también se debatió sobre los conceptos de tradición y modernización, aplicados a la nueva categoría de patrimonio inmaterial.

<sup>110</sup> Conferencia internacional “Globalización y Patrimonio Inmaterial”, organizada por la UNESCO y la UNU (United Nations University) en Tokio en 2004.

<sup>111</sup> Son conocidos los intentos del gobierno franquista de intervenir sobre algunas tradiciones, como es el caso de la prohibición del Carnaval durante los años de la dictadura, aunque fue burlada en algunos municipios, o los controles realizados sobre las Fallas valencianas. Para conocer algo más de la relación entre las Fallas y el poder político es interesante la entrevista a Gil-Manuel Hernández i Martí en el periódico La Vanguardia (11.03.2014). Ver: <http://www.lavanguardia.com/local/valencia/20140311/54402959949/gil-manuel-hernandez-franquismo-psiquico-continua-instalado-mundo-fallas.html> [consulta: 18.12.2015]

no será hasta la aprobación de la *Ley 16/1985* cuando el patrimonio inmaterial se incluya específicamente en un documento legal, si bien vinculado al patrimonio etnológico.

La *Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español* ofrece definiciones y medidas para la protección de los diferentes tipos de patrimonio existentes en el ámbito estatal, proporcionando así a las comunidades autónomas un marco general en el que moverse a la hora de desarrollar su propia legislación patrimonial. El Patrimonio Histórico Español son *los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico* (art.1). También los *sitios naturales, jardines y parques que tengan valor histórico, artístico y antropológico*, entre otros tipos de bienes, pero no aparece ninguna referencia explícita a las expresiones culturales de carácter inmaterial. Sin embargo, este tipo de patrimonio sí va a estar presente en su articulado a través de una de las categorías en las que se divide el patrimonio etnográfico: *conocimientos y actividades*. Esta vinculación entre PCI y patrimonio etnográfico, que también se produce en las normativas de otros países, va a trasladarse al resto de leyes patrimoniales autonómicas, por lo que se mantiene en la actualidad en gran parte del territorio nacional.

El Patrimonio Etnográfico se “regula” en un Título propio<sup>112</sup> que contiene sólo dos artículos, de lo que se deduce la escasa importancia que va a cobrar este tipo de patrimonio en la legislación estatal, en comparación con el desarrollo normativo del patrimonio arqueológico o documental. En realidad, la importancia de este Título reside en la definición que ofrece de este patrimonio como *los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales* (art. 46). De esta forma, se reconoce el valor patrimonial de los bienes inmateriales aunque no se desarrollen determinaciones específicas para su protección, ni en la propia ley ni en su Reglamento de desarrollo parcial<sup>113</sup>. La *Ley 16/1985* sólo contempla la tutela administrativa de los *conocimientos y actividades* por medio de su estudio y documentación. Esta tendencia, circunscrita a los que se encuentren amenazados o en riesgo de desaparición, se repite en la mayoría de legislaciones autonómicas.

De acuerdo con Luis Pablo Martínez, la definición de patrimonio etnográfico que ofrece la *Ley 16/1985*, es *una noción folclorista del patrimonio, arcaizante, ahistórica y esencialista, como acredita la reiterada mención a la tradición y a la transmisión consuetudinaria en la regulación de los bienes [...] y la propia alusión a la “cultura tradicional del pueblo español” del art. 46* (2011:126). Esta acepción de patrimonio etnológico, y por extensión, de patrimonio inmaterial, no se corresponde con la conceptualización más amplia impulsada en los últimos años por el discurso de la UNESCO, aunque sí parece anticipar algunas de las líneas planteadas en la *Recomendación de 1989*, como el

---

<sup>112</sup> Título VI. *Del Patrimonio Etnográfico* de la *Ley 16/1985, de Patrimonio Histórico Español*.

<sup>113</sup> Reglamento aprobado por *Real Decreto 111/1986 de 10 de enero*.

reconocimiento de la cultura tradicional como integrante del patrimonio histórico nacional, al mismo nivel que otro tipo de bienes de más larga tradición tutelar en nuestro país.

Desde su ratificación por parte del Estado español, la *Convención de 2003* forma parte de nuestro ordenamiento jurídico, por lo que se deberán aplicar sus determinaciones junto con el resto de normativas que afectan al patrimonio cultural español. De acuerdo con el reparto de competencias en materia de patrimonio, el papel del Estado español, en lo que se refiere al PCI, había quedado limitado a poco más que a la presentación de las candidaturas para la inclusión de bienes en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*, y a la implementación de actuaciones en materia de coordinación entre administraciones, como puede ser la puesta en marcha del *Plan Nacional para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*.

Sin embargo, en los últimos años el gobierno central ha empezado a legislar de manera específica sobre el patrimonio inmaterial, una iniciativa que no está exenta de polémica ya que, como veremos a continuación, se considera que invade competencias autonómicas y que instrumentaliza políticamente la gestión del patrimonio inmaterial, por lo que no descartamos que se trate de una iniciativa legislativa de poco recorrido.

### ***La Ley 18/2013, de 12 de Noviembre, para la regulación de la Tauromaquia como Patrimonio Cultural***

Como ya se manifiesta en su preámbulo, *el objeto de la Ley es delimitar la Tauromaquia como parte del patrimonio cultural digno de protección en todo el territorio nacional*<sup>114</sup>. Los legisladores, conocedores de que se trata de una expresión cultural sobre la que no existe consenso, elaboran un texto legal que se limita a sentar las bases del carácter patrimonial y económico de esta *manifestación artística* y a justificar la necesidad de su protección a nivel estatal.

En los últimos años, la polémica sobre las corridas de toros y otros festejos taurinos se ha incrementado notablemente. Las reclamaciones que se han producido en este ámbito incluyen tanto peticiones de prohibición total como de protección, e incluso inscripción en *la Lista Representativa del PCI de la Humanidad de la UNESCO*. La propia existencia de esta ley confirma el escaso consenso que existe sobre el valor patrimonial y cultural de esta práctica en el territorio español.

Desde la prohibición de las corridas de toros en Cataluña, en 2010<sup>115</sup>, han surgido voces de protesta y reclamaciones de protección en otras regiones españolas. Es el caso de la Comunidad de Madrid<sup>116</sup> y la

---

<sup>114</sup> *Ley 18/2013, de 12 de Noviembre, para la regulación de la Tauromaquia como Patrimonio Cultural*, publicada en el BOE núm. 272, el 13 de noviembre de 2013.

<sup>115</sup> *Ley 28/2010, de 3 de agosto, de modificación del artículo 6 del texto refundido de la Ley de protección de los animales*, publicado en el BOE, núm. 205, de 24 de agosto de 2010, tras la aprobación en el Parlamento de Cataluña de una ILP que pedía la prohibición de las corridas de toros.

Región de Murcia<sup>117</sup>, que en esas mismas fechas iniciaron los trámites para su declaración como Bien de Interés Cultural en sus respectivas comunidades. Creemos que esta situación tiene un claro trasfondo político que va más allá de la propia manifestación cultural, ya que la prohibición se ha entendido por parte de algunos sectores como una reafirmación del nacionalismo catalán y un rechazo a las que se consideran señas de identidad españolas<sup>118</sup>. Como reacción se ha entendido la protección de las corridas de toros en Madrid, Murcia y Castilla-La Mancha<sup>119</sup>, de forma inmediatamente posterior a la prohibición catalana, así como el traspaso de las competencias taurinas al Ministerio de Cultura, con la formación del nuevo gobierno en 2011, y la aprobación de la *Ley 18/2013 para la regulación de la Tauromaquia como Patrimonio Cultural*.

En Cataluña, la prohibición de las corridas de toros no conlleva la de los encierros conocidos como *correbous*, actos festivos de mucho arraigo en territorio catalán y que también suponen maltrato al animal. Dos meses después de acordar la prohibición de las corridas de toros, se aprobó la elaboración de una ley para regular los *correbous*, otorgándoles de esta forma reconocimiento y garantía de continuidad<sup>120</sup>. La diferencia esgrimida para justificar esta decisión es la de que, aunque los toros pueden sufrir daños, minimizados en los últimos años con el desarrollo de leyes que garantizan la protección de los animales en una amplia variedad de contextos, en los encierros no se les da muerte.

La *Ley 8/1991, de 30 de abril, de protección de los animales de la Comunidad Canaria*, prohibió la utilización de animales en peleas, fiestas, espectáculos y otras actividades que conlleven maltrato, crueldad o sufrimiento (art. 5.1.). La redacción del texto legal es ciertamente ambigua, lo que ha llevado a algunas personas a sostener que esta ley no prohíbe de forma específica las corridas de toros, ya que se refiere fundamentalmente a los animales domésticos y de compañía, pero el artículo 5 sólo admite una excepción, *las peleas de gallos en aquellas localidades en que tradicionalmente se hayan venido celebrando*. Además, el espíritu expresado en el preámbulo es claro en este sentido, con

---

<sup>116</sup> Decreto 20/2011, de 7 de abril, del Consejo de Gobierno, por el que se declara Bien de Interés Cultural, en la categoría de Hecho Cultural, la Fiesta de los Toros en la Comunidad de Madrid, publicado en BOCM, núm. 89, de 15 de abril de 2011.

<sup>117</sup> Decreto 25/2011, de 25 de febrero, por el que se declara Bien de Interés Cultural Inmaterial la Fiesta de los Toros en la Región de Murcia, publicado en BORM, núm. 51 de 3 de marzo de 2011.

<sup>118</sup> Aunque algunos autores han aportado interesantes reflexiones sobre la posible inconstitucionalidad de la prohibición catalana, en este apartado nos vamos a limitar a insertar la ley de regulación de la tauromaquia en el contexto político y social en el que surge. En este sentido, consultar: LORA, P. de (2010). “Corridas de toros, cultura y constitución”. *DOXA, Cuadernos de Filosofía del Derecho*, núm. 33; DOMÉNECH, G. (2010). “La prohibición de las corridas de toros desde una perspectiva constitucional”. *El Cronista del Estado Social y Democrático de Derecho*, núm. 12, pp. 16-27; (2010). “Corridas de toros, cultura y constitución”. *DOXA, Cuadernos de Filosofía del Derecho*, núm. 33; DOMÉNECH, G. (2006). “La prohibición de los espectáculos taurinos: problemas constitucionales”. *Revista jurídica de Castilla-la Mancha*, núm. 40, pp. 71-112.

<sup>119</sup> Acuerdo de 22/12/20011, del Consejo de Gobierno, por el que se declara Bien de Interés Cultural, la Fiesta de los Toros en Castilla-La Mancha.

<sup>120</sup> Proposición de Ley impulsada por CIU y aprobada con 114 votos a favor, 14 en contra y 5 abstenciones. *Ley 34/2010, de 1 de octubre, de regulación de las fiestas tradicionales con toros*, publicado en BOE, núm. 257, de 23 de octubre de 2010. Ver: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/22/barcelona/1285150930.html> [consulta: 06.01.2016]

referencias al aumento de la *sensibilidad colectiva de Canarias hacia comportamientos más humanitarios y propios de una sociedad moderna en el trato a los animales*, calificando de “indeseable” la *posibilidad legal de hacer negocio lucrativo de espectáculos basados fundamentalmente en el maltrato, sufrimiento y muerte de animales*. Al margen de algunas consideraciones fundadas en la indefinición del texto legal, la prohibición de las corridas de toros en Canarias se ha aceptado como un hecho consolidado<sup>121</sup> y no ha sido objeto de una respuesta política y social similar a la que ha surgido con la prohibición catalana.

En el plano social, en los últimos años se han multiplicado las voces de rechazo, por parte de asociaciones protectoras de animales, partidos políticos, y de la sociedad civil en general, al desarrollo de cualquier festejo taurino que suponga maltrato animal. Se repiten las recogidas de firmas, manifestaciones de repulsa, e incluso, la presentación de iniciativas legislativas populares, que buscan la prohibición de este tipo de festejos. El caso del Toro de la Vega ha recibido especial atención en los medios de comunicación ya que, todos los años, grupos de defensores y detractores protagonizan desafortunados incidentes que suelen acabar en episodios de violencia<sup>122</sup>. Honorio Velasco identifica éste como uno de los conflictos que han traído los “tiempos modernos”, provocado por el aumento de la sensibilidad de la sociedad hacia ciertas prácticas tradicionales en las que participan animales (2000:116).

Estas posiciones contrarias y a favor, en razón de la defensa de los animales, se repiten en todos los países donde se desarrolla esta actividad. En Francia, las corridas de toros que se celebran tradicionalmente en las regiones del sur, consideradas una excepción a la prohibición que existe en el resto del país, han sido inscritas en su registro nacional del patrimonio inmaterial, aunque en los últimos años están cogiendo fuerza las asociaciones que reclaman su prohibición. Igualmente, desde países latinoamericanos con tradición taurina como México, Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú se está pidiendo el reconocimiento de la tauromaquia como “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad” por la UNESCO, a la vez que se prohíbe en algunos de sus Estados o regiones. En el caso de México, los Estados de Coahuila, Sonora y Guerrero, tras la campaña realizada por asociaciones defensoras de animales, han prohibido esta práctica<sup>123</sup>.

De la *Ley 18/2013 para la regulación de la Tauromaquia como Patrimonio Cultural*, destaca su preámbulo, bastante extenso y ambiguo, donde se expresan las motivaciones que orientan su

---

<sup>121</sup> Ver: <http://www.diariodeavisos.com/2014/04/pp-canario-tocara-ley-islana-prohibe-corridas-toros> - [http://elpais.com/diario/1991/04/18/cultura/671925612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/04/18/cultura/671925612_850215.html) [consulta: 06.01.2016]

<sup>122</sup> Ver: <http://www.elnortedecastilla.es/valladolid/201508/19/incidentes-toro-vega-pasado-20150816174352.html> - <http://www.lavanguardia.com/cultura/20140916/54416035183/graves-incidentes-de-orden-publico-en-el-torneo-del-toro-de-la-vega.html> - <http://www.publico.es/actualidad/pedradas-toro-vega.html> [consulta: 06.01.2016]

<sup>123</sup> Ver: <http://www.debate.com.mx/mexico/Prohiben-corridas-de-toros-en-estados-de-Mexico-20150821-0158.html>

redacción. Aunque se reconoce de forma expresa que se trata de una manifestación integrante del patrimonio inmaterial español<sup>124</sup>, en nuestra opinión, el texto legal no responde a la filosofía de la *Convención de 2003* y entra en contradicción con algunos aspectos del *Plan Nacional para la Salvaguardia del PCI* español, sobre todo en lo que se refiere al sacrificio de animales. Además, el interés en vincular el desarrollo de esta práctica a una supuesta identidad nacional parece conducir a un callejón sin salida, debido a la dificultad de identificar a las comunidades, grupos sociales o individuos que identifiquen la tauromaquia como elemento integrante de su patrimonio inmaterial en todo el territorio español. Por último, se podría acusar al Estado de pretender intervenir en la propia dinámica social y cultural, manteniendo de forma artificial una práctica cuya continuidad se encuentra amenazada por la desafección de la sociedad, tal y como se manifiesta en la exposición de motivos.

*La fiesta de los toros y los espectáculos taurinos populares son algo vivo y dinámico, sujetos a constante evolución, sin que se puedan hacer conjeturas sobre de qué manera se adaptarán a las sensibilidades cambiantes de nuestros tiempos u otros venideros. Esto dependerá de que se mantenga la afición popular y de que la misma sea capaz de renovarse en las nuevas generaciones de aficionados que son los que, en su caso, deberán mantener, actualizar y conservar la fiesta de los toros. Pero en todo caso, será desde la libertad de la sociedad a optar y desde la propia libertad que significa la cultura, no cercenando el acceso a ésta (Preámbulo)*

Aunque en el preámbulo se ofrece un concepto de tauromaquia amplio, que incluye una amplia variedad de tradiciones y festejos populares vinculados al mundo del toro, el artículo 1 parece limitar el alcance de la ley a un concepto algo más restrictivo y centrado en las corridas de toros, al definir la tauromaquia como *el conjunto de conocimientos y actividades artísticas, creativas y productivas, incluyendo la crianza y selección del toro de lidia, que confluyen en la corrida de toros moderna y el arte de lidiar, expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español* (art. 1).

Del breve articulado que desarrolla el contenido legal, destaca el artículo 5, el único en el que se ofrecen disposiciones más concretas. La Administración General del Estado, en cumplimiento del deber de protección y promoción de la tauromaquia como patrimonio cultural español, deberá desarrollar medidas orientadas a la elaboración de un Plan Nacional, a la presentación de la candidatura de la tauromaquia para su inscripción en la *Lista Representativa del PCI de la Humanidad* de la UNESCO y, entre otras, a impulsar normas y actuaciones que fomenten *los mecanismos de transmisión de los conocimientos y actividades artísticas, creativas y productivas que confluyen en la corrida de toros y el arte de lidiar*. Además, en consonancia con los planteamientos que prevalecen en el campo de la gestión del patrimonio inmaterial, se fomentará la *identificación, documentación, investigación, valoración y transmisión de este patrimonio en sus distintos aspectos* (art. 5.2.).

---

<sup>124</sup> *La Tauromaquia forma parte de la cultura tradicional y popular, como conjunto de las manifestaciones, conocimientos, actividades y creencias pasados y presentes de la memoria colectiva, siendo uno de los puntos de referencia a partir del cual las iniciativas de la sociedad se enmarcan en un contexto configurador de la identidad nacional propia, arraigada en una pluralidad de formas de expresión popular.*

Aunque tras la aprobación de la ley las asociaciones taurinas y el sector de los empresarios y profesionales del mundo del toro mostraron su entusiasmo, parece que en la práctica no se han producido los resultados esperados: aumentan las prohibiciones de los festejos taurinos en municipios y ciudades de todo el Estado español, la prohibición sigue siendo efectiva en Cataluña mientras se espera la decisión del Tribunal Constitucional<sup>125</sup>, el sector taurino no ha recibido el impulso esperado, se han retirado subvenciones por parte de diferentes administraciones<sup>126</sup>, aumenta el desprestigio de este tipo de espectáculos y la conciencia animalista entre la sociedad civil y no se aprecia voluntad, al menos no inminente, de presentar candidatura a la UNESCO para su inscripción en la *Lista Representativa del PCI de la Humanidad*. No obstante, siendo una práctica tan sensible a la situación política y social española, habrá que esperar para valorar el recorrido de este texto legal y sus manifestaciones más visibles.

### ***La Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial***

En el preámbulo se asume la redefinición y ampliación que ha experimentado el concepto de patrimonio, hasta incluir los bienes culturales inmateriales. Debido a que las características de estos bienes determinan unas necesidades de protección diferentes a las del patrimonio material, la salvaguardia se va a entender como la preservación de *las condiciones de su intrínseco proceso evolutivo, que se realiza a través de la transmisión intra e intergeneracional*<sup>127</sup>. Se incluye, además, una evolución histórica del concepto de patrimonio inmaterial, rastreando sus orígenes en los estudios del folklore que tanto desarrollo obtuvieron en España a finales del siglo XIX y principios del XX, y se establece una cronología del proceso seguido en el campo de la protección internacional del patrimonio inmaterial, hasta la entrada en vigor de la *Convención de 2003*. Al igual que sucede en el caso anterior, hay que destacar la extensión que el preámbulo adquiere en comparación con el articulado que desarrolla sus disposiciones.

Esta ley viene a *ofrecer un “tratamiento general” de una materia necesitada de ello*, debido a los cambios que se han introducido en la doctrina internacional desde la aprobación de la *Ley 16/1985*, pero también al reconocimiento social que ha adquirido la nueva categoría patrimonial en los últimos años. En la *Memoria del análisis de impacto normativo del Anteproyecto de Ley para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, entre los aspectos que motivan la elaboración de la presente ley, se advierte de los peligros que presentan los procesos de globalización para la continuidad del patrimonio inmaterial, *ya que proponen mensajes que homogeneizan las pautas de vida, las relaciones*

---

<sup>125</sup> La *Ley 34/2010, de 1 de octubre, de regulación de las fiestas tradicionales con toros* ha sido recurrida por inconstitucionalidad, por lo que su continuidad o nulidad depende del tribunal competente en esta materia, el Tribunal Constitucional.

<sup>126</sup> Ver: [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/09/23/madrid/1443009759\\_009783.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/09/23/madrid/1443009759_009783.html) [consulta:06.01.2016]

<sup>127</sup> Preámbulo de la *Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, publicada en el BOE núm. 126, de 27 de mayo de 2015.

*sociales, los conocimientos, las técnicas y las mentalidades* (2014:7-8)<sup>128</sup>. La vulnerabilidad inherente a estas prácticas aumenta si tenemos en cuenta el hecho de que muchas de ellas ya no responden a sus funciones tradicionales, por lo que la pérdida de reconocimiento y valorización social constituye una amenaza a su continuidad.

En esta ley se recoge el concepto de patrimonio inmaterial de la *Convención de 2003*, si bien se amplían los ámbitos de manifestación para adaptarlos a la realidad española. A los cinco que se reconocían de manera expresa en el texto de la convención se añaden la *gastronomía, elaboraciones culinarias y alimentación*; los *aprovechamientos específicos de los paisajes naturales*; las *formas de socialización colectiva y organizaciones* y, por último, las *manifestaciones sonoras, música y danza tradicional* (art. 2), manifestaciones que, como veremos, ya se habían contemplado en el *Plan Nacional para la salvaguardia del PCI*.

Las actuaciones de salvaguardia deberán respetar las características esenciales del patrimonio inmaterial, por ejemplo, reconociendo el protagonismo de las comunidades portadores como *titulares, mantenedoras y legítimas usuarias*, el principio de participación de las mismas en la recreación, transmisión y difusión del PCI, el respeto a los usos consuetudinarios que rigen el acceso a ciertos aspectos de este tipo de manifestaciones, atendiendo al dinamismo de este patrimonio, *recreado y experimentado en tiempo presente* y, entre otros, el reconocimiento de la “dimensión cultural inmaterial” de los bienes culturales muebles e inmuebles (art. 3).

Las disposiciones referidas al patrimonio cultural español también afectan a los bienes inmateriales, como es el caso de la defensa contra la exportación y la expoliación, aunque pueda parecer que estos fenómenos no se adaptan bien a la naturaleza esencial del patrimonio inmaterial. En el caso de la expoliación, la ley contempla la creación de una lista de bienes inmateriales en peligro, donde se incluirán aquellos ejemplos en los que sea *apreciable la posible pérdida del bien o el menoscabo de su función social*, de forma previa a la apertura de un procedimiento orientado a su preservación (art. 5.2). El caso de la exportación es particularmente interesante ya que, al reconocer que la función del patrimonio inmaterial es *la de ser un patrimonio abocado a la comunicación entre las comunidades, incluso más allá de las fronteras nacionales, una concepción de la exportación similar a la de los bienes del patrimonio material conllevaría impedir o desnaturalizar su función dinámica e interactiva en el espacio*. En este sentido, la defensa de los bienes inmateriales se dedica a regular la exportación de los soportes materiales asociados al desarrollo natural de la manifestación inmaterial, en el caso de que su falta impidiera o desnaturalizara su desarrollo normal o el cumplimiento de su función social (5.3).

---

<sup>128</sup> En la memoria se recogen referencias que ya aparecían en el *Plan Nacional para la Salvaguarda del PCI de 2011*, como la relativa a los riesgos que presenten los procesos de globalización. Aunque en el texto del plan se afirma de manera expresa que son las tecnologías de la información y comunicación las que homogeneizan la cultura.



Se crea la figura de la Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, mediante la cual, la Administración General del Estado podrá otorgar una singular protección a los bienes inmateriales en los que se den algunas de estas circunstancias: *cuando superen el ámbito territorial de una Comunidad Autónoma y no exista un instrumento jurídico de cooperación entre Comunidades Autónomas para la protección integral de este bien; cuando así lo solicite la Comunidad Autónoma donde tenga lugar la manifestación, previa petición a la misma de la comunidad portadora del bien; cuando la consideración en conjunto del bien objeto de salvaguardia requiera para su específica comprensión una consideración unitaria de esa tradición compartida; cuando tenga por objeto aquellas manifestaciones culturales inmateriales que, en su caso, puedan aparecer asociadas o vinculadas a los servicios públicos de titularidad estatal o a los bienes adscritos al Patrimonio Nacional y, por último, cuando el bien posea una especial relevancia y trascendencia internacional para la comunicación cultural, al ser expresión de la historia compartida con otros países* (art. 12.1).

Para dar cumplimiento a las obligaciones contraídas por el Estado tras la ratificación de la *Convención de 2003*, se crea el Inventario General de Patrimonio Cultural Inmaterial, que deberá incluir los bienes inmateriales que hayan recibido el máximo grado de protección establecido en las leyes autonómicas que les sean de aplicación y los bienes declarados Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. La aprobación de la ley determina, además, la necesidad de elaborar un nuevo *Plan Nacional de Salvaguardia del PCI*, en el plazo de tres años.

Gema Carrera hace una lectura crítica de esta ley que compartimos en su mayor parte. En primer lugar, observa la lectura incorrecta que se realiza de algunos de los aspectos constitutivos del patrimonio inmaterial. En este sentido, una de sus principales críticas se dirige a la creación de la figura de la Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, donde el Estado pretende homogeneizar y jerarquizar las manifestaciones inmateriales existentes en su territorio (Carrera, 2015:21), invadiendo incluso competencias autonómicas e incumpliendo la famosa sentencia del Tribunal Constitucional 17/1991, de 31 de enero, decisiva para clarificar el reparto de competencias en materia de cultura y patrimonio en el Estado español<sup>129</sup>. Un enfoque interesado de la inmaterialidad del patrimonio, que desvincula su desarrollo de la relación que mantiene con un ámbito territorial delimitado, *se aprovecha para deslocalizar y atribuirse competencias (el calificativo inmaterial no se refiere a la intangibilidad sino a la componente procesal de este patrimonio)* (Carrera, 2015:21).

*El legislador interpreta que en el caso de los bienes inmateriales el arraigo y origen territorial o local no impide que algunos de ellos presenten de forma simultánea manifestaciones territoriales supraautonómicas, bien porque las comunidades portadoras se extienden a lo largo y ancho de varios territorios autonómicos, bien porque se trata de*

---

<sup>129</sup> La sentencia del Tribunal Constitucional atribuía la competencia para la declaración de bienes a las Comunidades Autónomas casi de forma exclusiva.

*manifestaciones profundamente imbricadas en el imaginario colectivo general de los españoles* (Castro y Ávila, 2015:101).

Creemos que aunque el texto reconoce expresamente el protagonismo de las comunidades portadoras, en la práctica se limita este aspecto al establecer medidas que otorgan al Estado la potestad exclusiva para identificar, reconocer y declarar los bienes integrantes del patrimonio cultural inmaterial. Este poder que se reserva el Estado se opone a los principios de la *Convención de 2003* y a las funciones que se encomendaban a los Estados Parte para su implementación (Castro y Ávila, 2015:102).

Gema Carrera también denuncia el intento de homogenización de las manifestaciones culturales, frente a la protección y reconocimiento de la diversidad cultural como principios defendidos en el texto de la *Convención de 2003*, y *la instrumentalización de este patrimonio para la lucha política en la construcción de las identidades*, al incluir una disposición referida a la regulación de la tauromaquia como patrimonio inmaterial, por todos los motivos que hemos comentado en el apartado anterior. Por último, en las medidas que se establecen en el artículo 4 para la protección de los bienes materiales asociados, el Estado se otorga competencias sobre el patrimonio mueble e inmueble localizado en el ámbito de actuación de las Comunidades Autónomas, lo que parece ser más que cuestionable (Carrera, 2015:23).

### **3.2.1. LOS LÍMITES DEL MARCO NORMATIVO AUTONÓMICO**

En la mayoría de leyes autonómicas vigentes, lo que en la actualidad denominamos patrimonio inmaterial se considera una categoría integrante de su patrimonio etnológico, lo que influye de forma importante en la tutela jurídica y administrativa de este tipo de bienes. Esta tendencia se ha intentado corregir en las últimas leyes aprobadas que, inspiradas por los cambios introducidos en la doctrina internacional a partir de la aprobación de la *Convención de 2003*, han empezado a crear categorías propias para los bienes inmateriales, como es el caso de la ley navarra y, sobre todo, la valenciana, que los vincula de forma novedosa a otros valores patrimoniales como son el científico y tecnológico. Sin embargo, las figuras de protección previstas en la mayoría de las leyes autonómicas para los bienes inmateriales son las mismas que se utilizan con otros tipos de patrimonio, como puede ser la figura del Bien de Interés Cultural.

Aunque el concepto de patrimonio, en general, ha sufrido una ampliación importante en los textos legales aprobados en los últimos años, todavía predomina *una concepción de cultura que arrastra una fuerte carga esencialista, homogeneizadora y territorial. Ello es visible en el hincapié que se hace de bienes o sitios tangibles más que de personas, muy frecuentemente circunscritos al ámbito rural y, por ende, referidos a los modos de vida y a las prácticas tradicionales de campesinos y clases populares autóctonos de ese territorio* (Pérez Galán, 2011b:25). Esta perspectiva no parece adaptarse bien a la

realidad española del siglo XXI y se opone a la “tendencia internacional a la multiculturalización e hibridación de lo patrimonial” (Pérez Galán, 2011b:27).

La identificación entre patrimonio inmaterial y patrimonio etnológico ha trasladado al discurso legislativo el sentido folklorista y tradicionalista que se atribuye a este último en la mayoría de leyes autonómicas, como se puede apreciar en las referencias constantes al modo de vida tradicional y a la costumbre (Martínez, 2011:131-132)<sup>130</sup>. De acuerdo con José Luis García, otra de las consecuencias derivadas de esta identificación es la relación que la legislación española establece entre patrimonio e identidad ya que, *al circunscribir el patrimonio al ámbito de una comunidad se opera con un concepto de cultura popular excesivamente estático, enclaustrado en unas fronteras administrativas y poco expuesto a los avatares del contacto cultural entre los pueblos* (1998:13). Estas tendencias no están completamente superadas en el discurso ofrecido por la UNESCO y, en nuestra opinión, constituyen uno de los principales límites de la *Recomendación de 1989* y de la *Convención de 2003*. En el caso español, además, la situación se complica si tenemos en cuenta que la organización administrativa autonómica es relativamente reciente. La intervención política y administrativa puede terminar restringiendo el contexto de desarrollo de una actividad a una territorialidad artificial (Mingote, 2013a:48).

Para Luis Pablo Martínez, las leyes de protección de la cultura tradicional y popular catalana y balear, aunque inspiradas por la *Recomendación de 1989*, superan el enfoque folklorista al incluir en el preámbulo una acepción de la cultura popular más amplia y diferenciada de lo tradicional<sup>131</sup>, que *contribuye decisivamente a construir una noción viva y evolutiva de cultura tradicional y popular* (Martínez, 2011:135)<sup>132</sup>. Javier Marcos identifica tres ideas erróneas sobre la cultura tradicional, que creemos que se han trasladado al concepto de patrimonio inmaterial que finalmente se ha institucionalizado. La primera asocia lo “tradicional” a lo rural, exótico, arcaico o marginal, en la segunda se adopta un sentido nostálgico de lo puro, lo “natural” o no contaminado y, por último, la noción que asume un falso esquema dualista que opone la sociedad moderna a la tradicional (Marcos, 2004:928-929). En el informe realizado en 2001<sup>133</sup>, Janet Blake ya había advertido que el término

---

<sup>130</sup> Como excepción, la ley andaluza de 2007, que no circunscribe la consideración de patrimonio etnológico a las manifestaciones relevantes de la cultura tradicional.

<sup>131</sup> Para Martínez, el articulado de las leyes tiene un carácter folklorista evidente, pero el espíritu expresado en los preámbulos permite superar este enfoque, aunque no romperlo.

<sup>132</sup> En la ley catalana, se destaca el papel de la sociedad civil como creadora, organizadora y transmisora de cultura, de ahí el reconocimiento del asociacionismo cultural como una de las características más significativas de la actividad cultural de Cataluña. En el caso de la ley balear, en el preámbulo se reconoce el dinamismo de la cultura tradicional y popular y la capacidad de adaptarse a situaciones diferentes de las que les dieron origen.

<sup>133</sup> El informe “Introduction to the Draft Preliminary Study on the Advisability of Developing a Standard-setting Instrument for the Protection of Intangible Cultural Heritage” fue presentado por Janet Blake en la reunión celebrada entre los días 14 y 17 de marzo de 2001, en el Piamonte (Italia) y tenido en cuenta por el Director General de la UNESCO cuando presentó el mismo año el “Informe relativo al estudio preliminar sobre la conveniencia de reglamentar en el ámbito internacional la protección de la cultura tradicional y popular mediante un nuevo instrumento normativo”.

“tradicional” *can tend to suggest a static culture that does not evolve and has no dynamism, presupposing an attachment to an unchanging past. It must, therefore, be qualified in such a way as to include the idea of a living and evolving cultural tradition* (2001:7).

Las diferentes acepciones de patrimonio inmaterial recogidas en las leyes autonómicas determinan en buena parte los regímenes de protección aplicados a este tipo de bienes (Martínez, 2011). La mayoría de estas leyes lo identifican como categoría integrante del patrimonio etnológico, lo que supone incluir unas mínimas disposiciones destinadas a estos bienes dentro de la ordenación general del patrimonio etnológico. Sin embargo, en las últimas leyes aprobadas se han tratado de integrar los principios de la *Convención de 2003*, muestra del creciente reconocimiento de esta nueva categoría patrimonial en el ámbito de la tutela. En este sentido, hemos identificado unas notas comunes que se pueden resumir en: la utilización de una conceptualización amplia de patrimonio, que incluya los bienes inmateriales, en el sentido dado por la doctrina internacional<sup>134</sup>; la existencia de un régimen de protección propio para los bienes inmateriales, independientemente de su mayor o menor grado desarrollo; la escasa atención prestada al patrimonio etnográfico, que ya no se reconoce como un patrimonio especial, sino como un valor patrimonial atribuible a los bienes inmuebles, muebles e inmateriales y, por último, la previsión de elaborar un inventario que comprenda, en todo caso, los bienes de carácter inmaterial existentes en su territorio, medida esta última establecida con carácter obligatorio para los Estados Parte de la *Convención de 2003*.

Un número importante de leyes autonómicas sólo contempla como medida directa de protección la documentación y recogida en soporte físico o material de las manifestaciones de este tipo, en algunos casos circunscritas a las que se encuentren amenazadas, en riesgo de desaparición o en proceso de deterioro. En algunos casos, incluso se prevé la creación de instrumentos específicos para el cumplimiento de esta medida, como es el caso del plan de investigación y conservación de la cultura oral contemplado en la ley asturiana, y la elaboración de inventarios de patrimonio etnológico o inmaterial, en el caso de las leyes catalana, balear, navarra, madrileña y riojana, medida que no está exenta de problemas.

Según Martínez, *la incapacidad de superar las pobres medidas establecidas por la ley estatal sería un reflejo de la incomprensión generalizada de la naturaleza y de las especificidades del patrimonio inmaterial, sin cuya superación no puede desarrollarse un régimen de tutela adecuado.* (2011:138). Como veremos más adelante, en el proceso de institucionalización global del patrimonio inmaterial se ha producido frecuentemente una confusión, incluso identificación, entre las medidas de protección de este tipo de patrimonio y su registro en soportes físicos (Velasco, 2012; Amselle, 2004; Kirshenblatt-

---

<sup>134</sup> Tal y como se expresa en la exposición de motivos de las leyes madrileña y castellano-manchega, recientemente aprobadas.

Gimblett, 2004) que, en nuestra opinión, reside en que las actuaciones de salvaguardia se dirigen a la que se considera la causante de la extrema fragilidad de este patrimonio, su intangibilidad.

Además, la documentación y recogida en soporte material de las expresiones culturales inmateriales tiene una estrecha vinculación con la investigación etnológica, ya que utiliza la metodología propia de esta disciplina. Ahora bien, la utilización de estos métodos de trabajo como medida de protección puede resultar problemática, ya que traslada al campo de la tutela jurídica problemas metodológicos y disciplinarios no resueltos por parte de la etnología, como puede ser la fijación de la manifestación en un momento concreto de su desarrollo, lo que conlleva su fosilización, además de la intervención del técnico o investigador en la realidad estudiada<sup>135</sup>. Por otra parte, en este tipo de medidas encontramos cierta influencia de la idea de “salvamento etnográfico”, que tanto desarrollo alcanzó en la práctica antropológica hasta bien entrado el siglo XX, y que es otra muestra de expresión del carácter tradicionalista y folklorista que, en nuestra opinión, prevalece en el discurso legislativo sobre el patrimonio inmaterial en España. De acuerdo con Agustí Andreu, *el “salvamento etnográfico” ha sido un tema recurrente tanto en antropología como en el mundo del patrimonio para justificar una serie de prácticas y actuaciones sobre la cultura popular en detrimento de otras manifestaciones culturales más contemporáneas y actuales [...] sobre todo, los testimonios de un estilo de vida rural, gravemente amenazado por los efectos uniformizadores de la revolución industrial* (2012b:93).

Si nos detenemos en la identificación de los riesgos o amenazas que van a determinar la necesidad de establecer medidas de protección de los bienes patrimoniales, la ley balear de 2002 es la que desarrolla estos aspectos con mayor profundidad. En su preámbulo denuncia tanto la desnaturalización que sufrió la cultura tradicional y popular durante la dictadura franquista<sup>136</sup>, como el posterior impacto negativo del turismo y los medios de comunicación de masas, que produjo *un proceso de sustitución de las formas de vida rurales por las urbanas* y, por último, el reconocimiento del riesgo que supone *la modernidad avanzada y globalizada, asociado a la influencia de la cultura mercantilizada de masas, de tal manera que según la ley es necesaria una acción institucional que pueda contrarrestar los efectos perniciosos de la globalización cultural mediante la apuesta por la diversidad cultural* (Santamarina, Hernández i Martí y Moncusí, 2008:217).

En algunos casos se contempla la posibilidad de considerar bienes inmateriales incluso a las manifestaciones culturales del pasado que hayan desaparecido, lo que puede resultar contradictorio

---

<sup>135</sup> La Ley 2/1993 de Cataluña, por ejemplo, constituye una excepción a lo comentado, ya que contempla la medida de estudio y documentación a los bienes inmateriales desaparecidos, mientras que para los vigentes propone la “protección”, que deja sin definir, y el establecimiento de medidas de fomento.

<sup>136</sup> *No podemos ignorar que a lo largo del período histórico de la dictadura franquista la cultura popular y tradicional fue objeto de una tentativa de desnaturalización, en la medida en que aquel régimen, que negaba la pluralidad interna del Estado, pretendió vaciarla de su contenido identitario profundo* (Preámbulo de la Ley 1/2002, de 19 de marzo, de Cultura Popular y Tradicional de las Islas Baleares)

con lo establecido por la *Convención de 2003*. En este sentido, la *Ley 1/2002, de 19 de marzo, de Cultura Popular y Tradicional de las Islas Baleares* afirma en su exposición de motivos:

*La pérdida de vigencia de algunas de las mencionadas manifestaciones es un hecho normal en la evolución de las sociedades. Las circunstancias varían y la funcionalidad de algunas manifestaciones desaparece o cambia. La tradición es un proceso de variación continua y, junto a pervivencias numerosas, sobrevienen aportaciones nuevas que enriquecen el panorama de la cultura popular y tradicional. Tanto los aspectos hoy desaparecidos como aquellas manifestaciones actualmente vigentes —sean antiguas o nuevas— merecen ser objeto de atención: ya sea para no perder la memoria histórica, ya sea para fomentarlas en cuanto a su consolidación o a su desarrollo.*

Hay que recordar que la UNESCO concede mucha importancia a la vigencia de estas manifestaciones, característica fundamental para poder ser consideradas PCI, en virtud de la *Convención de 2003*. Sin embargo, la norma balear contempla la documentación, protección y fomento de las expresiones tradicionales que hayan desaparecido, mientras que la *Ley 2/1993 de 5 de marzo, de Fomento y Protección de la Cultura Popular y Tradicional y del Asociacionismo Cultural* va más allá, al plantear incluso su eventual recuperación. Recogemos lo expresado por Luis Pablo Martínez en este sentido, *la Convención de 2003 permite el reconocimiento y la revitalización de elementos del PCI en declive y en riesgo de extinción; pero no contempla el supuesto de recreación histórica de inmateriales extintos* (2011:137). A pesar de contemplar esta posibilidad, ni en el caso balear ni en el catalán se incluyen medidas específicas para la recuperación de estos bienes inmateriales desaparecidos, limitando las escasas determinaciones ofrecidas a la documentación de manifestaciones amenazadas o en riesgo de desaparición y a la promoción y protección de las que se encuentren vigentes y sean de especial interés.

Luis Pablo Martínez identifica tres tendencias en la relación que se establece entre bienes tangibles (muebles e inmuebles) y bienes de carácter inmaterial en nuestro ordenamiento legal: a) *la protección de los inmateriales asociados a los bienes tangibles protegidos*; b) *la protección de los elementos muebles e inmuebles vinculados a los bienes inmateriales protegidos* y, c) *la protección de tangibles e intangibles según mecanismos de planeamiento urbanístico, ambiental, paisajístico o de ordenación del territorio* (2011:143-144). Por ejemplo, la ley andaluza contempla medidas que responden a estos tres tipos, ya que permite vincular a las actividades de interés etnológico los bienes muebles e inmuebles asociados a su desarrollo, permite inscribir un inmueble en cualquiera de las tipologías de BIC establecida, junto con los bienes muebles y actividades de interés etnológico asociados al mismo y, por último, la figura del Inventario de Bienes Reconocidos del Patrimonio Histórico Andaluz, que vincula la protección de los bienes inmuebles y espacios asociados a actividades de interés etnológico al planeamiento urbanístico. En una línea similar se encuentran tanto la ley valenciana, que introduce la necesidad de identificar en el expediente de declaración de cualquier bien inmaterial como BIC su ámbito temporal y espacial, como la madrileña, que contempla la necesidad de relacionar los bienes

inmateriales protegidos con sus elementos asociados, o la ley de la Región de Murcia, que obliga a la incorporación en la declaración de un bien de carácter inmaterial de *la relación y descripción de los bienes muebles e inmuebles que, por su especial vinculación con el bien inmaterial, pasarán también a ser considerados, a todos los efectos, bienes integrantes del patrimonio cultural* (art. 17.a). Por su parte, la ley asturiana establece unos principios generales de protección del patrimonio etnológico, donde concibe la tutela de estos bienes como *parte de una acción global dirigida a la protección del medio natural y el paisaje, así como de las actividades económicas tradicionales de las áreas rurales* (art. 71), lo que deberá ser tenido en cuenta en *la normativa que afecte a espacios naturales protegidos, así como en general en la normativa urbanística y de ordenación del territorio que afecte a las áreas rurales y en las políticas de desarrollo del medio rural*.

Sin embargo, la incorporación de este tipo de medidas, así definidas, puede producir una *intervención forzada o artificial en la dinámica cultural* por parte de la Administración (Carrera, 2009:20). Las manifestaciones integrantes del PCI son especialmente sensibles a la manipulación ejercida por parte de los poderes públicos. Una mediación excesiva por parte de agentes externos puede conducir a un tratamiento inadecuado de estas expresiones culturales y favorecer su desnaturalización a través de fenómenos como la turistización, mercantilización, esencialización, cosificación, museificación, esteticismo, espectacularización, fosilización o folklorización (Carrera, 2009:20).

Para María Pía Timón, *declarar bien de interés cultural (BIC) a un bien inmaterial es poner límites a su desarrollo natural y, por tanto, contrario a la propia dinámica de la cultura. Son los protagonistas los que deben decidir el cambio o la permanencia de sus manifestaciones* (Timón, 2012:55). La declaración de una manifestación inmaterial como BIC no parece ser una estrategia adecuada para la salvaguardia del PCI, ya que no se respetan sus características esenciales. Por ejemplo, en los procedimientos para esta declaración no se establece ningún mecanismo que permita atender a la evolución natural de este tipo de manifestaciones, contribuyendo a la legitimación de una imagen fija y fosilizada de estas prácticas, al igual que sucedía con los instrumentos de registro e inventario. Tampoco se reconoce suficientemente el papel protagonista que tienen que desempeñar los grupos sociales en la identificación y preservación de su patrimonio inmaterial ya que, aunque a iniciativa popular se puede solicitar la declaración de estas manifestaciones, son los poderes públicos los que, en última instancia, decidirán sobre la necesidad de esta protección, así como sobre las formas que ésta puede adoptar. Estas decisiones pueden estar motivadas por intereses técnicos y estratégicos ajenos a la representatividad cultural de estas manifestaciones para sus colectivos de referencia, y a sus necesidades reales de protección.

A pesar de que todas estas leyes se mueven dentro del marco de referencia implantado por la ley estatal y por la doctrina internacional, existen algunas diferencias entre ellas, que pueden obedecer a factores como la fecha de aprobación de las mismas, la acepción del patrimonio utilizada, la

importancia de la cultura tradicional en el sentimiento identitario de la comunidad autónoma o la identificación entre el patrimonio inmaterial y el patrimonio etnológico. Estas diferencias determinan la tutela jurídica que afecta a este tipo de bienes en cada una de las comunidades autónomas.

### **3.2.2. EL PLAN NACIONAL DE SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL**

En 2011 se aprueba el *Plan Nacional de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* para dar cumplimiento a las obligaciones contraídas por el Estado español tras la ratificación de la *Convención de 2003* y favorecer su implementación en todo el territorio nacional. La figura del Plan Nacional<sup>137</sup> se concibe como un instrumento de gestión integral del patrimonio cultural para definir conceptos, establecer métodos y criterios de actuación unificados, planificar actuaciones y coordinar las estrategias desarrolladas por las diferentes administraciones implicadas, respecto a un ámbito determinado de la gestión patrimonial<sup>138</sup>.

Existen otros aspectos que van a motivar la elaboración de este documento, como puede ser la toma de conciencia de la escasa atención prestada a las manifestaciones inmateriales por parte de los organismos encargados de su gestión, la existencia de criterios dispares en las intervenciones que se han llevado a cabo y la necesidad de salvaguardar un patrimonio que se encuentra especialmente amenazado, ya que

*los procesos de globalización, las migraciones que van produciendo una sociedad más homogénea, la generalización y desarrollo de los medios de comunicación e Internet han alterado sustancialmente la idea que hasta ahora teníamos de “especificidad cultural”. Estas tecnologías de la comunicación proponen mensajes que homogeneizan las pautas de vida, las relaciones sociales, los conocimientos, las técnicas y las mentalidades. Esta homogeneización beneficia la multiculturalidad pero puede restar especificidad, y por tanto valor diferencial, a las manifestaciones culturales locales. Las maneras de vivir tradicionales que dieron lugar a lo que ahora consideramos Patrimonio han evolucionado y se han aproximado a los estándares impuestos por la cultura urbana (IPCE, 2011:14).*

Llegados a este punto, queremos realizar algunas precisiones. En primer lugar, la experiencia acumulada no parece corroborar la afirmación de que las migraciones producen una sociedad más homogénea. Por otra parte, creemos que hay que superar la oposición entre cultura tradicional/cultura urbana, ya que no responde a la lógica que debe orientar el tratamiento del patrimonio inmaterial.

---

<sup>137</sup> Definición de Plan Nacional incluida en la página web del *Instituto del Patrimonio Cultural de España* (IPCE). Ver: <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales.html> [consulta: 21.10.2014]

<sup>138</sup> Desde la década de 1980, con la transferencia de competencias en materia de patrimonio a las comunidades autónomas, se han aprobado en España el Plan Nacional de Catedrales; el P.N. de Patrimonio Industrial; el P.N. de Arquitectura Defensiva, el P.N. de Paisaje Cultural, el P.N. de Investigación en Conservación del Patrimonio Cultural, el P.N. de Conservación Preventiva, el P.N. de Abadías, Monasterios y Conventos, el P.N. de Educación y Patrimonio y, a la espera de que se aprueben los que se encuentran en fase de redacción, el P.N. de Patrimonio Inmaterial.



Aunque se asume el concepto de patrimonio inmaterial de la *Convención de 2003*, este documento ofrece una definición más amplia, aunque no menos compleja, a través del desglose de las características que mejor identifican esta nueva categoría patrimonial (IPCE, 2011:5-11). Así, el patrimonio cultural inmaterial:

- Está interiorizado en los individuos y comunidades como parte de su identidad
- Es compartido por los miembros de una colectividad
- Está vivo y es dinámico
- Es transmitido y recreado
- Es transmitido generalmente desde la infancia
- Es preservado tradicionalmente por la comunidad
- Forma parte de la memoria colectiva viva, como una realidad socialmente construida
- Es experimentado como vivencia
- Está interconectado con la dimensión material de la cultura
- Está habitualmente contextualizado en un tiempo y en un marco espacial
- Se desarrolla y experimenta en tiempo presente
- Remite a la biografía individual y a la colectiva
- Está imbricado en las formas de vida
- No admite copia
- Está ritualizado
- Constituye una experiencia desde la perspectiva sensorial
- Tiene efecto regenerador en el orden social
- Es vulnerable

De la misma forma, se ofrece una clasificación instrumental de los ámbitos en los que se puede manifestar el patrimonio inmaterial, adaptando las categorías de la *Convención de 2003* a la realidad española. Hay que recordar que en el texto de la convención no se definía cada uno de estos ámbitos, por lo que su delimitación conceptual se trasladaba a los trabajos complementarios realizados por la UNESCO para facilitar su implementación. En el Plan Nacional, y debido al carácter pretendidamente operativo de este sistema de clasificación, cada una de las categorías o ámbitos del PCI se desarrolla a través de la identificación y enumeración de las diferentes formas que las manifestaciones inmateriales pueden adoptar, sin más elaboración teórica (IPCE, 2011:11-13).

1) Los “Conocimientos tradicionales sobre actividades productivas, procesos y técnicas” incluyen los *conocimientos, técnicas, destrezas, habilidades, simbolismos, usos y procesos* asociados a las actividades colectivas de adaptación al medio (organización de espacios, sistemas constructivos, ganadería, aprovechamiento forestal) y con las actividades productivas y sistemas de intercambio.

2) Las “Creencias, rituales festivos y otras prácticas ceremoniales”, es un ámbito conformado por las creencias asociadas al medio físico, a la protección del individuo frente a la naturaleza o frente a fenómenos o personas *que generan males y enfermedades*, prácticas de medicina popular, rituales del ciclo de la vida (nacimiento, noviazgo, matrimonio, defunción o duelo) y rituales participativos asociados a acontecimientos festivos o actividades laborales.

3) La “Tradición oral y particularidades lingüísticas” se identifica con el establecido en la *Convención de 2003* con una denominación similar, aunque trasciende ampliamente su significado, ya que en este caso se incluye el idioma, junto con los dialectos, la jerga o la toponimia. Forman parte también de este ámbito la literatura popular, la historia oral, los relatos de vida, así como *todas aquellas producciones sonoras sujetas a un código que sirvan, entre otras cosas, a la comunicación colectiva: los toques de campana, silbos, etc.*

4) Las “Representaciones, escenificaciones, juegos y deportes tradicionales” lo conforman las representaciones teatrales, las danzas y demás expresiones coreografiadas, junto con los juegos y deportes tradicionales, que en algunas comunidades autónomas han adquirido un importante desarrollo como forma colectiva de ocio.

5) Las “Manifestaciones musicales y sonoras” incluyen las formas musicales, tanto instrumentales como vocales, junto con *otros sonidos arraigados en la colectividad (percusión, sonidos asociados a las actividades laborales, masclétás, tamborradas, mapas de sonidos, etc.)*.

6) Las “Formas de alimentación” se definen como los *conocimientos culinarios y dietas, las formas de conservación, condimentación y elaboración de alimentos según el ciclo anual, los platos y su consumo en el ciclo diario, las preferencias y tabúes en la nutrición y los espacios, motivos y ritos de comensalismo*. Las expresiones que integran este ámbito adquieren un importante desarrollo en nuestro país por lo que, de forma previa a la elaboración de este documento y debido a su especificidad, ya se había utilizado como categoría propia en algunas actuaciones para la salvaguardia del PCI, como es el caso del proyecto del *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*, que la incluía con la denominación de *Alimentación y cocinas*.

7) Las “Formas de sociabilidad colectiva y organizaciones” es una categoría muy amplia que incluye los usos sociales y costumbres recreadas por los grupos en su interacción social, junto con las formas de organización empleadas en la vida pública y privada (parentesco, sistema de herencia, agrupaciones, tribunales consuetudinarios, hermandades y organizaciones encargadas de las dinámicas festivas, etc.).

Observamos cómo la definición de patrimonio inmaterial, concepto ambiguo y complejo, se realiza de manera indirecta a partir de la enumeración de las características que lo identifican y de las diferentes formas que puede adoptar. Además, para ser consideradas patrimonio inmaterial, estas manifestaciones también tendrán que cumplir una serie de criterios de carácter moral o valorativo, como puede ser su compatibilidad con los instrumentos internacionales de derechos humanos, con los principios de desarrollo sostenible y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos, tal y como establece la *Convención de 2003*.

La elaboración de un Plan Nacional parte necesariamente de un estudio y diagnóstico previo del patrimonio cultural objeto de su atención, identificando los tipos de bienes que lo integran, sus necesidades de protección y las dificultades existentes para una gestión efectiva. Por este motivo, y con carácter general, el texto del Plan incluye un apartado dedicado a los riesgos que pueden afectar al patrimonio inmaterial y que pueden resumirse en: la fosilización que provocan algunas prácticas conservacionistas procedentes de otros ámbitos patrimoniales; la pérdida de especificidad que experimentan estas manifestaciones a causa de prácticas globalizadoras; la apropiación indebida por parte de personas ajenas a la comunidad portadora; la descontextualización y resignificación de las expresiones inmateriales; las dificultades en las formas de transmisión tradicional y, por último, la actuación descoordinada entre diferentes administraciones y en relación con la comunidad portadora. Hemos observado que las conceptualizaciones del patrimonio inmaterial suelen incluir frecuentemente una identificación de los riesgos que amenazan su continuidad, incidiendo así en la que se considera una de sus principales características, la vulnerabilidad o fragilidad que, al estar motivada por distintas causas, va a determinar unas necesidades de protección diferentes a las de otros tipos de patrimonio. En este documento, la vulnerabilidad se identifica con los efectos de las influencias exteriores y las contradicciones que afectan a los aspectos constitutivos de su inmaterialidad, compuesta por *normas internas, por ritmos, por significados y por símbolos compartidos* (IPCE, 2011:10)

Para facilitar el desarrollo de intervenciones en el ámbito del patrimonio inmaterial, el Plan establece unos criterios generales para la valoración de las manifestaciones que se convertirán en objeto prioritario de estas actuaciones. De acuerdo con la *Convención de 2003*, se primarán aquellas expresiones que muestren mayor capacidad de revitalización y transformación, sin perder por ello sus valores esenciales, las que sean capaces de transformar el sacrificio de animales en prácticas lúdicas y las manifestaciones que cumplan con los instrumentos de Derechos Humanos y sean respetuosas con el medio ambiente. También se atenderá de forma preferente a las expresiones que favorezcan la participación de la comunidad portadora en los procesos de toma de decisiones que les afectan; que se encuentren en peligro de desaparición total o parcial; las que cuenten con formas de transmisión y/o organización tradicional; las expresiones multisensoriales, con alto grado de especificidad cultural y que mantengan su continuidad a lo largo del tiempo; las que muestren cierto nivel de autonomía respecto a la afluencia de público foráneo y respeto a la integridad espacial y temporal del elemento cultural y, por último, las que conserven la vinculación tradicional con los objetos asociados (IPCE, 2011:24-27).

Las líneas de actuación previstas en el Plan se van a desarrollar a partir de tres programas. El *Programa de Investigación y Documentación del PCI* identifica las herramientas más apropiadas para la investigación y registro de estas expresiones, establece criterios generales para el desarrollo de

proyectos en esta materia y propone posibles actuaciones de salvaguarda, a partir de la información obtenida por estos medios<sup>139</sup>.

La creación del *Programa de Conservación de los soportes materiales del PCI* obedece a la filosofía que orienta este documento, que defiende la necesidad de preservar los bienes materiales asociados y que concede una especial importancia a las manifestaciones de carácter inmaterial que conservan y utilizan sus objetos originales, especialmente los instrumentos musicales y la indumentaria (IPCE, 2011:27). Aunque lo habitual es que los bienes integrantes del PCI necesiten un soporte físico o material para su desarrollo, hay casos en los que la disponibilidad de estos bienes es imprescindible para asegurar la continuidad de estas expresiones. Por ejemplo, el uso de determinados objetos en juegos tradicionales como los bolos, los exvotos que se ofrecen en determinadas prácticas propiciatorias o las marionetas utilizadas en el teatro de títeres. En el caso de los *botargas* del Carnaval de Almiruete (Guadalajara), la celebración se vio dificultada por la imposibilidad de encontrar el calzado tradicional empleado en el desarrollo de este acto festivo (Timón, 2009:66).



Fig. 10. Máscara y calzado de los *botargas* del Carnaval de Almiruete

Este programa establece una metodología de trabajo para atender a cada caso de manera particularizada, desde una visión interdisciplinar. En este sentido es crucial el papel que pueden desempeñar los informantes de la propia comunidad en la documentación de la manifestación

---

<sup>139</sup> Hay que recordar que, de acuerdo con la *Convención de 2003*, la identificación, investigación y documentación se consideran tres de las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, junto con la preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (Art. 2.3 de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. UNESCO, 2003).

inmaterial y de sus elementos asociados, en el diagnóstico del estado de conservación de los soportes materiales y en los estudios previos a la intervención, por la información que pueden proporcionar sobre los usos originales o valores simbólicos de los elementos asociados al patrimonio inmaterial.

Este plan trata de lograr un equilibrio entre dos posturas que, en principio, pueden parecer contrapuestas: la conservación del soporte material asociada a la manifestación inmaterial y el deseo de las comunidades de conservar las manifestaciones inmateriales, independientemente de la alteración que se pueda producir en los soportes materiales con su uso continuado. *En el marco de este Plan, 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* (IPCE, 2011:38). En este sentido, es evidente el papel que puede desempeñar el museo, ya que es la institución idónea para garantizar la conservación tanto de los bienes muebles como de la documentación asociada (gráfica, audiovisual, sonora, textual).

*Las instituciones culturales con colecciones asociadas a manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial, han de contribuir a la conservación de los soportes vinculados a estadios actuales de una manifestación cultural, asociados a sus etapas precedentes o a procesos ya finalizados de manifestaciones culturales inmateriales* (IPCE, 2011:37).

El *Programa de Formación, Transmisión, Promoción y Difusión del PCI* ofrece una serie de indicaciones específicas para cada uno de los agentes implicados en este tipo de actuaciones: organizaciones y asociaciones culturales pertenecientes a la comunidad portadora, instituciones museísticas, agentes de desarrollo turístico y centros de interpretación y, por último, medios de comunicación e información. Nos vamos a detener en los dos primeros, por ser los que presentan un mayor interés para el desarrollo de nuestro objeto de estudio.

A modo de declaración de intenciones, ya en la introducción del Plan se defiende el protagonismo que tienen que asumir las comunidades, grupos e individuos, en todas las actuaciones orientadas a la salvaguardia de su patrimonio inmaterial. Se trata de superar las estrategias que limitan la participación de los portadores y titulares a la consulta sobre aspectos sensibles, o que presenten un interés particular, y extenderla a todas las actividades de investigación, documentación, transmisión y difusión de su PCI.

Al reconocer de manera expresa a las organizaciones culturales y asociaciones, que controlan y mantienen el desarrollo de ciertas manifestaciones inmateriales, la participación de los portadores y titulares se canaliza a través de sus organizaciones tradicionales y de sus representantes. Estas organizaciones pueden adoptar diversas formas, como pueden ser las agrupaciones, los gremios, cofradías, centros de estudios locales, las comisiones, peñas o hermandades, y ejercer diversas funciones orientadas al mantenimiento y promoción de su patrimonio inmaterial. De acuerdo con los ámbitos en los que se manifiesta el PCI en España, tal y como se identifican en este documento, dentro

de las “formas de sociabilidad colectiva y organizaciones” se encuentran las *formas de organización social, regidas por el derecho consuetudinario e instituciones tradicionales* y las *organizaciones formales e informales que organizan y regulan las dinámicas festivas* (IPCE, 2011:13).

El programa marca unas líneas de actuación, en las que las administraciones deberán colaborar con las comunidades y sus propias organizaciones culturales tradicionales en la definición y diseño de actuaciones conjuntas que tengan como objetivo el desarrollo de actividades de sensibilización y capacitación; el apoyo de iniciativas concebidas por las propias comunidades y sus organizaciones culturales para la salvaguardia del PCI; la difusión de las manifestaciones inmateriales; el reconocimiento de sus intérpretes, creadores o recreadores y, por último, el apoyo a procesos de desarrollo cultural que se produzcan dentro de las mismas comunidades (IPCE, 2011:41).

El tratamiento del patrimonio inmaterial en el museo debe inscribirse en el proceso de redefinición que está experimentando la institución museística en los últimos años y en la ampliación del concepto de patrimonio con el que opera. El museo puede desempeñar un papel importante en la investigación, documentación y difusión del patrimonio inmaterial relacionado con su temática y sus colecciones.

*El PCI se trata en el museo 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 orientación tradicionalmente orientada a la pieza como objeto histórico o artístico* (IPCE, 2011:42).

Creemos que el papel que el museo puede desempeñar en la investigación, documentación y conservación de los soportes materiales asociados al PCI se encuentra ampliamente reconocido, ya que este tipo de actuaciones forman parte de sus funciones tradicionales. Sin embargo, este documento llama la atención sobre la labor que esta institución debe ejercer en la representación de las manifestaciones inmateriales, donde la participación de las comunidades y grupos sociales portadores y titulares del PCI es fundamental para contrarrestar los riesgos de fosilización, descontextualización o resignificación que afectan al patrimonio inmaterial incorporado a la actividad museística. Además,

*se tendrán presentes los valores culturales implícitos de la manifestación o del objeto asociado al PCI 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 PCI en los que haya una comunidad de referencia* (IPCE, 2011:42).

Dentro de las líneas de actuación que se contemplan en este programa, destaca el desarrollo de estrategias que combinen la visión externa e interna del patrimonio inmaterial representado en el museo, la necesidad de que el museo se convierta en un espacio para los intercambios culturales y la participación de las comunidades y grupos sociales de referencia, el desarrollo de *estudios*

*comparativos de las manifestaciones del PCI en diferentes culturas o grupos y, entre otros, el análisis de satisfacción de las comunidades portadoras sobre el tratamiento de manifestaciones del PCI en el museo (especial atención a las comunidades inmigrantes, en los casos en los que su Patrimonio Cultural forme parte de la misión o de la colección del museo) (IPCE, 2011:42-44).*

Por último comentar que, la Disposición transitoria única de la *Ley 10/2015 para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, establece un plazo de tres años para la elaboración de un nuevo *Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, que recoja lo establecido en su articulado. Sin embargo, la vigencia prevista del plan aprobado en 2011 era de diez años, por lo que habrá que ver cómo se articulan estas dos exigencias en la práctica.

### **3.3. RECOMENDACIONES Y DIRECTRICES PARA LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL**

Tras una lectura crítica de las *Directrices Operativas para la Aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*<sup>140</sup>, se pueden extraer algunas conclusiones respecto al papel que, según la UNESCO, deben desempeñar los museos en la salvaguardia de este tipo de patrimonio (2016). Aunque se reconoce expresamente que los museos pueden ser un instrumento eficaz para la recopilación, documentación, conservación y difusión de todo tipo de materiales asociados al patrimonio inmaterial, las disposiciones que afectan directamente al ámbito museístico se inscriben dentro de las actuaciones de sensibilización al patrimonio inmaterial<sup>141</sup> y siguen dos líneas fundamentales que se pueden resumir en la participación de los ejecutantes o portadores en los procesos de musealización de su PCI y el respeto de las características que definen este tipo de patrimonio, según la *Convención de 2003*<sup>142</sup>.

De manera general, las instituciones que lleven a cabo actuaciones de sensibilización deberán evitar por todos los medios descontextualizar o desnaturalizar las expresiones del patrimonio inmaterial, justificar cualquier forma de discriminación social, presentar una imagen deformada de las comunidades, grupos sociales o sujetos sociales portadores o depositarios, permitir la apropiación o uso indebido de sus conocimientos y, por último, fomentar usos que pongan en peligro la pervivencia de este tipo de patrimonio mediante prácticas como el desarrollo de un turismo no sostenible<sup>143</sup>.

---

<sup>140</sup> La última modificación fue realizada en el año 2016. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/directrices> [consulta: 18.12.2016]

<sup>141</sup> Estas recomendaciones se incluyen en la D.O. 109, dentro del Capítulo IV. “Sensibilización al patrimonio cultural inmaterial y uso del emblema de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. Esta disposición se refiere de forma conjunta a los *institutos de investigación, los centros de competencia, los museos, archivos, bibliotecas, centros de documentación y entidades análogas*, por lo que extraemos las que afectan a la institución museística.

<sup>142</sup> En el sentido de “patrimonio vivo, en constante evolución”, continuamente recreado y transmitido.

<sup>143</sup> La D.O. 102 tiene por objeto evitar que las actividades de sensibilización tengan alguna de estas consecuencias.

Se reconoce de manera expresa el papel esencial que pueden ejercer los centros creados y administrados por las propias comunidades *en el apoyo a la transmisión del patrimonio cultural inmaterial y en la información del público en general acerca de la importancia que reviste para esas comunidades*<sup>144</sup>. Estos centros pueden cumplir tres funciones principales:

- Favorecer la transmisión de los conocimientos, habilidades o competencias tradicionales asociados a sus manifestaciones inmateriales.
- Proporcionar a la comunidad un espacio para la auto-representación cultural y la difusión de su patrimonio.
- Diseñar actuaciones apropiadas de salvaguardia según los contextos económicos, sociales y culturales en los que se desarrollan estas expresiones.

En 2002 se celebró la “7ª Asamblea Regional de la Alianza Regional del ICOM Asia-Pacífico”, de la que surgió el documento conocido como *Carta de Shanghái*<sup>145</sup>. Este texto ofrecía una serie de recomendaciones a los museos, *en tanto facilitadores de colaboración constructiva para la preservación del patrimonio inmaterial de la humanidad*, donde se anticipaban algunos de los aspectos incluidos en la *Convención de 2003*<sup>146</sup>, como puede ser el uso de estrategias que favorezcan el reconocimiento de la riqueza que aporta la diversidad cultural o del carácter dual de la globalización, entendida como amenaza y como posibilidad<sup>147</sup>, así como la necesidad de elaborar inventarios del patrimonio inmaterial en los que participen las propias comunidades y de establecer enfoques interdisciplinarios para la gestión de este tipo de patrimonio.

De manera más específica, se recomendaba a estas instituciones *conservar, presentar e interpretar el patrimonio inmaterial de manera coherente con las características locales*, respetar las reglas o normas consuetudinarias de las comunidades que rigen el acceso a bienes de su patrimonio inmaterial, capacitar a los profesionales para el tratamiento integrado del patrimonio en el museo o fomentar *la participación activa de los sectores público y privado para emplear lo más posible pericia y recursos locales, crear oportunidades para las comunidades locales y diversificar los recursos culturales utilizables para resguardar de manera efectiva todos los recursos de patrimonio*.

---

<sup>144</sup> La D.O. 108 ofrece recomendaciones a este tipo de centros para llevar a cabo actividades de sensibilización.

<sup>145</sup> “Taller sobre los museos y el patrimonio inmaterial – Enfoques en Asia-Pacífico. 7ª Asamblea regional de la Alianza regional del ICOM Asia-Pacífico” celebrada en Shanghái (China), del 20 al 25 de octubre de 2002.

<sup>146</sup> Aunque en este momento aún no se había aprobado la *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, la actividad de la UNESCO en este campo, así como los resultados de los trabajos preparatorios, habían tenido una amplia difusión y disfrutaban de cierta popularidad en ciertas áreas geográficas como es el caso de algunos países asiáticos, que participaban activamente en el proceso de institucionalización del patrimonio inmaterial.

<sup>147</sup> *Recomendamos que los museos, en tanto facilitadores de colaboración constructiva para la preservación del patrimonio inmaterial de la humanidad [...] se enfrenten a los desafíos y amenazas que resultan de la mundialización y elaboren métodos que permitan aprovechar al máximo las oportunidades que brinda la mundialización cultural, tecnológica y económica.*



En el año 2004 se desarrolló una intensa labor en el ámbito de la musealización del patrimonio inmaterial, que incluye la publicación de monográficos sobre este tema y la organización de encuentros internacionales para fomentar la reflexión y el intercambio de experiencias. En la 21ª Asamblea General del ICOM, de la que surge la conocida como *Declaración de Seúl del Consejo Internacional de Museos sobre el Patrimonio Inmaterial*<sup>148</sup>, se suscribió la *Convención de 2003* y, con carácter general, se animó a todas las instituciones y autoridades competentes a aplicar medidas orientadas a la salvaguardia del PCI. En el caso concreto de los museos, se recomienda la conservación de los recursos documentales y electrónicos asociados a este tipo de patrimonio, la capacitación profesional en materia de PCI y se advierte del peligro del uso indebido de los elementos pertenecientes al patrimonio inmaterial de una comunidad, al margen de sus intereses y necesidades.

Este mismo año, la UNESCO celebró una reunión de expertos en Oud-Poelgeest (Países Bajos) para debatir sobre “El papel de los museos en la salvaguardia del patrimonio inmaterial”, la única dedicada específicamente a este tema de la que tenemos constancia. Aunque no han trascendido las conclusiones de dicho encuentro y sólo hemos podido acceder a la información de la convocatoria, se plantearon dos cuestiones que consideramos clave para el desarrollo de nuestra investigación. La primera centraba el foco de interés en la relación entre los museos y las comunidades locales para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, mientras que la segunda ponía en relación la actuación de los museos con la *Convención de 2003*<sup>149</sup>.

1. *¿Cómo pueden contribuir los museos a proteger el patrimonio vivo, especialmente en el plano de las comunidades locales?*

2. *¿Cómo pueden contribuir los museos a dar a conocer las formas del patrimonio vivo, de acuerdo con los objetivos de la Convención de 2003?*

Para tratar de responder a estas cuestiones, en el propio texto de la convocatoria se esbozaban algunas de las líneas a desarrollar en este encuentro a través, fundamentalmente, del intercambio de experiencias, ya que la aplicación de medidas por parte del museo para la salvaguardia del patrimonio inmaterial se consideraba todavía un campo experimental. El análisis de este texto nos permite identificar cómo se entendía, en estos momentos iniciales, el papel del museo dentro del discurso global del patrimonio inmaterial.

A partir de la definición de museo ofrecida por ICOM en 2001<sup>150</sup>, se cuestiona la adecuación de algunas de las funciones museísticas para el tratamiento del patrimonio inmaterial. Es el caso de la adquisición y conservación, que pueden ser problemáticas por los riesgos de fosilización que

---

<sup>148</sup> Resolución número 1 de la 21ª Asamblea General del ICOM, reunida en Seúl el 8 de Octubre de 2004, denominada *Declaración de Seúl del Consejo Internacional de Museos sobre el Patrimonio Inmaterial*.

<sup>149</sup> Expert Meeting UNESCO. *The Roles of Museums in Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, 2004. Ver: [www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00085-EN.pdf](http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00085-EN.pdf) [consulta: 05.02.2014]

<sup>150</sup> Definición actualizada en 2007, que ya incluye de forma expresa el patrimonio inmaterial. Ver: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> [consulta: 23.11.2015]

conlleven, mientras que la comunicación e investigación parecen adaptarse mejor a las necesidades de salvaguardia de este tipo de patrimonio. Es en el campo de la investigación donde se identifica una amplia gama de actividades que el museo puede realizar para contribuir a la salvaguardia del patrimonio inmaterial. Por ejemplo, los museos pueden mejorar el conocimiento de sus colecciones a través del trabajo con las comunidades de las que proceden y poniéndolas en relación con el patrimonio inmaterial asociado, lo que repercute en la actividad expositiva y puede favorecer la interpretación del discurso. La investigación, además, deberá extenderse fuera de los límites físicos del museo, a los contextos originales en los que se desarrollan las manifestaciones inmateriales. Una investigación centrada en la memoria y significados asociados a los objetos en exposición necesariamente obligará a repensar la forma en que el museo se relaciona con sus comunidades de referencia y con sus colecciones. La lógica que subyace en este texto no parece ir en la línea defendida por Christina Kreps (2009; Stashkevich, 2015:9) ya que plantea la introducción del patrimonio inmaterial en el funcionamiento habitual de la institución museística, sin alterar su estructura tradicional.

Se reconoce de manera expresa en el papel que pueden desempeñar los museos locales en los complejos procesos de negociación entre las diversas partes involucradas en la identificación y gestión del patrimonio inmaterial, ya que pueden actuar como intermediarios entre los intereses locales y globales, aunque siempre “teniendo en cuenta los intereses de los Estados involucrados”<sup>151</sup>. Este papel predominante de los museos locales se destaca a lo largo de la convocatoria, ya que las llamadas que se hacen a la contribución piden fundamentalmente ejemplos de museos locales que operen en el campo de estas complejas relaciones, que hayan contribuido a la salvaguardia del patrimonio inmaterial en su ámbito de referencia, o ejemplos de museos locales que hayan cooperado con museos nacionales en actuaciones de salvaguardia, sobre todo en casos en los que un elemento del patrimonio local se identifica como “Patrimonio de la Humanidad”<sup>152</sup>.

En la búsqueda de nuevas formas de entender la actividad museística, la incorporación de las manifestaciones inmateriales puede contribuir a la renovación y dinamización del museo en dos sentidos: facilitando la interpretación o re-interpretación de las colecciones existentes y favoreciendo la participación de las comunidades representadas en el desarrollo de su actividad. En este sentido, se identifican dos aspectos clave en esta forma de entender la relación entre el museo y el patrimonio inmaterial, la relación y el intercambio con las comunidades de origen, que se traduce también en

---

<sup>151</sup> ... it is important to consider how local museums might function as intermediaries in safeguarding both local interests and those of UNESCO regarding cultural diversity, while taking into account the intervening interests of the state involved (pp. 3-4)

<sup>152</sup> En la convocatoria se mencionan algunos ejemplos, como pueden ser el del *Stichting Identiteitsfabriek Zuidoost* en Brabante, *Amsterdam Cultural Heritage Minorities Project* o el acuerdo de devolución y reconstrucción de un tótem entre el *Swedish National Ethnographic Museum* y una comunidad indígena norteamericanas.

recomendaciones orientadas a la restitución de ciertos objetos y a mantener respeto a las prácticas y normas que regulan su acceso y/o exposición.

Por último, a partir de las tres categorías de patrimonio inmaterial establecidas por Giovanni Pinna, se van a formular una serie de preguntas que nos dan una idea del enfoque que se va a adoptar en este encuentro<sup>153</sup>. Se espera que, a través de los ejemplos presentados por los expertos invitados, se pueda reflexionar sobre algunas de las estrategias utilizadas por los museos para la salvaguardia de las manifestaciones inmateriales, con y sin soporte físico, identificando las que se consideran competencias necesarias para la puesta en marcha de este tipo de actuaciones. Por último, estaba previsto explorar las medidas, posibles o reales, que pueden adoptar los museos para dinamizar sus colecciones a través de la incorporación de este “patrimonio vivo”, de acuerdo con los intereses y necesidades actuales de las comunidades de las que proceden. La convocatoria termina planteando unas preguntas que dan muestra de la cautela que todavía existe en lo que se refiere a la musealización del patrimonio inmaterial.

*if the dead collections in museums (dead, anyway, except to the few who can lay hands on them!) can ‘come alive’ under certain circumstances, can currently ‘living cultural heritage’ die (inadvertently) if it is musealised in a certain way? What does it mean to speak of ‘safeguarding’ living heritage when the outcome of musealisation is so unpredictable?*  
(UNESCO, 2004:6)

En 2007, el ICOM actualiza su definición de museo para incorporar una noción más amplia de patrimonio, que incluye de forma expresa las manifestaciones de carácter inmaterial<sup>154</sup>, haciendo suyo el debate ya existente sobre el papel que puede cumplir el museo en la salvaguardia de este tipo de patrimonio.

*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.*

Ya el *Código de Deontología del ICOM para los museos*, revisado por última vez en el año 2013, incorporaba esta nueva acepción de patrimonio<sup>155</sup> y reconocía expresamente la existencia de museos dedicados fundamentalmente a la *conservación de procesos culturales, científicos y técnicos*<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Pinna distingue tres tipos de patrimonio inmaterial: el patrimonio inmaterial sin soporte físico (memoria, tradiciones orales), patrimonio inmaterial que cuenta con alguna forma física (ritos religiosos, estilos de vida) y significados simbólicos e interpretaciones de los objetos integrantes del patrimonio inmaterial.

<sup>154</sup> Ver: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> [consulta: 23.11.2015]

<sup>155</sup> *Los museos son responsables del patrimonio natural y cultural, material e inmaterial. La primera obligación de los órganos rectores y de todos los interesados por la orientación estratégica y la supervisión de los museos es proteger y promover ese patrimonio, así como los recursos humanos, físicos y financieros disponibles a tal efecto* (p. 1)

<sup>156</sup> Apartado 2.8. “Colecciones de carácter práctico”: *La política en materia de colecciones puede prever modalidades específicas para aquellos museos que, en vez de dar prioridad a las colecciones de objetos y especímenes, se centran principalmente en la conservación de procesos culturales, científicos y técnicos, o de*

Entendido este código como una norma mínima, basada en principios aceptados por la comunidad museística internacional, de su lectura se desprenden algunas ideas sobre el tipo de relación que debe establecer el museo con las comunidades de las que proceden sus colecciones y/o a las que dirigen sus servicios.

Cuando los museos se ocupan del patrimonio cultural de comunidades existentes, junto a la aplicación de las normas profesionales que rigen en este ámbito, se respetarán los puntos de vista de estas comunidades en el acopio de materiales sobre el terreno, en la interpretación de los elementos expuestos o, entre otros, en la adquisición y uso de los bienes integrantes de su patrimonio<sup>157</sup>. En el caso de “materiales culturales delicados”<sup>158</sup> se tendrán en cuenta *los intereses y creencias de las comunidades y grupos étnicos o religiosos* de los que proceden<sup>159</sup>, incluso si esto supone considerar la restitución de estos materiales o su retirada de la exposición<sup>160</sup>.

En este sentido, no podemos dejar de mencionar *Nuestra diversidad creativa*, el famoso informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, donde se defendía un nuevo concepto de patrimonio, alejado de los discursos oficiales, y se aportaban algunas claves sobre el papel que debía desempeñar la institución museística en el nuevo contexto.

*Los museos han llegado a desempeñar un papel importante en la definición de los diversos significados de “cultura”, creando explícita o implícitamente un sistema de valores para definir lo que es “importante”. Si bien suelen contribuir al proceso de fabricación de mitos culturales, también tienen un gran potencial para examinar y poner en tela de juicio tradiciones inventadas, mitos distorsionados o valores convencionales* (1997:126).

Se considera que una presentación objetiva de la historia de las poblaciones indígenas y grupos minoritarios sería la que incluyera múltiples puntos de vista, sobre todo los de los propios protagonistas (1997:129). Ya que *lo tangible sólo se puede interpretar mediante lo intangible* (1997:133), los museos deberán mejorar y ampliar sus funciones para incorporar de forma apropiada los conocimientos, expresiones y valores de las “culturas” representadas en su discurso y favorecer la participación de las comunidades que conviven en su territorio. Se reclama también una mejor capacitación profesional de los trabajadores de archivos e instituciones museísticas, que les permita explorar las complejas relaciones que los diferentes grupos sociales mantienen con su patrimonio, material e inmaterial (1997:135-136).

---

*objetos o especímenes coleccionados para que sean objeto de actividades educativas y manipulaciones habituales*

<sup>157</sup> Los apartados 3.3, 4.2, 4.6, 6.5, 6.6 y 6.7 defienden el respeto a las prácticas e intereses de las comunidades en este tipo de actividades.

<sup>158</sup> Según el punto 2.5 del *Código de Deontología del ICOM para los museos*, los materiales culturales delicados son *las colecciones de restos humanos u objetos con carácter sagrado*.

<sup>159</sup> Apartados 2.5, 3.7 y 4.3 dedicados respectivamente a los “Materiales culturales delicados”, a los “Restos humanos y objetos con carácter sagrado” y a la “Exposición de objetos delicados”.

<sup>160</sup> Los apartados 4.4. “Retirada de la exposición al público”, 6.2. “Devolución de bienes culturales” y 6.3. “Restitución de bienes culturales”, se dedican a estas cuestiones.

Además de la *Carta de Shanghái* y la *Declaración de Seúl*, considerados textos de referencia para abordar la relación entre el museo y el patrimonio inmaterial, existen otros documentos oficiales que, aunque tienen un alcance más limitado, permiten identificar las formas en que se entiende esta relación en diferentes contextos. Por ejemplo, la *Carta de Montevideo* concreta los resultados del “X Encuentro Regional del ICOFOM LAM - Museos, Museología y Patrimonio Intangible en América Latina y el Caribe” (2001), donde los participantes, muy conscientes de las transformaciones sociales, culturales, políticas y económicas en las que están inmersas las sociedades contemporáneas, consideran al museo como una *construcción permanente en conjunción con la dinámica social*<sup>161</sup>. Del análisis del texto se desprende la importancia del contexto en el que se inserta el museo para el cumplimiento de su función social y para la conformación de una terminología y métodos de trabajo apropiados. En el contexto actual de las sociedades latinoamericanas los museos, como *ámbito de expresión y gestión de propuestas comunitarias y de proyección de nuevos paradigmas culturales*, deberán adoptar estrategias para una *preservación activa/creativa/participativa*, donde se mantenga un diálogo constante con las comunidades para que la actividad museística repercuta en su desarrollo cultural e identitario, y capacitar a los profesionales en el uso de una *metodología hermenéutica crítica de la cultura que les permita rescatar valores del patrimonio integral capaces de responder a la crisis actual y a sus proyecciones*. En la defensa de una museología ética y socialmente comprometida, se recomienda que la participación en la actividad museística se extienda a todos los sectores de la sociedad, para incorporar diferentes visiones de la cultura representada y reforzar la función social de la institución museística, aun reconociendo que la actividad museística siempre implica una representación parcial de la realidad. Por último, destacar la necesidad detectada de que hay que *ocuparse no sólo de las actividades intangibles ya sedimentadas, tales como la música, la danza o la literatura, sino también de espacios menos transitados como el lenguaje, el mito, las leyendas y tradiciones y los usos y costumbres*, aspectos clave en nuestra investigación.

Del “XIII Encuentro Regional del ICOFOM LAM - Museos, museología y patrimonio intangible en América latina y el Caribe: una visión integrada” (2004), y a partir del reconocimiento de que el *desmedido avance del proceso de globalización altera y/o deteriora los valores inmateriales de las diversas comunidades, transformándolas en contextos alienados*, surgió el documento conocido como la *Carta de la Antigua Guatemala*<sup>162</sup>. La fragilidad del patrimonio inmaterial propicia que los objetos incorporados al museo, separados de su contexto y desprovistos de sus valores asociados, se resignifiquen y pierdan su sentido original. Para minimizar estos riesgos se recomienda a la institución museística adoptar una postura de autorreflexión crítica que permita explicitar las posturas ideológicas

---

<sup>161</sup> *Carta de Montevideo. Museos, museología y patrimonio intangible en América Latina y el Caribe. X Encuentro Regional del ICOFOM-LAM celebrado en diciembre de 2001.*

<sup>162</sup> *Carta de la Antigua Guatemala. “Museos, museología y patrimonio intangible en América latina y el Caribe: una visión integrada”.* XIII Encuentro Regional del ICOFOM-LAM, 2004.

desde las que se realizan las atribuciones de valor y *reconocer la multiplicidad de resignificaciones en los discursos y narrativas que respaldan el sistema expositivo del museo.*

Los participantes a este encuentro son conscientes de que el patrimonio inmaterial necesita ser preservado a partir del reconocimiento de su propia dinámica cultural, por lo que se hace imprescindible la participación de la comunidad portadora en la actividad museística y la conservación de los contextos patrimoniales en los que éste se desarrolla. El museo también puede desarrollar una actividad importante en el plano de la comunidad, impulsando el fortalecimiento de las identidades nacionales y regionales, contribuyendo a su desarrollo y favoreciendo la recuperación del sentido de pertenencia y la apropiación de los contextos patrimoniales por parte de estos grupos sociales. Aunque se parte de una concepción integrada del patrimonio, se reconoce indirectamente la escasa atención que la institución museística ha prestado al patrimonio inmaterial asociado a los objetos que forman parte de su colección, por lo que se recomienda la mejora de la capacitación profesional y la formación de equipos interdisciplinarios, de forma que se pueda llevar a cabo un tratamiento museístico adecuado a las características del concepto de patrimonio defendido en este texto.

En 2014, el Comité del ICOM en Rusia publicó de forma conjunta con la UNESCO el informe titulado “Social and Educational Role of Museums in Promoting the Principles of the UNESCO 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Policy Brief”<sup>163</sup>. Aunque dirigido de forma específica a los países del CEI, aborda la integración de los principios fundamentales de la *Convención de 2003* en la práctica museística y revisa algunas de las experiencias destacadas por su tratamiento del patrimonio inmaterial. Es una constante que las publicaciones que abordan la relación entre los museos y el patrimonio inmaterial recurran a los mismos modelos o estrategias museísticas para sentar las bases de lo que se considera una musealización exitosa, muy en la línea de los modelos de buenas prácticas que tanta consideración han alcanzado dentro de la museología<sup>164</sup>. En este sentido, es frecuente que se aluda al papel pionero desempeñado por la *nueva museología* y el ecomuseo (Stefano, 2012; Kurin, 2004c) y que se recurra a ciertas experiencias consideradas referentes, como es el caso del *National Museum of the American Indian* (Alivizatou, 2012a; Kurin 2004c).

En el informe se asume como propia la postura de Christina Kreps sobre la forma en que los museos deben incorporar el patrimonio inmaterial en el desempeño de su actividad: los museos no deben contentarse con simplemente “añadir” el PCI a sus actividades existentes, sino que deben integrar los

---

<sup>163</sup> Informe publicado en el marco del proyecto conjunto UNESCO/ICOM para los países del CEI (Comunidad de Estados Independientes): “Strengthening the Social and Educational Roles of Museums as Vectors for Intercultural Dialogue and Enhancing their Links with the UNESCO Conventions 1970, 1972, 2003 and 2005”. Ver: <http://en.unesco.org/events/%E2%80%9Cstrengthening-social-and-educational-roles-museums-vectors-intercultural-dialogue-and> [consulta: 02.01.2016]

<sup>164</sup> En este sentido, recordamos el artículo de Ana Carvalho “Os museus e o Património Cultural Imaterial. Algumas considerações”, donde se defendía que no existen modelos estandarizados de actuación para los museos en el ámbito del patrimonio inmaterial, pero sí buenas prácticas, permitiendo a los museos flexibilidad a la hora de encontrar las estrategias que mejor se adapten a su realidad.

principios de la *Convención de 2003* en todos los aspectos de la gestión museística (Stashkevich, 2015:9). En el caso concreto de los países del CEI, la institución museística ha participado en la identificación y documentación de las expresiones integrantes del patrimonio inmaterial, por lo que los museos han podido desempeñar un papel importante en la implementación de la convención en su territorio de referencia, al participar de forma activa en la elaboración de registros y catálogos del PCI<sup>165</sup>. Con la notable excepción de la Federación de Rusia<sup>166</sup>, la mayoría de países del CEI han ratificado o aceptado la *Convención de 2003* y, además, cuentan con un número importante de bienes inscritos en la *Lista Representativa del PCI de la Humanidad*<sup>167</sup>, como puede ser el *lavash* o pan tradicional armenio<sup>168</sup>, los conocimientos y técnicas tradicionales vinculados a la fabricación de yurtas kirguises y kazajas<sup>169</sup> o el Novruz, como expresión tradicional plurinacional<sup>170</sup>.

En los últimos años, estas instituciones han empezado a desarrollar otro tipo de iniciativas, más orientadas a la transmisión de los conocimientos y tradiciones necesarias para garantizar la viabilidad del patrimonio inmaterial. Por ejemplo, el *Khomus Museum* se dedica tanto a la preservación y transmisión de este instrumento tradicional<sup>171</sup>, como de sus usos y costumbres asociados, mientras que el *Museum-Reserve Rostov Kremlim*, además de conservar las campanas tradicionales de esta región, recrea la escuela de campaneros y celebra un festival de música y artesanía denominado “Living antiquity”. El desarrollo de este tipo de festivales ocupa un lugar destacado en la política cultural de los países del CEI, y es frecuente que las instituciones museísticas colaboren de forma activa en su organización. Se trata de festivales dedicados a manifestaciones integrantes del patrimonio inmaterial regional, como pueden ser epopeyas mitológicas, tradiciones gastronómicas, música y artesanía, muy similares a los festivales etnográficos que se celebran en países como Estados Unidos (Kirshenblatt-Gimblett, 1998a, 2004), donde el “Smithsonian Folklife Festival” es su máximo exponente (Kurin, 2004c; Kirshenblatt-Gimblett, 2004; Seitel, 2001). Como veremos más adelante, los festivales se han

---

<sup>165</sup> Recordamos que la elaboración de registros e inventarios del PCI existente en su territorio era una de las medidas de salvaguardia de obligado cumplimiento para los Estados Parte de la *Convención de 2003*. En el informe se destaca la actividad realizada por el *National Museum of History and Ethnography of the Republic of Moldova*, institución responsable de elaborar en 2010-2011 el registro nacional del PCI.

<sup>166</sup> La participación de este país en la reunión de expertos se debe a que dos elementos de su patrimonio inmaterial están inscritos en la “Lista Representativa” de la UNESCO. En 2001, el espacio cultural y la cultura oral de los *semeiskies* y, en 2005, la epopeya heroica yakuta *Olonjo* fueron proclamados *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* por lo que, a partir de la entrada en vigor de la *Convención de 2003*, han pasado a integrar el nuevo instrumento.

<sup>167</sup> Hasta el momento, el número de elementos de cada país inscritos en la “Lista Representativa” es: Azerbaiyán siete, Uzbekistán y Kirguistán cinco, Armenia cuatro, Kazajistán dos y Bielorrusia, Ucrania y Moldavia tienen un elemento cada uno.

<sup>168</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-lavash-preparacion-significado-y-aspecto-del-pan-tradicional-como-expresion-cultural-en-armenia-00985> [consulta: 03.01.2016]

<sup>169</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/conocimientos-y-tecnicas-tradicionales-vinculados-a-la-fabricacion-de-yurtas-kirguises-y-kazajas-habitat-nomada-de-los-pueblos-turquicos-00998> [consulta: 03.01.2016]

<sup>170</sup> Candidatura presentada de forma conjunta por Azerbaiyán, India, Irán, Kirguistán, Pakistán, Turquía y Uzbekistán. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-novruz-o-nowrouz-nooruz-navruz-nauroz-y-nevruz-00282> [consulta: 03.01.2016]

<sup>171</sup> El “*khomus*” es una especie de arpa de boca tradicional de la cultura Sakha.

considerado durante mucho tiempo *el escaparate por excelencia del patrimonio inmaterial* (Kirshenblatt-Gimblett, 2004:59).

Los resultados de los debates que tuvieron lugar entre los participantes de la reunión de expertos UNESCO/ICOM, celebrada en noviembre de 2014<sup>172</sup>, se concretaron en unas recomendaciones orientadas a reforzar el papel de los museos en la aplicación de los principios de la *Convención de 2003*. Las disposiciones ofrecidas son muy similares a las de otros documentos: mejorar la capacitación profesional en gestión del patrimonio inmaterial, favorecer la coordinación entre los diferentes museos regionales y el desarrollo de actividades conjuntas, promover los contactos entre profesionales de diferentes disciplinas, crear capacidades entre los profesionales para aplicar métodos de trabajo participativos con las comunidades titulares del PCI y realizar un registro de buenas prácticas para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, donde se inscribirán las experiencias exitosas para darlas a conocer entre los profesionales e instituciones de la región (Stashkevich, 2015:18-19)<sup>173</sup>.

Vamos a detenernos un momento en el *Museum of a Disappeared Taste “Kolomna Pastila”*, un caso muy particular, que excede los límites de lo que puede considerarse una práctica museística tradicional, ya que se extiende geográficamente por ciudades de diferentes países y desarrolla una amplia gama de actividades y proyectos asociados con el llamado “patrimonio de la manzana”<sup>174</sup>. En su página web, el museo se define como *a new type of the museum preserving an immaterial heritage like tastes, smells, ways of life and manner of speaking which are a kind of ephemeral and eluding*<sup>175</sup>.

El proyecto surge en 2009, con el objetivo de recuperar el “sabor olvidado” de la *pastila*, un dulce tradicional realizado a base de manzana, considerado una de las señas de identidad de la ciudad rusa de Kolomna. La tradición de elaborar este dulce se había perdido, en parte, por la situación política que atravesó Rusia a lo largo del siglo XX<sup>176</sup>. La expropiación de las fábricas durante la revolución bolchevique provocó la interrupción de su producción y, progresivamente, la receta se fue perdiendo. Por este motivo, uno de los objetivos fundamentales de este museo es la recuperación de la historia, la memoria y las tradiciones asociadas a la producción y consumo de este dulce, a la vez que se abordan diferentes aspectos de la cultura local contemporánea. Con este fin se han utilizado algunos de sus antiguos espacios para ofrecer visitas teatralizadas. Sin embargo, la particularidad de esta experiencia

---

<sup>172</sup> Reunión de expertos “Strengthening the Social and Educational Roles of Museums as Vectors for Intercultural Dialogue and Enhancing their Links with the UNESCO Conventions 1970, 1972, 2003 and 2005”, celebrada entre los días 8 y 11 de noviembre de 2014 en la Federación Rusa.

<sup>173</sup> Dentro del mismo proyecto conjunto UNESCO/ICOM Rusia, se elaboró un informe similar para abordar la integración de los principios de la *Convención de 2005* en la actividad museística de los países del CEI (Kochelyaeva, 2015)

<sup>174</sup> El *Museum of a Disappeared Taste “Kolomna Pastila”* recibió la mención especial del premio “Museo Europeo del Año” (EMYA), en 2012, *for its placing so intangible a part of the heritage as flavours at the centre of its activity*. Ver: <http://www.europeanmuseumforum.info/emya/history/64-2012-penafiel-portugal.html> [consulta: 02.01.2016]

<sup>175</sup> Ver: <http://www.kolomnapastila.ru/en/museum/> [consulta: 04.01.2016]

<sup>176</sup> Ver: <http://kolomnapastila.co.uk/> [consulta: 04.01.2016]



reside en la forma en la que se compromete con la promoción del arte. El museo cuenta con un grupo de teatro experimental que combina diferentes formas de expresión con recetas de cocina, cuentos u objetos del museo. Por ejemplo, en la performance “Ballet Tea with Pushkin” se muestran todos los aspectos que rodean a la ceremonia rusa del té (creencias, supersticiones, costumbres)<sup>177</sup>, y la investigación sobre la afición de escritores como Dostoyevsky, Tolstoi y Pushkin a este tipo de dulces, ha permitido recuperar y reproducir sus recetas favoritas.

El alcance del proyecto inicial se extiende en 2013, con la creación de *Kolomna Pastila & Apple Orchards*, una asociación entre *Kolomna Pastila* y *Drove Orchards*, una zona dedicada al cultivo de más de cien variedades de manzanas inglesas en Norfolk (Reino Unido). Esta asociación le permite ampliar su carácter comercial, diversificar los productos ofrecidos y recuperar variedades de manzanas desaparecidas. En la web del museo se defiende el carácter glocal del proyecto, ya que se trata de recuperar todos los conocimientos, historias y tradiciones asociados al cultivo de manzanas en dos ciudades, Kolomna y Norfolk, a la vez que se trascienden las fronteras nacionales y se ofrece un espacio de encuentro para todas las personas interesadas por este patrimonio. Desde 2014, el proyecto “Apple Road” trata de crear una comunidad global *that brings together people from around the world in their love for apples, apple tastes, and apple stories*<sup>178</sup>.

### ***Los museos del “Registro de Buenas Prácticas”***

La creación del *Registro de Buenas prácticas de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* tiene por objeto el reconocimiento y difusión de los programas, proyectos y actividades de ámbito nacional, subregional o regional para la salvaguardia del PCI que, a su entender, reflejen del modo más adecuado los principios y objetivos de la *Convención de 2003* (art. 18). Las *Directrices Operativas*<sup>179</sup> son las encargadas de establecer los criterios para la selección de estas prácticas consideradas ejemplares (D. O. 7)<sup>180</sup> y, como en el caso de los otros instrumentos previstos en la convención, los Estados Parte son los encargados de proponer o presentar los programas o actividades candidatas al registro.

---

<sup>177</sup> Información extraída de la web del museo. Ver: <http://kolomnapastila.co.uk/> [consulta: 03.01.2016]

<sup>178</sup> Ver: <http://kolomnapastila.co.uk/apple-news/> [consulta: 03.01.2016]

<sup>179</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/directrices> [consulta: 12.11.2015]

<sup>180</sup> El Comité seleccionará las prácticas que mejor se ajusten a todos los criterios enumerados a continuación. El programa, proyecto o actividad: 1. Supone una salvaguardia. 2. Promueve la coordinación de los esfuerzos encaminados a salvaguardar el PCI en el ámbito regional, subregional y/o internacional. 3. Refleja los principios y objetivos de la Convención. 4. Ha demostrado ser eficaz para contribuir a la viabilidad del PCI de que se trate. 5. Es o ha sido ejecutado con la participación de la comunidad, el grupo o los individuos interesados, y con su consentimiento libre, previo e informado. 6. Podría servir de modelo subregional, regional o internacional, según el caso, para las actividades de salvaguardia. 7. Los Estados Parte solicitantes, los organismos encargados de la ejecución, y la comunidad, el grupo o los individuos interesados están dispuestos a cooperar en la difusión de prácticas ejemplares. 8. Se proponen experiencias cuyos resultados podrían ser objeto de evaluación. 9. Responde principalmente a las necesidades particulares de los países en desarrollo. (UNESCO, 2014a).

Hasta el año 2015 se han inscrito doce proyectos<sup>181</sup>, de los que cinco cuentan con algún tipo de experiencia museística asociada<sup>182</sup>. Los expedientes de candidatura presentados a la UNESCO nos muestran las razones que se esgrimen para justificar por qué el proyecto o programa en cuestión merece ser seleccionado. Su revisión nos puede proporcionar algunas claves para comprender lo que la UNESCO considera una práctica museística apropiada para la salvaguardia del patrimonio inmaterial.

En 2006, el *Batik Museum* de Pekalongan inició el programa denominado “Education and training in Indonesian Batik intangible cultural heritage for elementary, junior, senior, vocational school and polytechnic students, in collaboration with the Batik Museum in Pekalongan”<sup>183</sup>, en colaboración con la denominada “comunidad del batik”, la comunidad educativa de Pekalongan y los visitantes del museo. Se trata de un programa orientado a la transmisión y revitalización del patrimonio cultural del batik, introduciendo la enseñanza de sus valores culturales y técnicas artesanales en los planes de estudio de los diferentes niveles educativos que se imparten en Pekalongan. Esta manifestación se ha transmitido tradicionalmente de forma oral por lo que fue necesaria la capacitación previa de los profesionales, tanto del museo como de la enseñanza, en la historia, teoría, valores culturales y técnicas artesanales del batik para que pudieran transmitirlos en sus centros de trabajo. La participación de las diferentes comunidades implicadas ha sido uno de los aspectos destacados del programa, y se extiende a los visitantes ocasionales del museo. La eficacia del programa se considera demostrada por el aumento de la visibilidad de este patrimonio, sobre todo entre los jóvenes y la población local.

En este caso, el museo fue el responsable de elaborar el programa y favorecer la capacitación de las personas encargadas de transmitir los conocimientos, valores y destrezas en el medio educativo, de forma que la actuación de salvaguardia se extiende fuera de los límites físicos de la institución museística. El director de este centro, alertado por la escasa afluencia de visitantes, inició este programa con el objetivo de combatir el desinterés demostrado por la población local y los retos que planteaba la transmisión tradicional de este patrimonio en la sociedad actual<sup>184</sup>, identificados como las

---

<sup>181</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/listas> [consulta: 02.01.2016]

<sup>182</sup> Aunque de acuerdo con la *Convención de 2003*, a la hora de inscribir actuaciones en el registro se deben de tener especialmente en cuenta las necesidades particulares de los países en desarrollo Comité prestará especial atención a las necesidades de los países en desarrollo (art. 18) y atender al principio de distribución geográfica equitativa, impulsando al mismo tiempo la cooperación Sur-Sur y Norte-Sur (D.O. 6). España es el país que tiene más actuaciones inscritas en el registro (3), seguido por Brasil (2) y Bélgica (2).

<sup>183</sup> Programa inscrito en el registro en 2009. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/BSP/-00318> [consulta: 14.01.2016]

<sup>184</sup> *Cependant, de tels modes traditionnels de transmission sont de plus en plus difficiles à maintenir, même dans une ville comme Pekalongan, où subsistent encore de nombreux praticiens du batik. Les jeunes, notamment les enfants, passent la majeure partie de leur temps à l'école. Si les praticiens sont disposés à maintenir et à transmettre les traditions, ils aspirent également à la réussite scolaire de leur progéniture et ne souhaitent pas la voir arrêter ses études. Après l'école, les enfants sont occupés par leurs devoirs et par des distractions telles que la télévision ou les jeux vidéo, ce qui leur laisse peu de temps pour apprendre la tradition du batik* (UNESCO, 2013:16).

principales amenazas a la continuidad de esta tradición, junto con la disminución de la demanda en favor de textiles fabricados de manera industrial (UNESCO, 2013).

El “Centro de Cultura Tradicional - Museo Escolar de Pusol” (Elche) es una de las prácticas españolas seleccionadas hasta el momento<sup>185</sup>. Se trata de un proyecto de amplio recorrido, al que dedicaremos una especial atención a lo largo de esta investigación por tratarse de una de las experiencias referentes de la musealización del patrimonio inmaterial en España. El museo surge como una experiencia asociada al proyecto pedagógico de integración de la escuela en el medio iniciado en 1968 con un alcance territorial muy limitado, el distrito rural de Pusol. Como en el caso anterior, se trata de integrar la preservación de los elementos del patrimonio inmaterial en la enseñanza formal, reforzar los procesos de transmisión tradicional y contribuir a la revalorización de este patrimonio por las jóvenes generaciones. Se utiliza un concepto de patrimonio integral, que tiene en cuenta las interrelaciones entre el patrimonio material, inmaterial y natural del municipio de Elche. Aunque en un primer momento el proyecto se centra en el estudio, documentación y revitalización de las expresiones de la cultura tradicional que estaban desapareciendo en el entorno rural, posteriormente la actividad se amplía para documentar y recuperar las tradiciones urbanas.

Esta iniciativa se fundamenta en una amplia participación social que incluye a la comunidad educativa de Pusol, la población local de Elche, en calidad de portadores de la tradición, donantes de piezas o colaboradores, visitantes del museo e investigadores. El sistema de visitas guiadas del museo constituye un medio no formal de transmisión del “patrimonio cultural de la vida cotidiana” y, en general, el proyecto trata de favorecer el diálogo entre los diferentes grupos sociales y promover el respeto a la diversidad cultural, en lo que se refiere tanto a “las culturas tradicionales que existen dentro de la sociedad moderna”, como a las comunidades procedentes de otros ámbitos territoriales, destacando el potencial de integración del patrimonio en contextos multiculturales. El éxito del proyecto se considera demostrado sobre todo por el incremento y diversificación de las colecciones, la duración y vigencia del proyecto, el número de actuaciones de preservación, documentación y difusión realizadas, el aumento de la participación social y el número de alumnos que ha formado parte del proyecto educativo.

El “Programa para cultivar la ludodiversidad: salvaguardia de los juegos tradicionales en Flandes”<sup>186</sup> también cuenta con un largo recorrido, ya que sus planteamientos iniciales se remontan a 1973. El programa se centra en la salvaguardia de la ludodiversidad de la región de Flandes, un patrimonio que se considera amenazado por los procesos de globalización, el incremento de la movilidad de personas, la comercialización y los medios de comunicación. Contrasta la enorme difusión adquirida por algunos

---

<sup>185</sup> Proyecto inscrito en el registro en 2009. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/BSP/-00306> [consulta: 14.01.2016]

<sup>186</sup> Programa inscrito en el registro en 2011. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/BSP/programa-para-cultivar-la-ludodiversidad-salvaguardia-de-los-juegos-tradicionales-en-flandes-00513> [consulta: 14.01.2016]

deportes, principalmente olímpicos, con la desaparición de muchos juegos y deportes tradicionales, locales y regionales. En los últimos años, el programa canaliza su actividad a través del *Sportimonium*, un nuevo tipo de “institución patrimonial híbrida”, que excede las funciones museísticas tradicionales y que desarrolla “in situ” y “en vivo” la salvaguardia del patrimonio inmaterial de la “cultura tradicional y moderna del movimiento”. Esta institución incluye un museo, un centro de documentación especializado, un jardín para la práctica de los juegos tradicionales, salas de conferencias, un auditorio y un “laboratorio de deportes”. Hay que destacar que los contenidos ofrecidos en el discurso expositivo trascienden lo meramente tradicional y popular al representar aspectos relativos a la historia del deporte olímpico belga.

La salvaguardia se orienta a la identificación, la documentación y la investigación de estas manifestaciones culturales, con el objetivo de sensibilizar a la población local, dar apoyo a los portadores y transmisores de este PCI e introducir los juegos tradicionales en las políticas culturales de la región. Para ello, se desarrolla una amplia gama de actividades como puede ser la creación de asociaciones, exposiciones itinerantes y temporales, publicaciones especializadas, organización de festivales y encuentros, cursos de formación, intercambio de conocimientos o recopilación de materiales. Destaca el servicio de préstamo a particulares de los equipos necesarios para la práctica de juegos tradicionales, que dispone de un taller para la producción y reparación de los equipos (UNESCO, 2012:14), así como la creación de un parque de juegos, donde los visitantes pueden familiarizarse con las técnicas y destrezas necesarias para su ejecución. En el éxito conseguido por este programa ha sido fundamental la participación de los visitantes y trabajadores del *Sportimonium*, los usuarios de su servicio de préstamo de juegos tradicionales, los miembros de la *Vlaamse Traditionele Sporten*<sup>187</sup> y las comunidades locales practicantes de estos deportes.

El programa ha ampliado su alcance y mantiene contactos con asociaciones e instituciones de diferentes países, a través de la creación de una red internacional que promueve la salvaguardia y la investigación de los juegos tradicionales a nivel mundial. Los diferentes métodos de trabajo puestos en marcha en Flandes desde la década de 1970 se han convertido en un modelo a seguir por otras asociaciones y pueden ser reproducidos en otras regiones, principalmente en países en desarrollo por el bajo coste que suponen. En 2001, *Sportimonium* participa de manera activa en la creación de la Asociación Europea de Juegos y Deportes Tradicionales (AEJST) dedicada a la promoción, desarrollo y práctica de los juegos y deportes tradicionales, así como al reconocimiento de sus valores culturales.

---

<sup>187</sup> “Confederación de Juegos Tradicionales” que surge en 1988, de la que forma parte *Sportimonium*, y que se concibe como un organismo de tutela.

El “Museo Vivo del Fandango”<sup>188</sup> es una iniciativa puesta en marcha para la recuperación y revitalización del fandango, un tipo de música y baile popular con origen en los trabajos colectivos realizados tradicionalmente por las comunidades caiçaras de las costas del sur y sudeste de Brasil, principalmente agricultura y pesca. Se trata de un proyecto cooperativo elaborado entre 2002 y 2004, aunque tiene vocación de permanencia supeditada al interés y participación de las comunidades implicadas. Con el objetivo de articular en un conjunto coherente una serie de iniciativas y espacios preexistentes asociados al fandango, adopta la forma de un museo al aire libre que abarca un amplio territorio a través de un circuito de visitas a los espacios asociados a esta manifestación inmaterial: viviendas de los *fandangueiros*, talleres donde los artesanos realizan los instrumentos musicales, centros de estudio y documentación de esta manifestación, puntos de información, venta de artesanía, clubes de música y museos locales. De esta forma, todo el patrimonio asociado al fandango puede contemplarse en los mismos contextos naturales, sociales y culturales en los que normalmente se desarrolla y adquiere su sentido.

Las principales amenazas a la viabilidad de esta manifestación tienen que ver con el deterioro de los contextos naturales en los que viven las comunidades portadoras, debido a la deforestación y especulación inmobiliaria que sufren desde la década de 1960, y que ha llegado a provocar su desplazamiento y dispersión. Además, para hacer frente a los retos que supone la globalización, como puede ser la homogeneización cultural, este museo concede un lugar central a las manifestaciones de la cultura popular, urbana y rural, y promueve las formas de transmisión tradicional entre generaciones, que se habían perdido debido al desinterés de las generaciones más jóvenes y a la situación vital de los portadores (UNESCO, 2014b). Destaca la fuerte implicación de la comunidad protagonista en todas las actuaciones concebidas para asegurar la continuidad y vitalidad de esta manifestación: realización de publicaciones y trabajos discográficos, acceso a fondos bibliográficos y registros audiovisuales, creación de una web del proyecto, exhibiciones y demostraciones en vivo, organización de talleres e intercambios de experiencias, creación de centros culturales comunitarios y colaboración con los servicios educativos brasileños. La singularidad de esta iniciativa reside en la propuesta de un “museo vivo” como modelo para la salvaguardia del patrimonio inmaterial<sup>189</sup>, caracterizado por el respeto a los contextos naturales de desarrollo y por la participación de la comunidad de referencia en todas las fases que lo componen.

---

<sup>188</sup> Práctica inscrita en el registro en 2011. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/BSP/museo-vivo-del-fandango-00502> [consulta: 15.01.2016]

<sup>189</sup> En el expediente se destaca de forma expresa el papel que puede desempeñar la “nueva museología” para la salvaguardia del PCI a través de sus principales modelos (ecomuseos, museos comunitarios, museos al aire libre) y de una amplia participación de la población local (2.c).



Fig. 11. *Museo de la Cal de Morón*

El proyecto denominado “Revitalización del saber tradicional de la cal artesanal en Morón de la Frontera”<sup>190</sup> es el otro caso español que vamos a abordar en este apartado. El proyecto se dirige al cumplimiento de tres objetivos principales, sensibilizar acerca de la importancia de este patrimonio, revitalizar la producción de la cal y mejorar las condiciones de vida de los productores artesanales para que puedan contribuir a la transmisión de los saberes y destrezas necesarias para garantizar su continuidad (UNESCO, 2012). Los principales actores que participan en este proyecto son los miembros de la Asociación Cultural Hornos de Cal de Morón, los caleros, la población local y diferentes entidades relacionadas con la producción y la cultura de la cal. El proyecto se concreta en una especie de “museo vivo” en el que se pueden visitar dos hornos caleros reconstruidos, uno de ellos habilitado como espacio expositivo, junto con el patrimonio material recuperado e igualmente asociado a este oficio tradicional. En las actividades de difusión del museo participan los propios caleros, los que se encuentran en activo y los que han desarrollado la actividad hasta época reciente, que ofrecen demostraciones en vivo del proceso de producción artesanal con cierta regularidad. Hay que destacar que algunas de estas actividades de difusión se dedican a explorar nuevos usos de la cal artesanal y a recuperar muchos de los usos tradicionales que se habían perdido como resultado de la aparición de la cal industrial y del cemento Portland. Los miembros de la asociación colaboran activamente en proyectos nacionales e internacionales, como puede ser el “Proyecto FRESCO” y el

---

<sup>190</sup> Proyecto inscrito en 2011. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/BSP/revitalizacion-del-saber-tradicional-de-la-cal-artesanal-en-moron-de-la-frontera-sevilla-andalucia-00511> [consulta: 14.01.2016]

“Proyecto de transferencia a Marruecos (África del Norte) del modelo de Centros de Promoción de la Artesanía”. Además, se ha dado un impulso a la producción artesanal de cal mediante la transmisión de los saberes asociados a estas prácticas, por medio de la enseñanza no formal, y prueba de ello es el reciente uso de este material para la restauración del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada y de algunos edificios de arquitectura vernácula.

Queremos concluir este apartado señalando cómo ninguna de las prácticas inscritas en el registro constituye una experiencia museística convencional. Hemos visto cómo todas exceden los límites físicos del museo para intervenir en un territorio más o menos amplio y están dirigidas principalmente a la transmisión del patrimonio inmaterial con una amplia participación de los portadores y depositarios de la tradición. Constituidos como museos al aire libre o como “instituciones híbridas”, emplean una gran diversidad de estrategias y la actividad expositiva queda reducida en la mayoría de los casos a un papel secundario. Con la excepción de los proyectos que se centran en la transmisión del patrimonio a través de la educación formal, el resto de experiencias desarrollan estrategias de salvaguardia “in situ” y “en vivo”.

## CAPÍTULO 4. LA REINVENCIÓN DE UN CONCEPTO

El patrimonio inmaterial se define en la página web de la UNESCO como *tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo, ya que no solo incluye tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales*<sup>191</sup>. Con la perspectiva que ofrece el tiempo transcurrido desde su entrada en vigor, podemos afirmar que en el proceso de implementación de la *Convención de 2003* ha prevalecido una visión centrada en el carácter más esencialista y tradicionalista del patrimonio, que rehúye el cambio cultural y excluye ciertas prácticas contemporáneas. En la base de estos planteamientos se encuentran las connotaciones que han adquirido los conceptos de “cultura popular”, “cultura tradicional” y “folklore” que, aunque se han intentado superar con el uso generalizado del término “patrimonio inmaterial”, trasladan no pocos problemas conceptuales y disciplinares a este campo de la gestión patrimonial.

Michelle Stefano recurre al ejemplo de la pizza para demostrar la exclusión de la cultura popular y de las tradiciones contemporáneas del discurso del patrimonio inmaterial ofrecido por la UNESCO. En un primer momento, siempre de acuerdo con el texto de la convención, parece claro que la pizza que se elabora en Nueva York podría ser reconocida como patrimonio cultural inmaterial. Se trata de una tradición gastronómica que fue introducida en Estados Unidos por los inmigrantes italianos que llegaron a principios del siglo XX, los conocimientos requeridos para su preparación han sido transmitidos de generación en generación y las pizzerías constituyen un espacio cultural, donde se representan las costumbres, conocimientos tradicionales y memoria de los italoamericanos<sup>192</sup>. Además, podríamos añadir, es un patrimonio vigente, continuamente recreado por las comunidades y grupos en función de su entorno y de su historia, que les infunde un sentimiento de identidad y que favorece la promoción de la diversidad cultural (art. 2.1 de la *Convención de 2003*). Sin embargo, y si observamos las manifestaciones destacadas de alguna forma u otra dentro del discurso de la UNESCO, un reconocimiento de este tipo nos podría parecer tan extravagante como cualquiera de las “propuestas” realizadas por Cullen Murphy en su artículo “Immaterial Civilization”<sup>193</sup>.

La siguiente cita de Richard Kurin expresa de forma muy gráfica la ambigüedad de la definición ofrecida por la *Convención de 2003* que, tomada de forma literal, permitiría considerar patrimonio inmaterial una serie de expresiones muy alejadas de la filosofía que subyace en el proceso de institucionalización global de esta categoría patrimonial.

---

<sup>191</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003> [consulta: 02.12.2015]

<sup>192</sup> Michelle Stefano en su ponencia “Debate & Critiques of the ICH Concept” en Intangible Cultural Heritage Field School, Lamphun, 24 de agosto de 2010. Ver: <http://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/Lecture3-Eng-Final.pdf> [consulta: 04.12.2015]

<sup>193</sup> Propuestas que ya hemos comentado en el capítulo introductorio de esta tesis. Ver: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/09/immaterial-civilization/376426/> [Consulta: 02.12.2015]



*La mayoría de los expertos que contribuyeron a formular la Convención supusieron que el patrimonio cultural inmaterial es la cultura tradicional, y descartaron toda clase de cosas: el teatro de vanguardia, los videojuegos, la música pop, la coreografía de Hollywood, los rituales estatales contemporáneos, las recetas de McDonald's, el fútbol americano, la astrofísica y los estudios universitarios de derecho. Pero la definición que da la Convención puede abarcar un espectro de actividades más extenso del que imaginaban sus redactores. Formas culturales como la música rap, el cricket australiano, el baile moderno, el saber arquitectónico posmoderno y los bares de karaoke son símbolos de comunidades culturales (aunque no necesariamente de base étnica o regional) y transmiten sus propias tradiciones (aunque no suelen hacerlo genealógicamente) (Kurin, 2004a:72).*

Stefano también identifica otros límites de la *Convención de 2003*, como es la connotación implícita del PCI como patrimonio no occidental, perteneciente a las minorías étnicas o a poblaciones indígenas. Este significado, que hereda los problemas conceptuales asociados al folklore y a la cultura tradicional, contribuye a la interpretación del patrimonio inmaterial como “antiguo, preindustrial, inmutable o relativamente estable en el tiempo, relativo a una identidad étnica (especialmente una marginalizada o no occidental) y regionalmente específico” (Deacon et al., 2004:29), visión que ahora se trata de superar<sup>194</sup>. Otros autores también comparten esta percepción, como es el caso de Aurora Lema, que defiende que *tanto la definición de PCI como el resto de la Convención de 2003 se ajustan más a la situación de pequeñas comunidades indígenas que a la realidad de sociedades complejas, industrializadas y altamente tecnificadas de la Europa Occidental del siglo XXI* (2008:73) o José Luis Míngote, para quien la propia definición de PCI, así como su *insistencia en la transmisión tradicional*, nos remite a sociedades premodernas (2013a:57).

En lo que se refiere a la influencia de los procesos de globalización en la promoción de la diversidad cultural y en la salvaguardia del patrimonio inmaterial, los instrumentos normativos de la UNESCO reconocen tanto sus efectos positivos, al favorecer el contacto y diálogo entre culturas, como negativos, por los graves riesgos que conllevan de homogeneización, deterioro y desaparición de las manifestaciones inmateriales<sup>195</sup>. La relación entre patrimonio inmaterial y globalización se muestra especialmente paradójica respecto al uso de las tecnologías de la información y la comunicación que, dependiendo de su uso, pueden favorecer la salvaguardia del patrimonio inmaterial, permitiendo su documentación, reconocimiento y difusión a nivel mundial, o constituir una amenaza a su continuidad, fosilizando este patrimonio e interviniendo sobre la dinámica cultural (Matsuura, 2005:20).

A pesar de reconocer explícitamente este carácter dual, el panorama que se presenta parece estar dominado por la destrucción, el deterioro y la desaparición (Hafstein, 2012b:32 y 2007:80), tendencia

---

<sup>194</sup> *Intangible heritage consists of traditional, indigenous or local cultural forms but it is also made up of vibrant contemporary mixtures of cultural practice that may or may not relate to a national or regional identities* (Deacon et al. 2004:64).

<sup>195</sup> Se incluyen referencias en el preámbulo de la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*, en la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* y en la *Declaración de Estambul*, entre otros.

que se confirma tras la revisión de todo el trabajo desarrollado por la UNESCO en torno a la *Convención de 2003*, donde la amenaza de la globalización forma parte intrínseca del concepto de PCI (Hafstein, 2007:80). Por ejemplo, la descripción de los ámbitos de desarrollo del PCI se centra en los riesgos que comporta la globalización en cada caso, con una gran variedad de fenómenos asociados como la emigración, el turismo de masas, la urbanización desmedida, la industrialización, los efectos del cambio climático en los entornos naturales o la homogeneización cultural, y apenas se mencionan las posibilidades que ofrece para la viabilidad y continuidad del patrimonio inmaterial en la sociedad actual (UNESCO, 2011a).

Koïchiro Matsuura ha defendido en varias ocasiones que la *Convención de 2003* se crea para combatir los desafíos que plantea la globalización a la preservación de la diversidad cultural, en un momento en el que se extiende el temor de una creciente homogeneización cultural a nivel mundial (Hafstein, 2012b:52). Ya en el informe preliminar de 2001 se defendía la necesidad de elaborar un nuevo instrumento que contrarrestara *eficazmente las repercusiones adversas de la mundialización, que ponen en peligro la supervivencia de gran parte del patrimonio cultural inmaterial, especialmente el de las minorías y los pueblos indígenas. Ese patrimonio contribuye a afirmar la identidad cultural, promueve la creatividad y mejora la diversidad en todo el mundo*<sup>196</sup>.

La legislación japonesa y coreana de la década de 1950 y 1960 ya había identificado, entre las principales amenazas a su cultura tradicional, la industrialización masiva y la homogeneización cultural que se estaba produciendo como resultado de la expansión de la cultura occidental (Alivizatou, 2012a; Yim, 2004; Jongsung, 2004), fenómenos asociados a los procesos de mundialización que se estaban desarrollando a un ritmo sin precedentes. Sin embargo, las tesis apocalípticas que alertaban de los riesgos que suponía la “McDonalización” y la occidentalización del mundo, formas de imperialismo cultural que conducirían a la homogeneización y uniformización cultural, fueron cuestionadas a finales del siglo XX (Burke, 2010, Cuisenier, 1999; Dorfman y Mattelart, 1979; Hernández i Martí, 2005; Ritzer, 1996).

Aunque la *Convención de 2003* ha modificado la forma en que se entienden las amenazas al patrimonio, *aceptando la complejidad y la incidencia de procesos múltiples* (Velasco, 2012:19), observamos cómo el concepto de patrimonio inmaterial del discurso de la UNESCO todavía tiene asociado un sentido de urgencia (Hafstein, 2007:80) que lo aproxima al enfoque adoptado en los estudios del folklore y en las actuaciones de salvamento etnográfico que se desarrollaron hasta principios del siglo XX, y que no termina de romper con la lógica preservacionista que encontramos en los anteriores instrumentos de la UNESCO (Alivizatou, 2012a:37). La continuidad del patrimonio inmaterial está estrechamente asociada a la trayectoria vital de los colectivos que lo recrean y

---

<sup>196</sup> En el *Informe relativo al estudio preliminar sobre la conveniencia de reglamentar en el ámbito internacional la protección de la cultura tradicional y popular mediante un nuevo instrumento normativo*.

transmiten, por lo que se trata de un patrimonio vivo y en permanente cambio. Sin embargo, la salvaguardia, como nuevo paradigma de preservación, parece cumplir con la máxima de Kirshenblatt-Gimblett, por la que *toda acción de protección del patrimonio intenta frenar el ritmo de los cambios* (2004:61). Autores críticos con el enfoque de la UNESCO han cuestionado en reiteradas ocasiones la forma en que las estrategias de salvaguardia intentan controlar e impedir las transformaciones producidas por la modernidad sobre los elementos integrantes del patrimonio inmaterial para preservar su supuesta autenticidad (Alivizatou, 2012a; Villaseñor y Zolla, 2012). En este sentido, es fundamental comprender cuál es el origen y la naturaleza del cambio para determinar en qué medida obedece a la propia dinámica cultural y a los procesos internos de las comunidades y grupos sociales o, si por el contrario, el cambio está provocado por factores externos, que pueden conducir a la folklorización, museificación o mercantilización de este patrimonio (Villaseñor y Zolla, 2012:90).

La UNESCO defiende de manera expresa que las estrategias que se adopten para la salvaguardia del patrimonio inmaterial deberán evitar su fosilización y orientarse a los procesos de transmisión dentro de una comunidad o grupo social, en lugar de centrarse en la producción de las manifestaciones particulares<sup>197</sup>. En una línea similar, en los trabajos preparatorios del nuevo instrumento ya se había advertido de la necesidad de corregir esta tendencia (Seitel, 2001) pero la lógica que finalmente ha prevalecido privilegia la protección de los productos culturales, de sus rasgos más visibles, en lugar de dirigirse a los procesos y relaciones en los que adquieren su sentido (Kurin, 2004a:79; Villaseñor y Zolla, 2012:83-84). Nada más hay que fijarse en las manifestaciones que integran la “Lista Representativa” de la UNESCO, donde predominan los rituales y acontecimientos festivos, *hechos culturales que se asocian a la presencia de un público de la propia comunidad* (Mingote, 2013a:45) y que, a fin de cuentas, son las prácticas más exportables al exterior. Además, y aunque en el discurso de la UNESCO son frecuentes las referencias al carácter procesual de este tipo de patrimonio, la *Convención de 2003* adoptó una visión estática de las prácticas culturales, que ignora los *procesos dinámicos de transformación, lucha y resistencia* (Santamarina, 2013:276).

En nuestra opinión, la fragilidad del patrimonio inmaterial, que aparece como una de sus características esenciales, no reside en su inmaterialidad, sino en la especial vinculación que mantiene con las comunidades, grupos o sujetos sociales que lo recrean y transmiten. La mayoría de las amenazas a la viabilidad de este tipo de patrimonio están asociadas a las vicisitudes por las que atraviesan estos grupos o individuos (Velasco, 2012) y forman parte de la propia dinámica cultural. Por este motivo creemos que las medidas que se suelen ofrecer para combatir los riesgos que afectan al patrimonio inmaterial son limitadas y poco apropiadas. En la mayoría de los casos se trata de actuaciones que conducen a su “materialización”, como puede ser su documentación o registro a través del uso de diferentes soportes (audiovisuales, sonoros, gráficos, textuales) (Amselle, 2004;

---

<sup>197</sup> Definición del patrimonio inmaterial que aparece en la página web de la UNESCO. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-ES.pdf> [consulta: 02.12.2015]

Kurin, 2004a). La lógica que subyace en este tipo de planteamientos es que la fragilidad del PCI se debe precisamente a su intangibilidad, por lo que las medidas para su salvaguardia tendrán que corregir esta situación mediante su traslado a un soporte material. De acuerdo con Kirshenblatt-Gimblett, la experiencia acumulada no parece confirmar el enfoque defendido por la UNESCO, según el cual *el patrimonio inmaterial es especialmente vulnerable precisamente porque es inmaterial* (2004:63).

La salvaguardia así entendida trasladada al ámbito del patrimonio inmaterial no pocos planteamientos procedentes de la protección de monumentos y sitios. Además, en su forma más extrema y sin la puesta en marcha de otro tipo de mecanismos, puede conducir a lo que Jean-Loup Amselle llama “etnocidio o asesinato de las culturas”, por la visión estática que ofrece de las culturas humanas, ya que *descarta la idea de que esas culturas hayan podido experimentar cambios, adaptarse o transformarse en algo distinto de ellas mismas, y, así, se procurará, por ejemplo, almacenar en forma de CD o de DVD las tradiciones orales, la música, las técnicas del cuerpo, la danza, los métodos de educación de los niños, etc., a fin de evitar su extinción lenta o repentina* (Amselle, 2004:87). A esto hay que sumar los problemas que se pueden derivar de los sesgos e interpretaciones interesadas por parte de los poderes que detentan la autoridad a la hora de documentar el patrimonio inmaterial, que pueden favorecer la legitimación de una versión canónica, no necesariamente la más representativa para las comunidades portadoras y transmisoras, sino la que mejor responde a los intereses y particularidades del momento histórico en el que se lleva a cabo la documentación y registro. En el caso concreto de la dictadura franquista, *la ausencia de democracia, el discurso autoritario y las mediaciones producidas desde las instituciones eclesiásticas produjeron hibridaciones y sincretismos en el desarrollo de ciertas manifestaciones festivas, interpretaciones impuestas que han acabado incorporadas y aceptadas por los portadores de la tradición, convirtiéndose en parte de la misma* (Muñoz Carrión, 2008:524).

Una de las principales paradojas del discurso del patrimonio inmaterial de la UNESCO reside en la institucionalización de la cultura y los modos de vida (Alivizatou, 2012a:39) a la que parecen abocar algunas de sus disposiciones. En este sentido, no hay que perder de vista que el patrimonio se diferencia de la cultura precisamente en su carácter de construcción social y en la selección que opera entre los referentes culturales. El patrimonio es una representación de la cultura (García García, 1998) y en esto, el nuevo concepto no constituye una excepción.

Sin embargo, con la incorporación de la dimensión inmaterial, parece culminarse la tendencia a la “patrimonialización de la cultura”, que ha llevado a identificar el patrimonio con la cultura como modo de vida. El concepto de patrimonio extiende sus límites para incluir lo cotidiano, lo inmaterial o lo contemporáneo, en lo que supone una ampliación sin precedentes del repertorio patrimonial (Ariño, 2012:223-224; Lowenthal, 2009:13-21). Sin embargo, los procesos de patrimonialización siempre

suponen una selección y nunca pueden contener una “cultura” en su totalidad. Asumir que “todo es patrimonializable” supondría reconocer como patrimonio aspectos cuestionables, reprochables o despreciables de la realidad. La “hiperpatrimonialización de la realidad” (Prats, 2012) o el “vampirismo patrimonializador” (Ariño, 2012) pueden conducir a la fosilización de la cultura, descontextualizando los referentes culturales y reprimiendo el dinamismo y el cambio que les son inherentes.

Toda actuación de salvaguardia constituye una intervención sobre la dinámica cultural que necesariamente modifica las formas en que las personas conciben y se relacionan con sus prácticas y expresiones culturales (Kirshenblatt-Gimblett, 2004; Hafstein, 2007 y 2012b) y que puede provocar la institucionalización de relaciones sociales contrarias a la tradición. En este sentido, el patrimonio inmaterial se considera una herramienta de intervención que constituye colectividades, a menudo obviando las diferencias culturales y recurriendo al olvido selectivo (Hafstein, 2007:91-92).

*The communalization of heritage and cultural policy helps to form and to reform population groups and thereby to orchestrate differences in the state. In other words, it is a strategy for coping with difference. From this perspective, intangible heritage emerges as an instrument in the production of a strong (but not exclusive) sense of belonging for community members (Hafstein, 2012b:40-41).*

Las medidas inspiradas en la *Lista del Patrimonio Mundial* son las que condensan los aspectos más conflictivos del discurso de la UNESCO sobre el patrimonio inmaterial. Valdimar Hafstein equiparó la *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* con otros espectáculos públicos de carácter internacional, como pueden ser las Copas Mundiales de fútbol, las Exposiciones Universales o la elección de Miss Mundo. Se trata de un mecanismo de exhibición donde los países compiten entre sí por mostrar sus virtudes y grandezas, en este caso en el ámbito de la cultura (Hafstein, 2009:97; Turtinen, 2000). En esta especie de “Juegos Olímpicos culturales”, el reconocimiento oficial de nuevos sitios patrimoniales se convierte en motivo de orgullo local, regional o nacional (Turtinen, 2000). La forma en la que se concibió este programa excluía a una gran cantidad de manifestaciones inmateriales, ya que primaba el valor excepcional por encima de otras consideraciones, y hacía imposible la proclamación de las manifestaciones integrantes de un patrimonio demasiado común, que no estuviera basado en la excelencia, que ninguna comunidad reconociera como propio y que no estuviera territorialmente delimitado, como es el caso de la ironía y de otras de las “candidatas” propuestas por Cullen Murphy<sup>198</sup> a “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad” (Hafstein, 2009:96).

---

<sup>198</sup> A las que hacemos mención varias veces a lo largo de esta investigación y que se recogen en su famoso artículo “Immaterial Civilization”. Ver: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/09/immaterial-civilization/376426/> [Consulta: 02.12.2015]

De acuerdo con la narración de Hafstein sobre los debates previos a la redacción de la *Convención de 2003*, la delegación española se mostró contraria a la adopción de un sistema de listas para la salvaguardia del PCI, ya que “el patrimonio inmaterial no es un concurso de belleza” (Hafstein, 2009:102) y la experiencia acumulada con la *Lista del Patrimonio Mundial* había demostrado que la creación de jerarquías arbitrarias provocaba exclusiones, tensiones y malestar entre los países. En estas reuniones previas se popularizaron algunas de las metáforas que se han repetido al hablar de la salvaguardia del patrimonio inmaterial. Es el caso de la ambulancia y del hospital, con los que se trata de llamar la atención sobre el sentido de urgencia con el que se afronta su supervivencia (Hafstein, 2009:102). Con la creación de la *Lista Representativa del PCI*, se intentaba llegar a una solución de compromiso entre los países partidarios de una “Lista de Obras Maestras”, como Japón, y los detractores de cualquier tipo de selección o sistema de registro, rechazando la excelencia e introduciendo la representatividad como criterio, *in an attempt to get away from hierarchisation and competition among states* (Hafstein, 2009:108).

Sin embargo, para Kirshenblatt-Gimblett, que cuestiona la validez de este tipo de mecanismos metaculturales, *las listas del patrimonio mundial derivan de operaciones encaminadas a hacer que determinados aspectos del acervo local se conviertan por consenso en patrimonio translocal, el patrimonio de la humanidad* (2004:58). En este sentido, el “Patrimonio Mundial” parece formar parte de un discurso que concibe la humanidad como una “comunidad imaginada” en el sentido dado por Anderson (Turtinen, 2000:5). A través del proceso de desterritorialización, fenómenos descontextualizados, procedentes de diferentes épocas y lugares, se reúnen en un nuevo contexto de significado, el de la *Lista del Patrimonio Mundial*. Entendemos aquí la desterritorialización como el desarrollo de experiencias translocalizadas en las que se transforma la relación tradicional entre la cultura y los territorios geográficos y sociales (Hernández i Martí, 2005:130; García Canclini, 1990). De acuerdo con Gil-Manuel Hernández, la homogenización cultural se expresa en la propia existencia de la *Lista del Patrimonio Mundial* (y de las listas del PCI de la Humanidad), donde los bienes que la integran conforman el imaginario de una cultura global común, definida como *una cultura de orígenes localizados pero asumida como universal en atención a su propia desterritorialización, si bien construida por la diversidad cultural que emana de sus propios componentes* (Hernández i Martí, 2005:136).

Las críticas hechas por Turtinen a la *Lista del Patrimonio Mundial* se pueden extender a los instrumentos creados con la *Convención de 2003*. La contextualización o reterritorialización que supone la inscripción de expresiones culturales en este tipo de listas o registros implica el desarrollo de múltiples procesos de negociación, conflicto y competición entre las partes interesadas, que se esconden o silencian en aras de la construcción de un “patrimonio común” (Turtinen, 2000:21). El patrimonio se entiende como fuente de orgullo nacional o comunitario, por lo que es frecuente que se

omitan y excluyan de estas listas los “patrimonios incómodos” (Prats, 1997; Sánchez-Carretero, 2013b) o “difíciles” (Macdonald, 2009a). En resumen, se trata de un mecanismo instrumentalizado políticamente, en el que los Estados compiten entre sí por obtener el reconocimiento internacional de su riqueza cultural, dejando al margen las necesidades, intereses y aspiraciones de los portadores de la cultura, preocupación ya expresada por James Early y Peter Seitel en la reunión celebrada entre la UNESCO y la *Smithsonian Institution* en 2002 (Kirshenblatt-Gimblett, 2004:57).

En nuestra opinión, la creación de este sistema de listas se convierte en una de las principales expresiones de la pérdida de agencia de las comunidades, grupos sociales e individuos, en la salvaguardia de su patrimonio inmaterial, ya que son los Estados los que tienen la capacidad de proponer y presentar formalmente las candidaturas para su inscripción, limitando el papel de los portadores a dar su consentimiento. La misma existencia de estas listas implica una jerarquización de las expresiones culturales al otorgar un mayor valor a aquellos bienes que aparecen inscritos cuando, normalmente, las motivaciones de los Estados a la hora de presentar las candidaturas son de carácter estratégico y no suelen atender al criterio de representatividad cultural que debe ser el que oriente este tipo de actuaciones. Así, si existe una manifestación que incomoda a los grupos que detentan el poder político, nunca se presentará la candidatura para su inscripción en la *Lista Representativa del PCI de la Humanidad* y, además, lo más probable es que esta manifestación se persiga y desaparezca, al margen de la significatividad cultural que ésta pueda tener para los colectivos sociales que la recrean o transmiten. Por lo tanto, este tipo de medidas ocultan la dimensión conflictiva que existe en todo proceso de patrimonialización.

Para algunos autores, el concepto de patrimonio inmaterial que se refleja en este tipo de actuaciones, mantiene una línea de continuidad con la conceptualización tradicional del patrimonio que ahora se quiere superar, ya que se recupera *la visión esencialista del patrimonio, la apropiación material y simbólica de éste por parte de los grupos hegemónicos, el énfasis en lo grandioso y espectacular, y la búsqueda por la conservación de la autenticidad, definida ésta desde ópticas externas a las de los sujetos que construyen dicho patrimonio* (Villaseñor y Zolla, 2012:75). De esta forma, se van a seguir protegiendo las manifestaciones en sí mismas, los signos más visibles, sin atender a *la intrincada y compleja trama de acciones sociales significativas que efectúan los individuos, los grupos y las instituciones* (Kurin, 2004a:79). En este sentido, hay que recordar que la importancia del concepto de patrimonio inmaterial no reside en la manifestación inmaterial en sí misma, sino en el conjunto de conocimientos, técnicas, valores y significados que se transmiten de generación en generación<sup>199</sup>.

Por todo lo comentado, y con la perspectiva que ofrecen los años que han transcurrido desde que se empieza a implementar el sistema de listas, parece evidente que no constituye una herramienta apropiada para la salvaguardia de este tipo de bienes.

---

<sup>199</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003> [consulta: 02.12.2015]

Hemos visto que la *Convención de 2003* reserva a las “comunidades, grupos sociales e individuos”<sup>200</sup> un lugar central en la salvaguardia de su patrimonio inmaterial, lo que supone una novedad importante respecto a planteamientos anteriores que los consideraban como meros portadores o depositarios pasivos de la tradición (Hafstein, 2012b; Kirshenblatt-Gimblett, 2004:60). El reconocimiento oficial del derecho de estas comunidades a participar en los procesos de construcción de su patrimonio inmaterial, aunque expresado de manera imprecisa<sup>201</sup>, no fue bien recibido por todos los Estados Parte (Kurin, 2007:16) y puede provocar importantes tensiones al considerar que se sustrae a los Estados e instituciones parte del poder y la autoridad que han detentado tradicionalmente en el ámbito del patrimonio. El discurso ofrecido por la UNESCO parece apostar por una mayor democratización del proceso de construcción del patrimonio, en sintonía con las reclamaciones producidas por algunos grupos culturales y con los planteamientos de los estudios críticos del patrimonio, poscoloniales o posmodernistas.

Sin embargo, una de las paradojas que observamos en el mismo texto de la *Convención de 2003* es que, de forma paralela al reconocimiento del importante papel que las comunidades, grupos e individuos tienen que desempeñar en la salvaguardia de su patrimonio inmaterial, se reserva a los Estados nacionales y las instituciones internacionales, como la UNESCO, el poder de controlar todo el proceso, limitando el papel de los protagonistas a ciertas actividades, algunas tan alejadas de una verdadera metodología participativa como puede ser el dar el consentimiento “libre e informado” a las actividades de sensibilización o promoción de su PCI que vayan dirigidas a personas ajenas a su comunidad (UNESCO, 2011b)<sup>202</sup>.

La *Convención de 2003* emplea un concepto de salvaguardia más amplio que el de documentos anteriores, como la *Recomendación de 1989*, ya que contempla la puesta en marcha de acciones positivas que garanticen la viabilidad del patrimonio en sus propios contextos de desarrollo. En este caso, la continuidad del patrimonio inmaterial está profundamente relacionada con la voluntad de las comunidades y grupos sociales que lo recrean y transmiten, lo que viene a complicar la gestión patrimonial al incorporar la cuestión de los derechos culturales, políticos y sociales de estos colectivos (Blake, 2009). Reconocer la propiedad exclusiva de una comunidad sobre su patrimonio inmaterial es “filosóficamente problemático y difícil de demostrar”, ya que se trata de un patrimonio vivo, recreado y en permanente cambio (Deacon et al., 2004:42). Además, las comunidades no son unidades estáticas

---

<sup>200</sup> Ni en el texto de la convención, ni en el resto de documentos que conforman lo que entendemos por el discurso global del patrimonio inmaterial, se ofrece una definición precisa y consensuada de lo que se entiende por cada uno de estos términos. Esta ambigüedad puede obedecer a la dificultad de ofrecer una definición precisa que atienda a las diversas particularidades culturales, sociales y lingüísticas de las poblaciones implicadas y que pueda entenderse de manera inequívoca.

<sup>201</sup> En el texto de la *Convención de 2003* no se define de forma precisa la forma en los que los Estados deben facilitar esta participación, lo que ha producido actuaciones muy diversas, con resultados muy desiguales.

<sup>202</sup> Recordamos que museos, centros comunitarios, medios de comunicación, instituciones de investigación o centros de enseñanza, son algunos de los agentes encargados de llevar a cabo actuaciones de sensibilización.



y homogéneas, sino más bien sistemas sociales complejos y conflictivos atravesados por intereses específicos y sujetos a una distribución de poder que no siempre es democrática (Bortolotto, 2014:14), lo que dificulta la identificación de las personas sobre las que va a recaer la autoridad a la hora de negociar la identificación y gestión de su patrimonio inmaterial (Blake, 2009). La patrimonialización, entendida en la primera modernidad como un proceso de negociación y legitimación de la memoria e identidad de una comunidad cultural nacional, se dirige ahora a comunidades locales, indígenas o de la diáspora, pero no resuelve las paradojas que le afectan.

Por último, una mención a los criterios morales que introduce la *Convención de 2003*. Algunos autores han acusado a este instrumento normativo de ingenuidad y falta de realismo, y el hecho de que se incluyan estos criterios valorativos, parece reforzar esta idea. El reconocimiento a los derechos humanos, el respeto mutuo entre comunidades y el desarrollo sostenible son difíciles de evaluar en el ejercicio de ciertas prácticas. José Luis Mingote (2013a) los ha identificado como valores occidentales imposibles de imponer a las sociedades premodernas a las que parece dirigirse el texto de la convención, mientras que otros autores han destacado las dificultades a la hora de determinar si una práctica es aceptable o no desde criterios externos (Kurin, 2004a). Parece que aquí se confunden ideales a alcanzar con los criterios de identificación.

#### **4.1. LOS SIGNIFICADOS DEL FOLKLORE Y LA CULTURA POPULAR**

En las reuniones previas a la redacción de la *Convención de 2003* hubo un intenso debate sobre los términos a emplear en el nuevo texto legal. Se barajaron expresiones como “cultura tradicional”, “patrimonio oral”, “folklore” o “cultura popular”, que ya habían sido utilizadas por la UNESCO en actuaciones anteriores (Aikawa-Faure, 2009; Blake, 2001; Seitel, 2001). Aunque se descartó la utilización de todos estos términos por considerarlos insuficientes o inapropiados, creemos que muchas de las concepciones e ideas erróneas, parciales o tergiversadas que llevaron a abandonar su uso, se han trasladado al concepto de patrimonio inmaterial que finalmente se ha institucionalizado<sup>203</sup>.

Hay que decir que se trata de términos todos ellos muy ambiguos, que arrastran no pocos problemas conceptuales. En las últimas décadas del siglo XX, los conceptos de “cultura popular” y “patrimonio” (cultural o etnográfico) vinieron a sustituir al “folklore”, en parte debido al interés de la antropología académica de distanciarse del discurso ofrecido por los folkloristas. Aunque no se pueden considerar términos equiparables, ya que no se refieren a una misma realidad cultural<sup>204</sup>, la dimensión política e

---

<sup>203</sup> En algunos casos, debido a la asociación que se ha realizado entre “patrimonio inmaterial” y “folklore” o “cultura tradicional y popular”, estos términos han llegado a considerarse equiparables o intercambiables.

<sup>204</sup> En el caso de la “cultura popular”, se trata de un concepto amplio que abarca una amplia gama de fenómenos culturales, desde los objetos tradicionales del folklore y la cultura tradicional hasta la cultura de masas.

identitaria asociada al folklore<sup>205</sup> se ha trasladado al ámbito de la cultura popular y del patrimonio (Prat, 1999).

Son numerosos los autores que han tratado de establecer la relación que mantiene el concepto de patrimonio inmaterial con el de folklore o cultura popular (Blake, 2001; Bortolotto, 2008; Deacon et al., 2004; Hafstein, 2007; Mingote, 2013a; Seitel, 2001). Es frecuente que esta relación se establezca en términos evolutivos y que, para definir la nueva categoría patrimonial, se trace una cronología a partir de los primeros intentos de protección institucional del folklore, la cultura tradicional o el patrimonio etnológico (Aikawa-Faure, 2009; Bortolotto, 2008; Brugman, 2005). Aunque las lógicas que subyacen en la definición de estos conceptos son diferentes, la institucionalización de la nueva categoría patrimonial ha recuperado y actualizado ciertas acepciones de folklore y cultura popular, que no se consideran apropiadas en el caso del patrimonio inmaterial.

En el caso concreto del folklore, en la conferencia celebrada en 1999 para la *Evaluación global de la Recomendación de 1989* ya se había puesto de manifiesto que el alcance de este término era insuficiente y limitado (Blake, 2001; Seitel, 2001) por estar demasiado centrado en los productos resultantes y no prestar atención a los símbolos, valores y procesos asociados (Aikawa-Faure, 2009:21). El concepto tenía, además, un sentido peyorativo en algunos contextos y padecía un gran desprestigio en ciertos ámbitos académicos (Bortolotto, 2008; Kirshenblatt-Gimblett, 1995; Seitel, 2001). Sin embargo, lo que prevalece en estos casos es una visión “folklorista” o “folklorizante” ajena a las revisiones críticas que se han producido en algunos contextos y que han contribuido tanto a la reformulación de sus conceptos clave, como a la renovación de su objeto de estudio (Anta, 1997; Bendix, 2000; Díaz G. Viana, 2003 y 2016; Noyes, 2012). En este sentido, varios investigadores han criticado la tradición “folklorista” que ha dominado el estudio de las manifestaciones culturales españolas, por la forma en la que se ha centrado en la cultura material para “inventar” una sociedad tradicional campesina, homogénea, idealizada y ajena a las tensionas internas y relaciones de poder (Anta, 1997).

Tanto el concepto de folklore como el de patrimonio inmaterial surgen a partir de la conciencia del riesgo que suponen la pérdida de referentes culturales y la homogeneización cultural. En el caso del folklore, la modernización se presenta como amenaza a los modos de vida tradicionales, por lo que los efectos del progreso motivan las actuaciones de salvamento que han caracterizado la práctica de esta disciplina durante buena parte de su trayectoria. De esta forma, lo “tradicional” y lo “moderno” se constituyen como realidades opuestas e irreconciliables. Por otra parte, el discurso sobre el patrimonio inmaterial hereda este sentido de urgencia pero le confiere un carácter más global. En este caso, los

---

<sup>205</sup> Hay que recordar que el origen del folklore como disciplina está asociado a los discursos de los nacionalismos y regionalismos del siglo XIX, lo que lo hace susceptible de manipulación y apropiación (Prat, 1999).

procesos de globalización acelerada suponen la principal amenaza de este tipo de patrimonio, ya que pueden provocar su deterioro, desaparición y destrucción (Hafstein, 2007:80-81).

Algunos autores, sobre todo los defensores de las tesis del imperialismo cultural, alertaron de los riesgos de homogeneización o uniformización cultural que suponía la intensificación de los procesos de globalización<sup>206</sup> (Burke, 2010; Dorfman y Mattelart, 1979; Nederveen, 2009; Ritzer, 1996; Tomlinson, 2001), utilizando expresiones como la “americanización de la cultura”, el “efecto Coca-Cola” (Burke, 2010:143) o la “McDonalización del mundo” (Ritzer, 1996). Sin embargo, encontramos numerosas muestras de cómo esta homogeneización no puede producirse al nivel que auguraban los defensores de esta tesis<sup>207</sup>, debido a las resistencias culturales que necesariamente se producen, al “trabajo de la imaginación” (Appadurai, 2001; García Canclini, 1999a; Tomlinson, 2001), a la creatividad en la recepción y apropiación o, en palabras de Peter Burke, a la reinterpretación inconsciente o al “poder del malentendido” (2010:144). Además, la globalización no puede entenderse exclusivamente en términos de homogeneización o uniformización, ya que se trata de un fenómeno mucho más complejo, en el que *conviene enfatizar, pues, la simultaneidad, reflexividad e interpenetración de lo global y lo local, de lo universal y lo particular, de lo homogéneo y de lo heterogéneo* (Hernández i Martí, 2008:29).

Otro de los aspectos que hay que destacar es la forma en la que se están llevando a cabo las actuaciones contempladas en la *Convención de 2003*, que parece recuperar algunos de los problemas asociados al estudio del folklore. A modo de ejemplo, la documentación e inventariado de todo el repertorio de técnicas y habilidades necesarias para el desarrollo de una tradición artesanal, normalmente descuida el enfoque holístico con el que hay que abordar el patrimonio inmaterial. En este sentido, nos recuerda a los trabajos de documentación de las artes y tradiciones populares que tanto auge adquirieron en España y que han dejado voluminosos catálogos de cerámica, orfebrería o tejido tradicionales que apenas ofrecen información sobre las formas de organización social o modos de vida en los que se desarrollan. Este tratamiento de las artes populares se trasladó a los museos etnográficos inspirados en el modelo desarrollado por Rivière en el *MNATP*. Por otra parte, el lenguaje museográfico adoptado ha recibido numerosas críticas por los problemas que plantea al equiparar la representación de los objetos pertenecientes a la vida social y simbólica, con la artesanía y artefactos tecnológicos (Segalen, 2008; Jamin, 1985).

---

<sup>206</sup> *Casi siempre, el argumento acerca de la creciente homogeneización cultural pronto deriva o bien hacia un argumento acerca de la creciente expansión de la cultura estadounidense o bien hacia la transformación de la cultura en mercancía; la mayoría de las veces, ambos argumentos se hallan íntimamente relacionados. Sin embargo, lo que estas argumentaciones suelen no considerar es que tan rápido como las fuerzas de las distintas metrópolis logran penetrar otras sociedades, muy pronto son aclimatadas y nacionalizadas de diversas maneras: esto vale tanto para los estilos musicales o constructivos como para la ciencia, el terrorismo, los espectáculos o las constituciones* (Appadurai, 2001:45).

<sup>207</sup> Se planteaba una situación en la que para el año 2050 o, como máximo para 2100, se hubiera llegado a una homogeneización cultural completa donde todos los habitantes del planeta hablaran inglés y vieran los mismos programas de televisión (Burke, 2010:142-146).

En la década de 1970, investigadores estadounidenses como Alan Dundes, Dan Ben-Amos y Richard Bauman, sentaron las bases para despojar al folklore de las marcas de oralidad, tradición, ruralidad, pureza y antigüedad que lo habían caracterizado<sup>208</sup> (Bendix, 2000; Díaz G. Viana, 2003 y 2016). Los investigadores norteamericanos que trabajaban con diferentes grupos étnicos en ambientes urbanos y multiculturales, empezaron a cuestionar el “uso poco reflexivo” que se estaba haciendo de términos como tradición y autenticidad, mientras que desde disciplinas como la antropología, la historia y la sociología se estaban realizando importantes aportes (Bendix, 2000). En la década de 1990 serán también los folkloristas académicos norteamericanos los que desarrollen una importante reflexión crítica sobre la historia reciente de la disciplina y su práctica en la sociedad actual. Una de las aportaciones de esta corriente renovadora ha sido el reconocimiento de la capacidad de agencia de las comunidades en los procesos de autenticación y en la invención de las tradiciones (Bendix, 2000).

Esta interpretación presenta cierta continuidad con los planteamientos de Gramsci<sup>209</sup>, y más concretamente, con su concepción del folklore como innovación, que aprovecha las fórmulas heredadas del pasado para afrontar situaciones actuales de forma creativa, a veces subversiva, y que se asocia a un concepto amplio de cultura popular (Díaz G. Viana, 2016:29-30).

*De todo esto también tenemos que ocuparnos, del folklore del futuro recompuesto con los más viejos pero útiles retazos de la discrepancia y la subversión. El rumor popular que causa pérdidas a las multinacionales, los mensajes que nos advierten de la invasión de todos los virus, la fiesta popular inventada en una playa para celebrar el vetusto San Juan al margen de las normas y los «evacuatorios festivos» dispuestos por las autoridades... (Díaz G. Viana, 2003:34).*

En este sentido, Luis Díaz G. Viana traslada este concepto renovado de folklore al ámbito español, para abordar algunas de las expresiones populares que han surgido como reacción o resistencia a episodios recientes de nuestra historia, como pueden ser el accidente del Prestige, los atentados del 11M o la guerra de Irak. En la sociedad globalizada, este tipo de expresiones han encontrado nuevos canales de transmisión a través de las nuevas tecnologías (Díaz G. Viana, 2003, 2009 y 2016).

---

<sup>208</sup> Ben-Amos redefinió el folklore como *comunicación artística en el seno de pequeños grupos* (Bendix, 2000:272) y lo concibe como un estado y no como una condición, lo que le permite superar su tradicional adscripción con un inventario determinado de productos culturales (Guiscafrè, 2016). Dundes abandonó el concepto de “pueblo” a favor del de “comunidad reducida”, pero no se apartó totalmente de los planteamientos anteriores (Guiscafrè, 2016). Por su parte, Bauman, en su búsqueda de la base social del folklore, defendió la identidad diferencial y el conflicto en el seno de una disciplina que se había dedicado a resaltar la armonía y la “estética agradable” (Bendix, 2000:273; Noyes, 2012).

<sup>209</sup> *Como escribió lúcidamente a este respecto Antonio Gramsci en sus observaciones sobre el folklore, en lo que éste tiene de "concepción del mundo y de la vida" y no sólo de "elemento pintoresco", cabe distinguir varios estratos: "los fosilizados, que reflejan condiciones de vida pasada y, por tanto, son —a menudo— conservadores y reaccionarios, y otros que son una serie de innovaciones, creadoras y progresivas, determinadas espontáneamente por formas y condiciones de vida en proceso de desarrollo, y que se encuentran en contradicción o meramente en discrepancia con la moral de los estratos dirigentes" (1988: 489) (Díaz G. Viana, 2003:34).*

Varios autores han analizado los festivales etnográficos o multiculturales en el marco de las políticas de representación de la etnicidad (van der Horst, 2010; Gauthier, 2009; Bendix, 2000). Para Barbara Kirshenblatt-Gimblett *los festivales son el escaparate por excelencia del patrimonio inmaterial* (2004:59). Se trata de una práctica compatible con el tratamiento de aspectos relativos a la diversidad cultural, al pluralismo y el reconocimiento, siempre que las comunidades participantes puedan controlar la forma en la que son representadas. Aquí reside su aspecto fundamental, la amplia participación de los portadores en la recreación o interpretación de sus manifestaciones culturales. Sin embargo, esta estrategia plantea una serie de problemas, ya que el predominio del espectáculo tiende a suprimir los aspectos conflictivos, oculta la estigmatización que sufren estas comunidades y puede terminar banalizando la diferencia cultural (1998a). La forma en la que los participantes, ejecutantes o intérpretes, se convierten en objeto etnográfico, remite a los problemas que afectan a la representación de las culturas (Gauthier, 2009; Karp, 1991b; Karp y Lavine, 1991). En una línea similar, Hilje van der Horst ha analizado la forma en la que estos festivales multiculturales actúan como espacios de consumo de comidas, artesanías y otredad (2010).



Fig. 12. Concurso de putxeras. Smithsonian Folklife Festival 2016 sobre el País Vasco.

Kirshenblatt-Gimblett ha destacado el papel del *Smithsonian Folklife Festival* en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. En el caso del festival dedicado a la Ruta de la Seda, por la forma en la que *ayudó a difuminar fronteras estereotipadas entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo refinado y*

*lo vulgar* (2004:59). En 2016 el festival se dedicó a la cultura vasca<sup>210</sup>. Para ello, un equipo de investigadores se desplazó al País Vasco para documentar las manifestaciones que se presentarían en Estados Unidos. El trabajo de campo se desarrolló a partir de tres líneas de trabajo: la continuidad de las tradiciones culturales, la innovación y la creación de comunidad. Por ello, se prestó una especial atención al euskera, al desarrollo industrial, la gastronomía, los deportes tradicionales, las danzas y las formas de sociabilidad, como pueden ser los *txokos*. Queremos llamar la atención sobre la existencia en Estados Unidos de varias comunidades pertenecientes a la “diáspora vasca”, que llegaron al país a lo largo de los siglos XIX y XX para trabajar como pastores, y que han sido objeto de investigaciones, actividades culturales y actuaciones políticas de carácter simbólico.

Volviendo al folklore como marco para abordar la investigación de ciertas manifestaciones culturales contemporáneas, queremos destacar el estudio realizado por Christian Bromberger (2016), en el que analiza las prácticas de los hinchas de fútbol en función de tres acepciones de folklore: la que lo entiende como cultura tradicional o “supervivencias” de modos de vida pasados, la *cultura de los dominados* desarrollada por Gramsci y el “folklore de protesta” defendido por Ernesto de Martino, caracterizado por centrarse más en los usos que en sus propiedades. Aunque las prácticas realizadas por los aficionados en los campos de fútbol comparten rasgos comunes con las expresiones del folklore más “tradicional”, Bromberger encuentra una diferencia fundamental en el hecho de que ahora no se trata de creaciones populares, sino de apropiaciones y recreaciones de elementos propios de la cultura de masas, como pueden ser algunas de las canciones y consignas que los aficionados corean en las gradas, adaptando para la ocasión expresiones ampliamente popularizadas en los medios. El repertorio de símbolos que se encuentran en los estadios es heredado de diferentes tradiciones, religiosas o seculares, de la “alta cultura” o de la cultura de masas, pero hay que reconocer la creatividad de la que hace gala y cómo contribuye a difuminar la oposición entre cultura popular y cultura dominante que estaba en la base de la noción de inspiración gramsciana.

En los debates terminológicos a los que hemos hecho mención, el término “cultura popular” se descartó al considerarse que transmitía una concepción jerárquica que distinguía entre “alta” y “baja” cultura, distinción que ahora se trataba de superar (Skounti, 2009:79). Para algunos autores, además, era un concepto que sugería una cultura urbana y contemporánea, que excluiría las prácticas antiguas y rurales normalmente asociadas a la “cultura tradicional” (Blake, 2001:7). La definición de la cultura popular es problemática debido, en parte, a las diversas acepciones de los dos términos que la integran y a la forma en que se relacionan entre ellos en diferentes contextos y ámbitos académicos (Storey, 2002). Es frecuente que su definición se realice por oposición a otros conceptos, como pueden ser “alta cultura”, “cultura dominante” o “cultura tradicional”, mientras en otros casos, la definición se

---

<sup>210</sup> Festival celebrado entre el 29 de junio y el 10 de julio de 2016. Información obtenida de la web del Smithsonian Folklife Festival. Ver: <http://www.festival.si.edu/2016/basque/smithsonian> [consulta: 12.10.2016]

realiza en función de ciertos paradigmas que, por ejemplo, equiparan lo popular con la “cultura de masas” o la “cultura subalterna” (Prat, 1999; Storey, 2002).

Joan Prat ha identificado los cuatro paradigmas principales con los que se ha conceptualizado la cultura popular en el contexto español. El primero “cultura popular-cultura tradicional” recupera las dicotomías utilizadas por los folkloristas para la interpretación de su objeto de estudio, es decir, rural/urbano, tradicional/moderno o pasado/presente. La “cultura popular-cultura nacional” (o regional), es la perspectiva menos utilizada pero reviste cierto interés en la creación del Estado de las autonomías español, ya que *el énfasis es puesto en el «particularismo» o en la «distintividad» que caracteriza a determinadas colectividades –léase los catalanes, los valencianos, los vascos, los andaluces, los canarios, etc.- integrados históricamente, y a menudo de forma coercitiva, en los aparatos de un estado centralista y dominante como ha sido y es el Estado español* (Prat, 1999:92). El tercer paradigma, la “cultura popular-cultura subalterna”, está influenciado por la teoría de la hegemonía de Gramsci y equipara lo popular con la cultura propia de los grupos subordinados. El último modelo es el de la “cultura popular-cultura de masas”. De acuerdo con José Luis Anta, es necesario diferenciar la cultura popular de la cultura de masas debido al tratamiento que han recibido ambos conceptos por parte de algunos autores, que han utilizado la pérdida de lo popular para ofrecer una crítica de la cultura de masas sin más desarrollo teórico (1997:148). En este sentido, Prat recoge la deriva de este concepto hacia las “nuevas culturas” identificadas por Antonio Ariño, es decir, los movimientos contraculturales, marginales o contestatarios (Prat, 1999:94). Gil-Manuel Hernández i Martí (2000) encuentra en la confluencia entre la cultura popular y la cultura de masas el campo más propicio para abordar las transformaciones de la cultura popular contemporánea. En este sentido, recupera la línea desarrollada por Ariño para defender la existencia de una nueva “cultura popular masiva” que integra elementos de diversa procedencia, tradicionales y modernos, en el contexto de la modernidad avanzada y de la economía de mercado.

En una línea similar, Jean Cuisenier reflexionaba sobre el fin de la cultura popular y su sustitución por una “cultura cotidiana” contemporánea, de carácter transnacional (1999). Uno de los argumentos que encuentra a favor de su teoría es el valor patrimonial que adquiere la cultura popular cuando pierde su función original y se convierte en objeto de museo. En este sentido, la cultura popular, con la que ya no se identifican los grupos sociales actuales, adquiere el estatus de obra de arte y pasa a regirse por las normas del gusto. Tanto el tratamiento estetizante de las artes populares en el museo, como el mercado organizado que se ha creado a su alrededor, le permiten ilustrar estos planteamientos. Por su parte, el concepto de “cultura cotidiana” que las sustituye, combina modelos propios y ajenos, tradicionales y modernos. *Es un sistema de costumbres y conocimientos, de aspiraciones y creencias, de formas de hacer, decir y argumentar que la mayoría comparte, en sociedades europeas dadas, con muchos de sus contemporáneos; pero además de compartirlo, juega con ese sistema para identificarse*

o *distinguirse* (Cuisenier, 1999:42). En el marco de la cultura cotidiana, los grupos sociales se identifican fundamentalmente a través de objetos de la vida cotidiana, fabricados en serie, por lo que los museos deberán incluir a ese tipo de expresiones en sus colecciones. Este nuevo modelo niega las visiones apocalípticas que alertaban de la americanización del mundo, ya que contempla la existencia de un sistema cultural transnacional del que existen varias versiones, que los grupos pueden apropiarse, adaptar, negar o transformar.

La UNESCO parece haber recuperado las acepciones más tradicionalistas de estos conceptos, al evitar las nuevas formas de cultura popular. En las actuaciones de salvaguardia previstas en la *Convención de 2003* subyace la lógica del salvamento etnográfico, al menos tal y como se desprende de las interpretaciones realizadas en algunos sectores. La cultura popular, tradicional, corre el riesgo de desaparecer ante las transformaciones de la sociedad contemporánea. Sin embargo, lo popular también puede ser contemporáneo, urbano, industrial, híbrido, tecnológico, sin dejar por ello de ser tradicional y representativo de una comunidad que lo reconoce como su patrimonio (Anta, 1997).

La sustitución de la noción “cultura popular” por la de “vida cotidiana” es una de las lógicas que han empezado a asumir muchos de los museos de artes y tradiciones populares, museos al aire libre, locales o de la vida rural, que están renovando sus planteamientos y produciendo discursos más orientados a la presentación de temas de interés para la sociedad actual desde una perspectiva interdisciplinar<sup>211</sup>. Se trata de ofrecer nuevas lecturas del pasado, adoptar enfoques diferentes de los tradicionales e introducir contenidos contemporáneos. Es el caso del *Nederlands Openluchtmuseum* que, a finales del siglo XX, acometió un proceso de renovación que le llevó a ampliar su misión para incluir la presentación de la vida cotidiana, pasada y presente. La “puesta al día” del patrimonio (Roigé, 2008:26) y el uso de nuevas estrategias y recursos expositivos han impedido el cierre que amenazaba a este centro en la década de 1980, al conseguir atraer el interés de la población holandesa.

A principios del siglo XXI, el antiguo “museo de cultura popular” de Gante (Bélgica) pasó a denominarse *The House of Alijn*<sup>212</sup> (*Huis van Alijn*) “museum of things that (never) pass”, transformación asociada al cambio de paradigma patrimonial que venimos comentando y que permite al museo mostrar nuevos temas y enfoques. Este centro cuenta con una rica colección histórica, que se ha utilizado para presentar la vida cotidiana de la ciudad de Gante durante los siglos XIX y principios del XX desde una perspectiva contemporánea, pero también se ha dedicado un importante esfuerzo a la actualización de contenidos y a la adopción de métodos participativos en el montaje de sus

---

<sup>211</sup> Luis Díaz G. Viana defiende que la diferencia entre la “vida cotidiana” y la “cultura popular” consiste en que a la primera pertenece todo lo que la gente hace y consume; a la segunda sólo aquello en lo que la gente participa, lo que se transmite, crea y recrea (2009:206).

<sup>212</sup> Institución creada como “museo del folklore” en 1932, en 1962 recibe el nombre de “museo de cultura popular”, para terminar adoptando en el año 2000 la denominación *The House of Alijn (Huis van Alijn)* (Veraverbeke, 2012).



exposiciones (Veraverbeke, 2012:80). En un primer momento, el museo había adoptado un enfoque clásico, heredero de las corrientes del folklore de la época, centrado en la documentación y conservación de las artesanías que estaban cayendo en desuso, así como de los modos de vida urbanos. La adopción del nuevo enfoque del patrimonio de la vida cotidiana viene motivada por la forma en que le permite abordar de manera conjunta los temas tradicionales del folklore y los nuevos temas contemporáneos. En 2001, una de las primeras iniciativas realizadas tras la renovación fue una exposición sobre los gnomos de jardín, considerados elementos integrantes de la cultura popular. En “Men with beards” (“Mannen met Baarden”) se organizaron tres “invasiones” nocturnas en las que se repartieron 13.000 gnomos por diferentes puntos de la ciudad. Unos años antes, el *Musée d’ethnographie de Neuchâtel* había incluido algunas de estas figuras en su exposición “*Objets prétextes, objets manipulés*” (1984) (Grognet, 2005).

En los últimos años, estos gnomos de jardín han adquirido una gran popularidad y han protagonizado exposiciones, películas, instalaciones y performances artísticas. Sin embargo, poco conocemos acerca de su historia y su carga simbólica. El primero de estos gnomos se crea en Alemania a finales del siglo XIX, en el contexto de la revolución industrial. Mientras que en la época nazi fue prohibido su uso por considerarse un símbolo del folklore alemán y presentar una imagen pasadista de su identidad, en Alemania del Este fue prohibida su fabricación por considerarse un producto burgués. A partir de los años sesenta, su producción se expande a otros contextos, se fabrica en plástico y se introduce en el Pop Art. Los movimientos de protección o liberación, con los que se relacionan estas “invasiones” de gnomos por la ciudad, surgen a partir de los años ochenta y se popularizan de forma definitiva a partir del éxito de la película *Amélie* en 2001 (Gadbois, 2010).

Volviendo al caso del *The House of Alijn*, el nuevo enfoque le ha llevado a comprometerse con la definición de “nuevos” patrimonios, prestando especial atención a las costumbres de las subculturas o pequeñas comunidades de la región de Flandes<sup>213</sup>. En este sentido, se han iniciado proyectos de registro y documentación del patrimonio oral asociado al teatro tradicional de títeres y al mundo del circo. En colaboración con estas comunidades se han recogido los elementos integrantes de la cultura material, que han pasado a formar parte de sus colecciones. El patrimonio inmaterial adquiere mucha importancia en el nuevo museo, donde se adoptan métodos de trabajo multidisciplinarios para abordar su investigación y registro, mientras se experimenta con nuevas formas de presentación. De esta forma, se ha podido documentar el repertorio y las técnicas del teatro de títeres y presentar en varias exposiciones las prácticas de la vida cotidiana en los circos itinerantes. En el caso de los títeres, se ha proporcionado a estos grupos un espacio en el museo para que puedan actuar con regularidad.

---

<sup>213</sup> Información extraída del expediente de candidatura presentado a la UNESCO para convertirse en ONG acreditada para la implementación de la *Convención 2003*. Hasta el momento, no tenemos constancia de que este centro haya sido acreditado.

El *Écomusée de Val de Bièvre* ha dedicado varias exposiciones a la cultura popular contemporánea. En “Hip-hop dixit: le mouv’au musée” (1991) se trata de situar esta expresión cultural en el contexto más amplio de la cultura urbana y de los movimientos de protesta juvenil. En primer lugar, la exposición trata de sensibilizar a la población sobre los problemas que los jóvenes encuentran en el medio urbano y las fórmulas que adoptan para expresarse (hip hop, rap, graffiti y arte urbano). En Francia, el desarrollo de estas culturas urbanas está asociado con la situación que viven los mal llamados “inmigrantes de segunda generación” y los jóvenes pertenecientes a colectivos desfavorecidos, que tratan de denunciar el racismo, los problemas de identidad, la falta de oportunidad, la creación de guetos urbanos, el desempleo o la violencia que les afectan. Estos son los temas que articulan la primera parte de la exposición ya que están presentes en muchas de las canciones de hip hop. El resto de la exposición trata de insertar esta expresión popular en el marco más amplio de la protesta pacifista, estableciendo relaciones con algunos de los movimientos que se han desarrollado a lo largo de la historia, para terminar mostrando imágenes y vídeos de las prácticas de esta cultura urbana (Delgado, 2001). En Francia, otros museos han prestado atención a estas formas de expresión. Los casos más conocidos son las campañas del *MNATP* y del *MuCEM* para documentar fenómenos urbanos contemporáneos como el skateboard, el hip hop, el graffiti y el tag (Calogirou, 2016 y 2007; Chevalier, 2008; Calogirou y Touché, 2000). A modo de ejemplo, “Hip-Hop. Art de rue, art de scène” (2005), una de las exposiciones de prefiguración del *MuCEM*<sup>214</sup>, que muestra los resultados de las investigaciones sobre las nuevas culturas urbanas. Junto a los materiales recogidos en el marco de la campaña coordinada por Claire Calogirou, el espacio expositivo incluía un espacio multimedia interactivo que permitía a los visitantes componer su música, mezclarla y registrar su voz. Unos paneles táctiles en el suelo producían diferentes sonidos cuando eran activados por los movimientos de los pies de los asistentes que, además, podían participar en un concurso virtual de baile hip hop en 3D<sup>215</sup>. De esta forma, la exposición presta una especial atención a la dimensión artística de esta manifestación cultural, en consonancia con las investigaciones que tratan de restituir los diferentes significados de esta nueva forma de arte popular.

El hip hop es una expresión popular asociada a los modos de vida urbanos. Aunque en los orígenes de este movimiento se rastrean influencias de la música jamaicana, la tradición africana de la improvisación, la música soul y las reivindicaciones de la población afroamericana en Estados Unidos, sus usos políticos y sociales la han circunscrito a la juventud de las periferias urbanas y barrios marginales. De esta forma, el hip hop, el rap o el break dance, han quedado asociados a un determinado origen social, a un contexto marcado por la desigualdad social, la violencia y la estigmatización. Este significado ha adquirido tal fuerza que ha impedido otro tipo de lecturas, como puede ser la de la dimensión artística o el carácter performativo de esta cultura urbana popular. En los

---

<sup>214</sup> Exposición celebrada entre el 17 de junio y el 3 de octubre de 2005.

<sup>215</sup> Comentario de la exposición en *Culture et Recherche*, núm. 106-107 (2005). Ver: [http://www2.culture.gouv.fr/culture/editions/documents/cr106-107\\_p6-7.pdf](http://www2.culture.gouv.fr/culture/editions/documents/cr106-107_p6-7.pdf) [consulta: 25.10.2016]

últimos años se trata de reconocer a este movimiento como arte popular y situarlo en el marco de la creación artística, cuestionando nociones y categorías largamente asentadas (Calogirou, 2007:47).

En Francia también se está prestando una especial atención a otros fenómenos como el graffiti y el tag. El desarrollo adquirido por estas expresiones se inserta en el marco de las reivindicaciones populares de principios del siglo XXI. Es habitual que las publicaciones, investigaciones y exposiciones que abordan este fenómeno se centren en los aspectos políticos y sociales que lo rodean, ya que se trata de un movimiento de denuncia del racismo, la exclusión social o la violencia que afecta a ciertos colectivos. En la línea desarrollada por el *MuCEM* en sus exposiciones de prefiguración sobre la cultura popular contemporánea se encuentra “Faire le mur” (2011-2012)<sup>216</sup>, en la que se exhiben algunas de las obras y “objetos emblemáticos” de la colección reunida por Claire Calogirou en distintas ciudades europeas<sup>217</sup>. En esta exposición se centra toda la atención en la dimensión estética de este fenómeno urbano.

Otra de las exposiciones del *Écomusée de Val de Bièvre* fue “Viens chez moi y’a la télé: histoires domestiques et sociales” (2002), sobre las prácticas ligadas a la televisión y su influencia en la “construcción de una cultura común”<sup>218</sup>. En este sentido, la exposición trata de ofrecer una lectura crítica de las prácticas de la cultura cotidiana contemporánea y el papel central que adquieren ciertos hábitos ligados al consumo. La influencia de la televisión en la vida cotidiana está presente en algunas de las exposiciones sobre los años sesenta.

Las exposiciones sobre cultura popular-cultura de masas merecerían un capítulo aparte por la forma en la que han proliferado en los últimos años. La tendencia de los museos a organizar exposiciones espectáculo les ha llevado a centrarse en estilos musicales, televisión o prácticas propias de la sociedad de consumo (Schiele, 2010; Macdonald y Alford, 1995). De esta forma se entiende que una de las exposiciones más visitadas del *Victoria & Albert Museum* fuera la dedicada a David Bowie, mientras que el *National Museum of American History* ha dedicado numerosas muestras a músicos, series de televisión o figuras del deporte, integrándolos en la narrativa sobre la historia de Estados Unidos. Muchas de estas prácticas hay que insertarlas en el marco de la sociedad posmoderna actual, más preocupada por el espectáculo, el consumo y el entretenimiento, que por la reflexión sobre la identidad y la cultura. En este sentido, un tratamiento poco reflexivo por parte de estas exposiciones podría contribuir a la ambigüedad que rodea a la definición de las nociones de “cultura popular”, “cultura de masas” o “cultura cotidiana”.

---

<sup>216</sup> Exposición celebrada entre el 6 de noviembre de 2011 y el 8 de enero de 2012.

<sup>217</sup> Entre las ciudades en las que se desarrolló la investigación se encuentran Barcelona, Alicante y Madrid. Información extraída de la web. Ver: <http://www.lelieuunique.com/site/2011/11/06/faire-le-mur/>[consulta: 11.11.2016]

<sup>218</sup> Información extraída de la web del museo. Ver: <http://ecomusee.agglo-valdebievre.fr/page/2000-aujourd'hui> [consulta: 23.01.2017]

## 4.2. UN PATRIMONIO URBANO, POPULAR Y CONTEMPORÁNEO

En los Países Bajos el proceso que se ha seguido hasta la ratificación de la *Convención de 2003* ha sido largo. Aunque se inició durante los trabajos preparatorios del nuevo instrumento legal, no ha concluido hasta 2012. En este tiempo se realizó una encuesta sobre las cien tradiciones más representativas para la sociedad holandesa y se han sucedido los debates sobre el concepto de PCI y los sistemas de listas. Sin embargo, fue en 2013 cuando estalló la polémica (van der Zeijden, 2014; Rodenberg y Wagenaar, 2016), situando a la Fiesta de San Nicolás (Sinterklaas) en el centro de una gran controversia que muestra los conflictos que pueden surgir en los procesos de patrimonialización que se llevan a cabo en las sociedades multiculturales contemporáneas. En un primer momento, se trata de reconocer a esta festividad como patrimonio inmaterial holandés, una tradición familiar muy arraigada en la sociedad (Rodenberg y Wagenaar, 2016). El conflicto surgió cuando activistas y comunidades inmigrantes se quejaron por lo que consideraban una imagen estereotipada, racista y colonial, de Black Pete, el asistente de San Nicolás. Estas acusaciones suscitaron reacciones contrarias que reivindicaban la continuidad de una tradición considerada representativa de la identidad holandesa. *Black Pete is reframed by new ethnic groups reinterpreting and questioning the formerly sacrosanct Dutch heritage where others want to defend it because they see and celebrate it as “their” heritage* (van der Zeijden, 2014:356). Junto a las visiones conflictivas del patrimonio, esta polémica sirve para abordar otro tipo de cuestiones, como pueden ser la resistencia de las tradiciones al cambio, los usos políticos del patrimonio o la necesidad de redefinir el papel de los organismos “mediadores” en la gestión de los patrimonios conflictivos.

En el caso de Alemania, la convención no se ratificó hasta 2013. De forma previa a la creación del inventario nacional, se inició un proceso *bottom-up* en el que se invitó a las distintas comunidades y grupos de la sociedad civil a presentar propuestas para su registro<sup>219</sup>. En el texto de la convocatoria se definen algunas líneas de interés que dan muestra de los tipos de debates públicos que se podrían estar llevando a cabo. En lo que se refiere al concepto de “comunidad”, ambiguo en los textos de la UNESCO, se trasciende su vinculación a una territorialidad claramente delimitada para extenderse a las comunidades de intereses y redes. Esta tendencia se repite en otros casos, en los que se trata de superar un significado restrictivo de comunidad que no se corresponde con la realidad de las ciudades contemporáneas, caracterizadas por el establecimiento de contactos fugaces y fluidos.

Sobre la definición de PCI, no se trata de buscar la esencia de un “patrimonio alemán” sino de reflejar el patrimonio “en Alemania”, con especial atención a las transformaciones e intercambios entre culturas. Por este motivo, en la convocatoria se pide cierta reflexión sobre las formas transculturales y la influencia de las migraciones y los movimientos transnacionales en la configuración de este tipo de

---

<sup>219</sup> Información extraída de la web de la Comisión alemana para la UNESCO Ver: [http://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Kultur/IKE/120831-Arbeitspapier\\_Lebendiges\\_Kulturerbe\\_SP.pdf](http://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Kultur/IKE/120831-Arbeitspapier_Lebendiges_Kulturerbe_SP.pdf) [consulta: 26.02.2017]

patrimonio. Sin embargo, en el inventario, que se concibe como un proceso continuo e inacabado, por el momento están poco representadas las expresiones urbanas e interculturales, por lo que se espera que esta sea una de las líneas de desarrollo futuro.

En el contexto alemán se piensa, además, que la noción de PCI permite superar las connotaciones negativas de cultura popular, adquiridas durante su instrumentalización por el Nacionalsocialismo. Sin embargo, se alude expresamente a que este inventario no debe borrar la influencia de los episodios más dramáticos de la historia alemana en la conformación de su cultura (el colonialismo, el Holocausto o la división alemana)<sup>220</sup>. Hasta el momento, el inventario del patrimonio inmaterial alemán ha inscrito manifestaciones tan diversas como la cultura del pan, el telégrafo de Morse, el carnaval de Renania, el flautista de Hamelín, las navatas de madera, las canciones del movimiento obrero, la danza moderna, las sociedades cooperativas, la construcción artesanal de órganos o los cantos de coros, por citar sólo algunos ejemplos.

Aunque Suiza ratificó la convención en 2008, el debate alrededor de la creación del inventario nacional del PCI ha durado hasta nuestros días. Con motivo de la actualización de su “Lista de tradiciones vivas en Suiza”<sup>221</sup> (2016-2018) se está tratando de fomentar la participación de la población suiza y la mayor atención a la cultura popular urbana. Como en el caso del inventario alemán, ahora se trata de contrarrestar el predominio de las tradiciones rurales, animando al envío de propuestas que reflejen los fenómenos culturales que se producen en la sociedad actual<sup>222</sup>. Hasta el proceso de revisión se han inscrito un total de 167 tradiciones. Entre ellas, figuran la “italianidad” en Valais, entendida como las aportaciones de las comunidades de inmigrantes italianos a la sociedad de acogida<sup>223</sup>, la cultura del consenso y la democracia directa, Anna Göldi, la última mujer procesada por brujería, la fondue, las sociedades de lectura y numerosos carnavales, tradiciones musicales, acontecimientos festivos o expresiones orales, juzgados representativos de los diferentes cantones.

De forma paralela a la creación del inventario, se han seleccionado las ocho manifestaciones que serán presentadas en los próximos años para su inscripción en la “Lista Representativa” de la UNESCO<sup>224</sup>. Entre ellas se encuentra la gestión de riesgos de avalanchas, en la que se mezclan los conocimientos

---

<sup>220</sup> Información extraída de la web de la Comisión alemana para la UNESCO Ver: [http://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Kultur/IKE/120831-Arbeitspapier\\_Lebendiges\\_Kulturerbe\\_SP.pdf](http://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Kultur/IKE/120831-Arbeitspapier_Lebendiges_Kulturerbe_SP.pdf) [consulta: 26.02.2017]

<sup>221</sup> Nombre que recibe el inventario en este país. Aunque publicado originalmente en 2012, ahora se trata de actualizarlo, incluyendo nuevos elementos, revisando las inscripciones y, en su caso, eliminando las tradiciones que hayan perdido vigencia. También habrá que confirmar la validez de los registros con las propias comunidades portadoras. Ver: <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04335/04341/05708/index.html?lang=fr> [consulta: 27.02.2017]

<sup>222</sup> Ver: <http://www.sagw.ch/fr/sagw/veranstaltungen/vst14-sagw/vst14-sk/traditionen.html> [consulta: 03.02.2017]

<sup>223</sup> Ver: <http://www.lebendige-traditionen.ch/traditionen/index.html?lang=fr> [consulta: 02.03.2017]

<sup>224</sup> Denominada “Lista indicativa del patrimonio inmaterial en Suiza”. Ver: <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04335/04341/04818/index.html?lang=fr> [consulta: 27.02.2017]

científicos, resultado de su creciente profesionalización, con los saberes locales transmitidos de manera informal, o el diseño gráfico y la tipografía suiza, reconocidos como vectores identitarios. Otras manifestaciones se ajustan más a las características de los elementos inscritos cada año en las listas, como puede ser el carnaval de Bâle, las procesiones de Semana Santa en Mendrisio o la relojería mecánica.

Es indicativo de este interés por el patrimonio inmaterial de los medios urbanos la organización de la conferencia internacional “Urban cultures, Superdiversity and Intangible Heritage: call for Presentations”, que se celebrará en 2018 y en la que participan las comisiones holandesas, alemanas y belgas de la UNESCO<sup>225</sup>. Se piden aportaciones que planteen cómo el patrimonio inmaterial puede contribuir a la cohesión social entre los diferentes grupos culturales que conviven en las ciudades europeas. Para ello, se destaca expresamente el papel de los carnavales de Notting Hill en Londres o del Karneval der Kulturen en Berlín. Otra muestra es el coloquio celebrado en Suiza sobre las tradiciones vivas en el espacio urbano<sup>226</sup>, en el que se trata de explorar la relación entre tradición y medios urbanos, el impacto de la movilidad y la multiculturalidad sobre las prácticas culturales o identificar las principales expresiones que definen la vida cotidiana en las ciudades, por citar sólo algunos de los aspectos a abordar en este encuentro.

Habrà que esperar a ver qué surge de este tipo de iniciativas y qué nuevos problemas plantean los intentos de patrimonializar los modos de vida urbanos contemporàneos, sobre todo en un momento como el actual. Se nos ocurre que muchas de las prácticas propias de los grupos de jóvenes son, por definición, contrarias a la institucionalización y, por lo tanto, a la patrimonialización. Sin embargo, son este tipo de expresiones las que están recibiendo mayor atención en estos foros. A modo de ejemplo, en la conferencia internacional “Intangible Cultural Heritage” (2012) celebrada en Deurne (Países Bajos), cuando este país acababa de ratificar la *Convención de 2003*, ya se planteó la cuestión del graffiti como patrimonio inmaterial<sup>227</sup>. En una línea similar, se encuentran las exposiciones que se han dedicado en Francia al hip hop, el graffiti o el skateboard, expresiones de las culturas juveniles urbanas convertidas en objeto de museo a través de diferentes procesos de atribución de significados. Es significativo también que las pintadas del Albaicín (Granada) se hayan convertido en objeto de una especie de “salvamento etnográfico”, al ser documentadas fotográficamente antes de su previsible desaparición tras el reconocimiento del barrio como “Patrimonio de la Humanidad” (Mensch, 2012).

A pesar de los esfuerzos realizados por los organismos competentes, las “tradiciones vivas” urbanas siguen estando poco representadas en los inventarios nacionales. Ola Söderström ha reflexionado

---

<sup>225</sup> Ver: <http://www.ichngoforum.org/urban-cultures-superdiversity-intangible-heritage-call-presentations/> [consulta: 02.03.2017]

<sup>226</sup> Coloquio “Les traditions vivantes dans l'espace urbain” (2014). Ver: <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04335/04341/05787/index.html?lang=fr> [consulta: 25.02.2107]

<sup>227</sup> Ver: [http://immaterieelerfgoed.nl/lectures\\_64.html](http://immaterieelerfgoed.nl/lectures_64.html) [consulta: 02.03.2017]

sobre los motivos de estas ausencias para el caso suizo (2015). En primer lugar, la aparente contradicción que existe entre los términos “ciudad” y “tradicción”, ya que se tiende a asociar la ciudad con la innovación y la ruptura con la tradición. Contribuye a la confusión el hecho de que se consideren expresiones urbanas algunas tradiciones de carácter rural que se practican en la ciudad, lo que nos lleva a la segunda de las preguntas que se plantea, la distinción entre las prácticas sociales propiamente urbanas o las que se localizan en la ciudad. El primer caso es el más interesante pero el más difícil de identificar, ya que el carácter urbano puede no ser fácilmente visible, sobre todo cuando siguen arraigadas ciertas ideas sobre los modos de vida urbanos, procedentes de la sociología urbana de la primera mitad del siglo XX. Por último, la necesidad de reconocer la diversidad de modos de vida urbanos en vez de atribuirles unas propiedades y unos valores “universales”. La ausencia constatable de reflexión teórica sobre estas tradiciones urbanas y los problemas que ya se dejan ver, pero que sin duda se multiplicarán en los próximos años, dificultan la introducción de este tipo de expresiones en las políticas de gestión.

Por último, recoger algunas de las reflexiones de Söderström sobre lo que puede ser un punto de partida para el desarrollo de este ámbito de actuación (2015). La primera, la necesidad de abordar las tradiciones urbanas en toda su complejidad, evitando la tendencia a la folklorización que lleva a presentar un panorama artificial, por positivo e ingenuo. De esta forma, no se puede “borrar” la existencia de prácticas negativas e indeseables. Por otra parte, hay que superar las visiones tradicionales de los modos de vida urbanos para reconocer los procesos complejos que los conforman y que conducen a la creación de nuevas tradiciones urbanas. Es el caso de la progresiva expansión y fragmentación urbana, la “superdiversidad” de la población, en el sentido dado por Steven Vertovec, o la creación de nuevos modos de vida suburbanos.

Los problemas para definir a las comunidades en los espacios urbanos contemporáneos pueden impedir el reconocimiento de sus expresiones culturales. En los Países Bajos han surgido voces que alertan del sesgo que se puede producir en el inventario nacional al inscribir sólo los elementos de las comunidades bien establecidas y organizadas, por lo que se fomenta el envío de propuestas que reflejen la diversidad cultural y las culturas urbanas, con especial atención a los grupos juveniles (van der Hoeven, 2016). También se plantea la necesidad de que los profesionales de las instituciones del patrimonio, entre las que los museos desempeñan un papel destacado, revisen sus estrategias y métodos de trabajo al dirigirse a comunidades que se definen en función de intereses y prácticas. En este sentido, se han lanzado algunas propuestas para fomentar la participación de los jóvenes en estos procesos de patrimonialización, aprovechando el potencial que ofrecen las nuevas tecnologías. Se busca contrarrestar el protagonismo que hasta el momento han ejercido las comunidades y asociaciones ampliamente reconocidas, en la conformación del “patrimonio nacional”. Se ha pensado en crear un registro informal inspirado en la Wikipedia para “documentar el patrimonio inmaterial de

los grupos menos organizados” (van der Hoeven, 2016:11). Este enfoque es similar al empleado en el caso escocés.

Aunque Reino Unido no ha ratificado la *Convención de 2003*, en Escocia se está elaborando un inventario online abierto a la participación. Este inventario interactivo tratará de reflejar el patrimonio inmaterial de los diferentes grupos culturales que conviven en el territorio, de acuerdo a la política de inclusión social del gobierno escocés. En su elaboración participa *Museums Galleries Scotland*<sup>228</sup>, organización de apoyo a los museos escoceses, convertida en ONG acreditada para la implementación de la convención. Como la mayoría de los museos escoceses son gestionados por las propias comunidades locales, se ha tratado de aprovechar esa tradición participativa para la elaboración del inventario. Por este motivo, se ha creado un sitio wiki en el que cualquier persona interesada pueda contribuir. Aunque este sistema presenta limitaciones importantes y plantea algunos problemas, como el del control sobre los contenidos emitidos para, por ejemplo, que no contravengan ciertos principios morales, trata de involucrar a las generaciones más jóvenes en el reconocimiento y valoración de su patrimonio.

En el marco del proyecto “Intangible Cultural Heritage with Pop” (“Immaterieel erfgoed met prik”), el *Imagine IC* dedicó una de sus actividades a documentar el sonido asociado al fútbol callejero que se juega en las plazas. La idea que subyace en este proyecto es explorar las redes emocionales que se construyen alrededor de ciertas manifestaciones intangibles, como los sonidos o la comida. Este proyecto se desarrolló en el marco del debate en los Países Bajos sobre las políticas de patrimonio inmaterial. En 2012, a partir de la ratificación de la *Convención de 2003*, diferentes actores se involucraron en la creación de un inventario nacional. Para ello, se realizó un esfuerzo importante por explorar conceptos y métodos que respondieran a las características de una sociedad urbana y diversa como la holandesa. En este caso, la actividad se centra en las reacciones que suscita el sonido del fútbol callejero, que pueden ser negativas, para los vecinos que protestan, o positivas. Lo interesante es la forma en la que este tipo de actividades contribuyó al debate sobre las manifestaciones que deben integrar el inventario nacional del patrimonio inmaterial<sup>229</sup>. El paisaje sonoro que fue presentado en la exposición “Panna’s and Akka’s” (2013-2014), dedicada al fútbol callejero, ha pasado a formar parte de la colección del *Imagine IC* (Dibbits y Willemsem, 2014). Para Hester Dibbits, una de las implicaciones importantes de la *Convención de 2003* es que reclama un enfoque integrado del patrimonio. Ya no basta con registrar, documentar y almacenar una manifestación inmaterial como puede ser un sonido, sino que hay que explorar métodos de trabajo que se dirijan al conjunto de habilidades, conocimientos y prácticas asociadas. En el caso concreto del fútbol callejero, son las

---

<sup>228</sup> Ver: [http://immaterieelerfgoed.nl/lectures\\_64.html](http://immaterieelerfgoed.nl/lectures_64.html) [consulta: 26.02.2017]

<sup>229</sup> *Imagine IC Series on Theory and Practice of Intangible Cultural Heritage*. Event #2: Shared Sounds, 26 November, 2013. Ver: [http://www.imagineic.nl/sites/default/files/files/ImagineIC\\_Series\\_2.pdf](http://www.imagineic.nl/sites/default/files/files/ImagineIC_Series_2.pdf) [consulta: 10.12.2016]



habilidades de los jugadores los que producen un sonido determinado, de ahí la importancia de contar con la participación de los ejecutantes o practicantes en las actuaciones de documentación o exposición del sonido.

En este sentido, es importante distinguir entre sonido como patrimonio inmaterial en sí mismo, por una parte, y el sonido en el patrimonio inmaterial, por la otra, donde *the production of sound is not the objective, but there is a distinctive auditory dimension all right, which is of importance to participants and onlookers*<sup>230</sup>. A lo largo de la investigación vemos otros casos en los que el sonido se convierte en objeto de museo a través de un proceso de musealización. Por ejemplo, el *Amsterdam Museum* presentó una instalación con el sonido de Dam Square en tres momentos concretos de la historia. Este proyecto estaba centrado en la documentación y presentación del sonido de las campanas de la iglesia (Dibbits y Willemsem, 2014:185). El *Lötschentaler Museum* (Kippel, Suiza) organizó una exposición sobre el paisaje sonoro, en el que se trataba de presentar los modos de vida en el valle a través de los sonidos cotidianos<sup>231</sup>.

Los museos de la ciudad están orientando cada vez más su actividad al tratamiento de la contemporaneidad a través de la adopción de enfoques interdisciplinarios, la aplicación de métodos de trabajo participativos, exposiciones que reflejen las preocupaciones de la sociedad actual o la formación de colecciones que expresen la diversidad de las ciudades contemporáneas. Se considera que estas instituciones pueden contribuir de esta forma a la definición de un patrimonio inmaterial urbano y a su reconocimiento. Para ello, estos museos tendrán que enfrentarse a importantes retos, como los que afectan a todos los procesos de patrimonialización de lo contemporáneo. En este sentido, los esfuerzos para incorporar en sus colecciones los testimonios y manifestaciones de las comunidades inmigrantes, por ejemplo, de forma que reflejen la diversidad cultural de las ciudades actuales, pueden terminar borrando los límites entre la cultura contemporánea y el patrimonio. Sin embargo, muchas instituciones defienden que es la única forma de corregir los desequilibrios de sus colecciones (van der Hoeven, 2016:7).

En “Intangible Cultural Heritage with Pop” se trata de contemplar las prácticas de formación de colecciones como procesos negociados de atribución de significados. Se trata de un proyecto conjunto de la Reinwardt Academy y el *Imagine IC*, un centro situado en un barrio multicultural de Ámsterdam, dedicado a las culturas juveniles urbanas. *Imagine IC seeks to raise awareness of the significance of today’s lifestyles as a sneak preview of tomorrow’s society, and to innovate the concept and corpus of “our” heritage* (Dibbits y Willemsem, 2014:175). El programa plantea la necesidad de modificar las

---

<sup>230</sup> *Imagine IC Series on Theory and Practice of Intangible Cultural Heritage*. Event #2: Shared Sounds, 26 November, 2013, pp. 15.

<sup>231</sup> En *Traditions vivantes au musée. Recommandations*. Association des musées suisses (AMS). Ver: [http://www.museums.ch/fr/assets/files/dossiers\\_f/Standards/VMS\\_Standard\\_Traditionen%20F\\_web.pdf](http://www.museums.ch/fr/assets/files/dossiers_f/Standards/VMS_Standard_Traditionen%20F_web.pdf) [consulta:13.11.2016]

formas en las que se crean los inventarios y las colecciones en el contexto actual, para conseguir construir un patrimonio verdaderamente significativo. Para ello, se centrarán en la cultura cotidiana contemporánea, prestando especial atención a prácticas como el fútbol callejero. En este sentido, una de las líneas de atención preferente es el desarrollo de metodologías que fomenten la participación de estas redes espontáneas o comunidades de intereses en la activación de sus referentes culturales. En otro de sus proyectos toman como punto de partida la “tesis de destrucción creativa” de Rustom Bharucha y de Marilena Alivizatou, para reflexionar sobre el “borrado” o transformación de los elementos del patrimonio inmaterial, cuestionando con ello las actuaciones desarrolladas hasta el momento por los profesionales de las instituciones del patrimonio (Dibbits y Willemsem, 2014:190).

La exposición “Van Huis Uit” (2007) presentó los resultados de una investigación sobre los interiores domésticos de personas migrantes a lo largo del siglo XX. El objetivo de esta investigación, en la que participan varias instituciones holandesas, era explorar las relaciones entre la cultura material y la construcción de las identidades de estos colectivos en la sociedad de acogida (Dibbits y Willemsem, 2014:181). La instalación de Michael McMillan recreaba un salón moderno, en la que cada pared representaba a una comunidad migratoria diferente, marroquí, indonesia, surinamesa y antillana. En el espacio se reúnen objetos representativos de todas estas comunidades y se proyectan vídeos que muestran cómo se desarrolla la vida cotidiana en las salas de estar de estas familias de diferente procedencia<sup>232</sup>. En la inauguración de esta habitación ficticia, una sacerdotisa winti ofició un rito de iniciación, lo que ha suscitado dudas sobre el papel de los museos en la implementación de la *Convención de 2003*. *To what extent does such a ritual contribute to the formation of shared space, instead of just being an addition to the fun at that particular moment?* (Dibbits y Willemsem, 2014:181).

En el capítulo introductorio hemos planteado cómo algunos museos dedican sus exposiciones a la reflexión sobre el patrimonio inmaterial, en lugar de limitarse a la mera exhibición de sus expresiones. Es una forma de interpretar el papel que el museo debe desempeñar en las políticas del PCI, que creemos que hay que seguir explorando. Una de las mejores muestras la encontramos en “Hors-champs” del *Musée d’ethnographie de Neuchâtel*. En este caso, la “museología de la ruptura” que ha caracterizado a esta institución se pone al servicio de la reflexión crítica sobre el papel de los museos en la “congelación” del patrimonio inmaterial. En Suiza también se han producido otras experiencias en este sentido, aunque ya no centradas de forma específica en el propio concepto de PCI, sino en algunos de sus aspectos constitutivos. Por ejemplo, en la exposición “Coutumes à Sursee et environs” (Sankturbanhof, Suiza) se aborda la capacidad de transformación de las tradiciones religiosas y profanas de la región. A través de una serie de interactivos, los visitantes se enfrentan a cuestiones

---

<sup>232</sup> Ver: <http://www.uprising-art.com/en/portfolio/michael-mcmillan-van-huis-uit/> [consulta: 15.10.2016]

sobre sus propios límites para aceptar la transformación de sus tradiciones<sup>233</sup>. Creemos que a través del desarrollo de este tipo de estrategias más reflexivas, el museo puede contribuir a la sensibilización sobre el patrimonio inmaterial, ahora bien, dándole un sentido diferente al que ha predominado hasta el momento actual.

---

<sup>233</sup> En *Traditions vivantes au musée. Recommandations*. Association des musées suisses (AMS).

## TERCERA PARTE. LOS MUSEOS Y EL PATRIMONIO INMATERIAL



*Museo Etnográfico del Oriente de Asturias*



## CAPÍTULO 5. LA MUSEALIZACIÓN DE LA CULTURA

Un concepto amplio e integral de patrimonio reclama la creación de nuevas instituciones que superen la tradicional clasificación disciplinar de la museología clásica y que apuesten por el uso de estrategias multi, inter o transdisciplinarias. No se trata de volver a los museos enciclopédicos que tanto desarrollo alcanzaron en el siglo XIX, sino de implementar un modelo similar al “museo integral” defendido por la corriente de la *nueva museología* (Meijer-van Mensch y van Mensch, 2010; van Mensch, 2012b). Aunque este concepto ha tenido escaso desarrollo en el ámbito museístico<sup>234</sup>, queremos recuperar su sentido original como *museo que toma en cuenta la totalidad de los problemas de la sociedad* (de Varine, 2012:97) a través de una triple integración: entre las disciplinas académicas, entre las funciones museísticas y de los museos con su entorno social (van Mensch, 2012b:42).

Las instituciones que pueden encajar en esta definición adoptan una gran variedad de denominaciones (museos locales, regionales, museos de sociedad, de civilización, de la ciudad, del barrio, comunitarios, rurales, industriales, museos de síntesis, del territorio, museos al aire libre, ecomuseos) que no siempre obedecen a planteamientos museísticos claros, por lo que evitaremos caer en un reduccionismo clasificatorio estéril para los propósitos de nuestra investigación. En las siguientes líneas se mezclarán aportaciones procedentes de instituciones muy diversas en lo conceptual y en lo museográfico, que definen su identidad en función de un tema, un contexto y una sociedad. Este triple eje tiene un sentido diferente al defendido por la *nueva museología* (patrimonio-territorio-comunidad), ya que recupera la importancia del discurso e implica nuevas formas de entender la actividad expositiva y la función social del museo. A pesar de que la filosofía de este movimiento sigue presente en muchas iniciativas de carácter local o comunitario, las nociones de patrimonio, comunidad y territorio han adquirido nuevos significados y es necesario crear un nuevo discurso que permita al museo enfrentarse a los retos que plantea la sociedad del siglo XXI.

El movimiento de la *nueva museología*, de difícil delimitación por la diversidad de prácticas a la que dio origen, supuso una sacudida de los fundamentos de la museología tradicional y sentó las bases de la renovación museística actual. Si bien esta corriente surgió de manera formal en los años ochenta, sus orígenes pueden rastrearse en las décadas anteriores, con la creación de iniciativas museísticas de carácter social como el *Anacostia Neighbourhood Museum* (Washington D.C), *La Casa del Museo* (Ciudad de México) y el *Museo Nacional de Níger* (Niamey) (Schiele, 2010; Iniesta, 1994). En el contexto de efervescencia política y social que se vivió en la segunda mitad del siglo XX, este movimiento aspiraba a la sustitución del museo tradicional por modelos alternativos que provocaran una ruptura radical con los planteamientos museográficos y conceptuales largamente asentados. No

---

<sup>234</sup> Aunque el concepto de “museo integral” no fue claramente definido en la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972, en la que se acuñó por primera vez, su sentido original se ha difuminado en otros conceptos que han gozado de mayor fortuna en el ámbito museístico, como es el caso del ecomuseo, que ha llegado a sustituirlo.

hay que perder de vista que el carácter radical de estas propuestas se debe al contexto en el que surgen, marcado por el cuestionamiento y la crítica generalizada a las instituciones y valores establecidos (Chagas, 2007a).

Algunos autores han relativizado los logros de la *nueva museología* y atribuido las transformaciones que ha experimentado la institución museística a su capacidad de adaptación a nuevas realidades sociales, políticas y económicas, si bien manteniendo intactas las bases teóricas de la museología tradicional (Chagas, 2007a:36). En este sentido, aun asumiendo que los cambios experimentados a partir de la década de 1960 afectaron profundamente a los paradigmas tradicionales, los principios de este movimiento han influido de forma decisiva en los procesos de reinención en los que se encuentra inmerso el museo actual. Así, podemos encontrar algunos de sus planteamientos en el desarrollo de los llamados “nuevos” museos de sociedad, como puede ser el empleo de enfoques interdisciplinarios, el predominio de la acción cultural o la mayor preocupación por los problemas contemporáneos (Roigé, Boya y Alcalde, 2010).

Hay que tener en cuenta que la historia de los museos no es continua y lineal. En los últimos años, la institución museística se encuentra sumida en una importante crisis de identidad. Esta situación no es nueva, ya que los museos siempre cambian en función del contexto social, económico y político en el que se desarrollan, *repensando cada vez su relación con el conocimiento, la cultura y el mundo* (Schiele, 2010:16). Sin embargo, las profundas transformaciones a las que asistimos en los últimos años parecen exigir la reinención del museo y su transformación en “otra cosa”. La imposición de una lógica económica inspirada en el mundo de la empresa, el incremento sin precedentes de la movilidad de personas, bienes e ideas, el desarrollo de las nuevas tecnologías o la introducción de nuevos modelos sociales y políticos, son sólo algunos de los retos a los que el museo tiene que hacer frente en una sociedad posmoderna y globalizada como la actual.

En este momento, el panorama museístico está cambiando de forma acelerada<sup>235</sup>. La crisis económica actual parece haber acabado con la “burbuja museística” de años anteriores y se impone una reestructuración en el sector. Aunque muchos de los cambios que se observan obedecen a este contexto de crisis, la reflexión sobre las nuevas tendencias museológicas no se agota en la explicación

---

<sup>235</sup> En los últimos años, podemos observar una preocupación creciente por investigar los cambios que se están produciendo en el panorama museal. En 2014, el ICOFOM dedicó su 37º Simposio Internacional a las “nuevas tendencias de la museología” (Davis y Mairesse, 2015). Por su parte, en el marco del proyecto MeLa (2011-2015), se reflexionó sobre el papel que los museos pueden desempeñar en la construcción de una identidad europea inclusiva (Basso, Lanz y Postiglione, 2013a, 2013b y 2013c). En el contexto español, investigadores activos en el campo de la museología han prestado especial atención a las nuevas tendencias que se imponen en el museo del siglo XXI. Francesc Hernández y Joan Santacana han identificado los cuatro principios de lo que denominan “museologías emergentes”: la interpretación como instrumento; la posibilidad de musealizar cualquier tema o elemento; su necesaria contribución al avance del conocimiento y, por último, la presentación de la historia y la memoria tras cada uno de los objetos expuestos (2009:9-10). Por su parte, Francisca Hernández (2007) ha abordado algunas de las líneas que han adquirido un mayor desarrollo en los últimos años, los museos de sitio, los centros culturales, las exposiciones-espectáculo o los nuevos modelos de gestión.

de los principios de racionalidad económica que se imponen en la reorganización de las estructuras y modelos de gestión, sino que también hay que atender a los planteamientos conceptuales y museográficos que se derivan de esta nueva lógica económica<sup>236</sup>. No obstante, la gran diversidad de iniciativas y estrategias que se están desarrollando en diferentes contextos, componen una realidad compleja y multiforme imposible de abordar en una investigación de estas características.

En este marco, algunos autores han identificado el “museo de sociedad” como un nuevo paradigma museológico que trata de dar respuestas a las necesidades de la sociedad actual (Drouguet, 2015; Roigé, Boya y Alcalde, 2010). A pesar de que no podemos hablar de un modelo homogéneo y generalizado, sino de unos valores compartidos que se expresan en una gran variedad de prácticas, creemos que nos proporciona algunos elementos de interés para reflexionar sobre nuestro objeto de estudio<sup>237</sup>. En primer lugar, el museo de sociedad es un concepto ambiguo que surge en Francia en la década de 1990<sup>238</sup>. Aunque su uso no se ha generalizado en otros ámbitos geográficos, la amplia caracterización realizada por algunos autores (Drouguet, 2015; Battesti, 2012; Roigé, Boya y Alcalde, 2010; Duclos, 2001 y 2002) nos permite abordarlo como uno de los nuevos paradigmas empleados por una amplia variedad de instituciones para adaptarse al contexto actual. Se supera así la acepción tradicional que lo asociaba a la renovación de los museos etnológicos, principalmente museos locales, regionales o de artes populares, y se crea un entorno apropiado en el que insertar las concesiones de algunas instituciones a las necesidades impuestas por la sociedad contemporánea, posmoderna y globalizada.

Aunque comparte algunos de sus planteamientos, el museo de sociedad se diferencia de la ecomuseología y de la nueva museología en que no cuenta con una teoría o una doctrina claramente definida (Drouguet, 2015). Sin embargo, es posible identificar algunos rasgos comunes en las experiencias que se han desarrollado de acuerdo con esta filosofía. Por una parte, se trata de museos definidos en función de un ámbito temático y no de una disciplina científica, que promueven la diversidad cultural y el diálogo entre culturas, adoptan enfoques interdisciplinarios y prestan especial atención a las problemáticas contemporáneas (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:157). Definida de esta

---

<sup>236</sup> Xavier Roigé presentó una ponencia al 37º Simposio Internacional del ICOFOM, “Musées face à la crise économique ou musées en crise? Retrouver la communauté en temps d’incertitude”, en la que apuntaba en este sentido y en la necesidad de crear nuevas relaciones con las comunidades (Davis y Mairesse, 2015)

<sup>237</sup> Numerosos autores, encuentros y publicaciones han tratado el tema de los museos de sociedad desde 1991, cuando se utiliza el concepto por primera vez en el coloquio “Musées et sociétés”, en Mulhouse-Ungerheim, (Francia). Entre estas aportaciones, destacamos el congreso “Musées et société, aujourd’hui”, del *Musée dauphinois* (2007), y las jornadas “Museus d’avui. Els nous museus de societat” organizadas en Barcelona (2010). Además, junto a las actas de estos encuentros, hay que mencionar el monográfico de la revista *Culture & Musées*, vol. 6 (2005), dirigido por Jacqueline Eidelman, y la publicación de Noémie Drouguet *Le musée de société: De l’exposition de folklore aux enjeux contemporains* (2015).

<sup>238</sup> En algunos casos, los museos de civilización se consideran un término equivalente al de museos de sociedad. En otros casos, este concepto se relaciona con el ecomuseo y con otras prácticas inspiradas en los principios de la ecomuseología o de la *nueva museología*. La ambigüedad e indefinición de la categoría es la que permite este tipo de deslizamientos y ha contribuido a su popularidad en algunos contextos.



forma, nos encontramos ante una categoría que engloba a una gran diversidad de prácticas que convierten a la sociedad en objeto de museo<sup>239</sup>. Para Noémie Drouguet, entre los fundamentos de este modelo se encuentra el concepto de identidad colectiva, el tratamiento de la contemporaneidad, el papel de las colecciones o el lugar de la memoria oral en sus discursos. Cada museo ofrece soluciones diversas en el tratamiento de cada uno de estos aspectos, en función de sus medios, objetivos e intereses (2015:155-156).

Por todo lo comentado, creemos que este “nuevo” paradigma permite abordar las que hemos identificado como principales implicaciones del concepto de patrimonio inmaterial para los museos, ya que la introducción de la “cultura viva” conlleva la modificación del objeto del museo, el predominio de la contemporaneidad como dimensión temporal, el respeto a la diversidad cultural y la creación de nuevas relaciones entre el museo y las comunidades.

En los últimos años hemos asistido a la crisis definitiva de los museos de síntesis<sup>240</sup>, que se enfrentan a la necesaria renovación de sus estrategias museográficas ante la imposibilidad de representar todos los aspectos de una sociedad, sin caer en un reduccionismo excesivo o en un discurso lineal (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:156). Por este motivo, algunos museos han empezado a sustituir su exposición permanente por un programa de exposiciones temporales de duración variable. Aunque se trata de una estrategia limitada a las instituciones que cuentan con mayores recursos, permite al museo renovar sus contenidos y adecuarlos a los intereses de la sociedad actual. En el contexto de crisis de los grandes relatos, la renovación y multiplicación de las exposiciones permite a los museos ofrecer visiones parciales y plurales, apostar por “narrativas modestas” (Chagas, 2007a:36), abordar temas controvertidos e introducir métodos de trabajo participativos.

Es habitual que los museos de nueva creación basen su programa científico y cultural en las exposiciones temporales (de corta o larga duración). Es el caso del *Musée de la Civilisation de Québec*, que trata de adaptarse a las necesidades de una sociedad cambiante por medio de un amplio programa de exposiciones temporales. En este caso se combinan las llamadas *blockbusters* (exposiciones espectaculares que atraen a una gran cantidad de visitantes) con exposiciones referenciales que tratan de fomentar la reflexión sobre cuestiones de identidad, a las que volveremos a lo largo de la investigación (Roigé, Boya y Alcalde, 2010).

El predominio de la actividad expositiva es uno de los rasgos que mejor define a los “nuevos” museos o instituciones en proceso de reinvencción. Esta tendencia a privilegiar la función comunicativa sobre

---

<sup>239</sup> En el contexto francés en el que surge, esta denominación se populariza como reacción a los museos de arte.

<sup>240</sup> Los museos de síntesis tratan de presentar una visión panorámica de un territorio o una población, ofreciendo un resumen de sus principales aspectos históricos, geográficos, naturales, económicos o sociales. Este esquema ha sido utilizado por los museos etnográficos, que tienden a reproducir las áreas en las que se solían dividir los manuales de etnografía para mostrar una cultura de forma global, pero también por otro tipo de experiencias que han adoptado el modelo de “museo del espacio y del tiempo” característico de la *nueva museología*.

otro tipo de actividades, como la conservación o la investigación, obedece a las necesidades impuestas por la sociedad posmoderna actual. Sin embargo, algunos autores han identificado los riesgos a los que se enfrenta la institución museística si no consigue equilibrar la búsqueda del entretenimiento y el espectáculo con la producción de discursos expositivos rigurosos. El museo ahora compete con otro tipo de equipamientos culturales o de ocio (como los parques temáticos), por lo que trata de proporcionar al visitante una oferta atractiva, diversificando sus presentaciones y renovando sus lenguajes museográficos mediante el empleo de técnicas escenográficas y el uso de nuevas tecnologías. Aunque la introducción de este tipo de estrategias no es incompatible con el desarrollo del resto de funciones, el aumento de las exposiciones temporales puede terminar banalizando la práctica museística, descuidando el rigor científico de los discursos en su apuesta por la creación de presentaciones fáciles, concebidas para un consumo rápido por parte del visitante (Arrieta, 2015).

En este sentido, el *Musée dauphinois* (Grenoble, Francia) es un caso paradigmático. Se trata de un museo de sociedad inspirado en los principios de la ecomuseología. En los años setenta renunció a la exposición permanente para basar su programa científico y cultural en una serie de exposiciones temporales de duración variable. Jean-Pierre Laurent consiguió renovar el lenguaje expográfico de esta institución y contribuyó a la renovación de la museología etnográfica. Una de sus principales preocupaciones fue la creación de nuevas relaciones con la población local a través del desarrollo de una “museografía sensorial”. Sin embargo, al igual que sucede en otras de las museografías “de autor” que veremos a lo largo de esta investigación, Laurent consiguió compatibilizar la experimentación de nuevos lenguajes con el desarrollo de un programa científico riguroso que favorecía la colaboración con investigadores externos. Por otra parte, la renovación de las exposiciones temporales trataba de captar (y mantener de forma sostenida) el interés de la población local a través de la actualización de contenidos, de la presentación de nuevas lecturas de las colecciones, del tratamiento de los “nuevos” patrimonios y de los fenómenos de interés para la sociedad de la época (Drouguet, 2015:76-78).

En la actualidad, el *Musée dauphinois* mantiene dos exposiciones de larga duración. “Gens de l’Alpe” (1998) ofrece una presentación de síntesis de los modos de vida en los Alpes, en sustitución de una exposición anterior sobre el mismo tema<sup>241</sup>. En este caso, el recorrido trata de captar el interés de un público joven a través del uso de diferentes recursos interactivos y audiovisuales. Las escenas presentan diferentes aspectos de la vida en la montaña, como pueden ser la actividad agrícola, el hábitat, el contrabando, el pastoreo, la infancia o la venta ambulante<sup>242</sup>. Por otra parte, “La Grande histoire du ski” aborda la evolución del esquí, desde los primeros desplazamientos por la nieve, hasta su introducción en los Alpes franceses como actividad asociada al turismo de montaña.

---

<sup>241</sup> Aunque Jean-Pierre Laurent puso en marcha una política de exposiciones de larga duración en sustitución de las permanentes, “Gens de là-haut” pudo visitarse durante más de veinte años, mientras que “Gens de l’Alpe” se inauguró en 1998.

<sup>242</sup> Información extraída de *Le Journal des expositions del Musée dauphinois*, núm. 10 (octubre de 2006). Ver: <http://www.musee-dauphinois.fr/1026-le-journal-archives.htm> [consulta: 23.12.2016]

Otra de las características que define a los “nuevos” museos es la adopción de un enfoque temático en sus exposiciones. En un primer momento, el hecho de centrar su actividad en la investigación y presentación de un tema, tesis o memoria, parece favorecer la interdisciplinariedad y la integración ideal de las funciones museísticas. Esta estrategia es habitual en instituciones que surgen sin colecciones o que tratan de incrementar sus fondos, renovar sus contenidos y abordar problemáticas contemporáneas, en consonancia con los nuevos planteamientos conceptuales y museográficos. En las instituciones que adoptan este tipo de enfoques, las colecciones no dictan los contenidos ni condicionan los discursos de sus exposiciones, sino que los apoyan y expresan (Drouguet, 2015:95).

El *Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP)*, fundado por Rivière en 1937, implementó un original sistema de sondeos-recogida<sup>243</sup> con la finalidad de completar su colección de etnología francesa (Segalen, 2005). Aunque en principio estas campañas estaban centradas en la sociedad campesina, a finales de los años ochenta empezaron a extenderse a la vida urbana contemporánea. Es el caso de la campaña realizada sobre el skateboard, una manifestación de la cultura popular juvenil estrechamente vinculada al medio urbano, que dio lugar a una exposición itinerante por varias ciudades francesas (Calogirou, 2016)<sup>244</sup>.

El *MuCEM* ha seguido desarrollando este sistema, ampliando su ámbito de actuación a otros países del área euromediterránea, con la finalidad de abordar el estudio comparativo de fenómenos sociales y culturales contemporáneos. Dentro de la campaña sobre la construcción de las identidades de género, se tomó como punto de partida la experiencia de parejas de recién casados en países como Marruecos, Rusia, Serbia, Islandia o Israel, para reconstruir los rituales, tiempos y lugares asociados al matrimonio en diferentes contextos culturales (Chevallier, 2008:635). Parte de los testimonios materiales e inmateriales reunidos en esta colección se presentaron en la exposición “Au bazar du genre: Féminin-Masculin en Méditerranée” (2013), junto con otros documentos indicativos de las diferencias culturales existentes en las representaciones de género. Se trata de presentar la variedad de comportamientos y prácticas asociados a la procreación, las reivindicaciones de los colectivos homosexuales, la búsqueda de pareja o la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres en la región mediterránea. Para ello, se exhiben algunos de sus documentos asociados, por ejemplo, los objetos y ritos asociados a la fecundidad, una colección de velos de mujeres musulmanas, algunos trajes usados

---

<sup>243</sup> *El sondeo-recopilación consiste en llevar adelante un sondeo etnográfico de observación que permite recopilar testimonios materiales e inmateriales de cualquier naturaleza (objetos, fotografías, grabaciones sonoras y vídeos...). El objetivo es reunir objetos y documentación en el terreno para luego, asociarlos al conocimiento más completo posible de los contextos culturales de su producción y su uso.* Web del *MuCEM*. Ver: <http://www.mucem.org/es/contenu/el-sondeo-recopilacion> [consulta: 10.12.2016]

<sup>244</sup> A mitad de los años noventa, el *MNATP* puso en marcha una campaña sobre el skateboard en Francia, en colaboración con instituciones como el *Écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines*. El *MuCEM* amplió esta investigación para incluir otras prácticas de las culturas urbanas contemporáneas, como el hip hop, el tag y el graffiti, extendiendo su ámbito geográfico a la región euromediterránea (Calogirou, 2016; Chevalier, 2008).

durante los desfiles del Orgullo Gay, testimonios de homofobia, carteles, series de televisión, webs de citas u obras de artistas actuales<sup>245</sup>.



Fig. 13. *Sans titre*, Pilar Albarracín (2009). Catálogo de “Au Bazar du Genre”. *MuCEM*

La forma en que el *MuCEM* ha actualizado sus colecciones en una triple dirección puede servir como ejemplo para reflexionar sobre la tendencia seguida por los “nuevos” museos para renovar sus discursos (Chevallier, 2008). La primera ampliación es de carácter geográfico, ya que las colecciones de etnología francesa heredadas del *MNATP* se extienden al área euromediterránea. Aunque no todos los museos dedicados a la presentación global de una cultura determinada han ampliado su área de actuación, sí ha cambiado la forma en la que se relacionan con el territorio. La ampliación sociológica identificada por Chevallier se refiere a la forma en que la política de adquisiciones del museo se orienta ahora a la recogida de materiales pertenecientes a la vida urbana, superando el sentido de urgencia que había motivado la recogida de materiales de las sociedades campesinas en proceso de transformación e introduciendo nuevos criterios de selección de referentes culturales (Chevallier, 2008:631). Por último, la ampliación cronológica de las colecciones, que les lleva a prestar más atención a los testimonios asociados a los fenómenos culturales contemporáneos.

La ampliación del concepto de patrimonio ha producido un cambio en la temporalidad de los bienes que lo integran. Esta extensión cronológica supone un importante reto para los museos, que tienen que redefinir sus funciones tradicionales para incorporar objetos cada vez más recientes en sus colecciones. Por otra parte, el énfasis en la contemporaneidad no se circunscribe a las políticas de

---

<sup>245</sup> Exposición del *MuCEM* entre el 7 de junio de 2013 y el 6 de enero de 2014. Ver: <http://www.mucem.org/fr/exposition/archives-au-bazar-du-genre-feminin-masculin-en-mediterranee> [consulta: 02.11.2016]

adquisición, sino que se extiende a toda la práctica museística. *Le contemporain n'est pas une séquence chronologique précise mais une forme d'approche du présent et de la persistance du passé dans le monde d'aujourd'hui* (Battesti, 2012:18). De esta forma, el museo centra su atención en los problemas y preocupaciones de la sociedad actual, incorporando en sus discursos las transformaciones sociales y económicas, la conformación de nuevas identidades, las cuestiones ecológicas, el desarrollo sostenible, los fenómenos culturales contemporáneos o la diversidad cultural. En este proceso, la institución museística activa referentes culturales y produce “nuevos” patrimonios que enriquecen sus colecciones, renuevan los temas de sus exposiciones y contribuyen al desarrollo de la actividad museística, en general.

Es habitual que las nuevas instituciones se definan en función de un ámbito temático y no de una clasificación disciplinar tradicional (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:156). Se crean museos con nuevas denominaciones que evitan cualquier referencia a las clasificaciones académicas (etnología, historia, ciencias) en una clara apuesta por los métodos de trabajo inter o multidisciplinares, como es el caso de los museos de la(s) cultura(s) del mundo que se han creado recientemente en ciudades como Barcelona o Gotemburgo. Por otra parte, la proliferación de museos a la que asistimos en los últimos años, ha provocado que existan museos dedicados a una amplia variedad de temas y que nos encontremos en una situación en la que todo puede ser musealizable (Schiele, 2010). Donald Preziosi habla del “museocanibalismo” para referirse a la forma en que *vivimos en un mundo en que virtualmente cualquier cosa puede ser exhibida o expuesta en un museo y que virtualmente cualquier cosa puede servir o ser clasificada como museo* (en Chagas, 2007b:19).

El predominio de la acción cultural sobre el resto de funciones museísticas tiene repercusiones importantes en la actividad científica y en el papel que desempeñan las colecciones. En primer lugar, el propio funcionamiento del museo en el contexto actual, en lo que se refiere a su finalidad, a la disponibilidad de recursos y al perfil de sus profesionales, provoca que tanto la actividad de investigación, como el trabajo con las colecciones, se limiten a satisfacer las necesidades de las exposiciones, lo que supone un importante cambio respecto a la práctica museística tradicional (Duclos, 2002). Por otra parte, los nuevos paradigmas conceden al objeto un papel secundario en el conjunto de la práctica museística. Los museos ya no centran su actividad en la formación de colecciones de referencia, sino que ponen éstas al servicio de los discursos que quieren comunicar y de las reflexiones que tratan de provocar (Drouguet, 2015:97). Si bien estamos ante una de las principales aportaciones de la *nueva museología*, ahora adquiere un nuevo sentido, en consonancia con la renovación experimentada por los lenguajes expositivos. Al margen del papel que puede desempeñar el objeto en la construcción del discurso expositivo, es habitual que las escenografías, el uso de recursos creativos, los elementos multimedia, dejen de ser considerados un apoyo o un complemento de las colecciones para convertirse en los protagonistas indiscutibles de las exposiciones.

Por este motivo, algunos de los “nuevos” museos han sido acusados de *disneyficar* sus presentaciones. La *disneyficación* es un término aplicado a ciertas instituciones que han renovado sus exposiciones para incluir recreaciones ambientales, animaciones en vivo o nuevos recursos multimedia. Desde los años setenta se ha convertido en una acusación muy frecuente en Canadá, repetida en el caso de las renovaciones del *Royal British Columbia Museum* o del *Canadian Museum of Civilization*, que fue criticado por el abuso de la teatralización y el estilo de sus exposiciones (Macdonald y Alford, 1995). Los nuevos modelos museográficos se caracterizan por la importancia que conceden al diseño de las exposiciones y a los recursos de mediación, la introducción de la interactividad, el predominio del carácter lúdico, la mayor originalidad de las presentaciones o las contextualizaciones que facilitan la interpretación, que han terminado por transformar la experiencia de la visita pero que no deben ir nunca en detrimento del discurso y del rigor museológico (Drouguet, 2015).

Hay que decir que el desarrollo de la acción cultural no se limita a la proliferación y diversificación de las exposiciones, sino que también incluye la oferta de un amplio programa de actividades. A lo largo de la investigación hemos encontrado casos en los que el patrimonio inmaterial se ha utilizado como parte fundamental de esta política e incluso ha contribuido a la espectacularización de la oferta museística. Por otra parte, la influencia del modelo de economía de empresa ha llevado al museo a incorporar estrategias orientadas a la obtención de la máxima rentabilidad, que no siempre responden a la misión y objetivos de la institución museística. En otros casos, los museos trabajan en redes o asociaciones, organizan exposiciones conjuntas, alquilan espacios y hacen algunas concesiones al marketing y al mundo de la empresa privada que pueden compatibilizarse con el desarrollo de su función social y cultural (Drouguet, 2015:217-219).

En algunos casos, los museos que incorporan los nuevos paradigmas tratan de crear nuevos discursos con sus colecciones históricas. Los museos suelen albergar colecciones pertenecientes a un pasado más o menos lejano que, en ocasiones, no tiene ningún interés para el público por tratarse de unos testimonios que perciben como extraños o por constituir un patrimonio “incómodo”, “difícil” o “negativo”. En la línea de las corrientes poscoloniales y decoloniales, vemos cómo los principales museos coloniales europeos utilizan sus antiguas colecciones para abordar la presentación de problemas contemporáneos, como pueden ser las migraciones y el multiculturalismo, a través de una perspectiva interdisciplinar. En la exposición “Horizons, voices from a Global Africa”, el *Världskulturmuseet* fomentó la participación de personas procedentes del Cuerno de África, residentes en Gotemburgo, con la intención de crear memorias personales alrededor de los objetos que iban a formar parte de la exposición (Muñoz, 2013:70). A lo largo de la investigación trataremos varios casos en los que los museos han recurrido a la participación de las comunidades para ofrecer nuevas lecturas de sus colecciones y articular discursos en consonancia con las sensibilidades de la sociedad actual.

Por otra parte, la introducción del patrimonio inmaterial obliga al museo a establecer una nueva relación con sus colecciones. La forma en la que se vincula el pasado con el presente, reclama que el museo diseñe estrategias apropiadas para incorporar el dinamismo y la transformación cultural en sus discursos. En este proceso, es habitual que el museo desarrolle métodos de trabajo que favorezcan la participación de las “comunidades de origen”. Ahora bien, hay que destacar la forma en que las transformaciones del concepto de “comunidad” han afectado al desarrollo de estos métodos participativos. Conscientes de la imposibilidad de defender la existencia de una comunidad homogénea, estática y libre de conflictos, se han multiplicado las voces críticas contra visiones ingenuas e idealizadas como las que transmiten los textos de referencia de la *nueva museología*. Ahora se trata de conseguir instituciones abiertas a la participación social, que eviten los discursos comunitaristas y que se desprendan de algunos de los vicios esencialistas en los que han caído las representaciones excesivamente centradas en los marcadores étnicos e identitarios.

A lo largo de esta investigación veremos cómo las nuevas tecnologías están desempeñando un papel importante en la aplicación de los nuevos paradigmas. En primer lugar, introducen cambios en la forma en que se desarrollan las funciones museísticas. La experiencia del visitante ya no se limita al tiempo en el que permanece en el museo, sino que puede extenderse en el tiempo y en el espacio. En algunos casos, los proyectos de investigación o exposición adquieren entidad propia y pueden desarrollarse al margen del funcionamiento habitual del museo. El proyecto “East, a neighbourhood in Amsterdam” (“Oost, een Amsterdamse buurt”) del *Amsterdam Museum* (2002-2004) tenía como objetivo principal el desarrollo de una exposición participativa sobre la historia de la parte Este de la ciudad. La web interactiva “The Memory of East” permitió la recopilación de todo tipo de materiales, testimonios y memorias asociados a la vida cotidiana en este barrio. La experiencia se prolongó mucho tiempo después de haber terminado la exposición y acabó por independizarse de la actividad del museo, al hacerse patente la dificultad de relacionar estos relatos y memorias con la actividad científica y cultural de esta institución. Una vez terminada la exposición, la web siguió funcionando como una plataforma de desarrollo comunitario, lo que excedía los objetivos iniciales planteados por el museo y, seis años después, pasó a ser gestionada por voluntarios previamente formados por el personal del museo para el desempeño de esta función (van Eekeren, 2012).

De esta forma, el uso de las tecnologías de información y comunicación ha contribuido a transformar el papel de las colecciones, favoreciendo la presentación de diferentes lecturas sobre un mismo tema, ampliando las exposiciones con objetos que no se muestran en el espacio físico del museo (por problemas de conservación, restitución a las comunidades de origen o por limitaciones del diseño expositivo, por ejemplo) o a través del desarrollo de métodos de trabajo participativos en la documentación y adquisición de los materiales que las integran, entre muchas otras posibilidades. En

lo que respecta a las estrategias participativas, veremos cómo los “nuevos” museos pueden desarrollar una amplia variedad de experiencias con incidencia en el medio físico y social.

La estrecha vinculación del ecomuseo con la *nueva museología*, hasta casi la identificación total entre ambos<sup>246</sup>, instauró las prácticas de conservación e interpretación “in situ” como líneas definitorias de esta corriente museológica. Sin embargo, en la actualidad encontramos casos que obedecen a una lógica diferente, donde las fronteras “in situ” y “ex situ” no se perciben de forma tan clara, llegando a quedar difuminadas en algunos casos (van Mensch, 2012b). Las estrategias desarrolladas por algunos museos de la ciudad, museos comunitarios o museos del barrio, proporcionan elementos clave para pensar una nueva forma de actuar el museo en el territorio, más en consonancia con las necesidades de la sociedad actual.



Fig. 14. Exposición del proyecto “Buurtwinkels” en el *Amsterdam Museum*

El proyecto “Neighbourhoods shops” (“Buurtwinkels”) del *Amsterdam Museum* (2006) combina los dos enfoques. Su finalidad era investigar y documentar la forma en que las tiendas de barrio han ejercido una importante función social y conformado el paisaje urbano de Ámsterdam a lo largo de los siglos XX y XXI (van Eekeren, 2010). Los resultados se presentaron a través de la creación de tres tipos de exposiciones. La primera de ellas consistió en la exhibición de retratos de los propietarios en

<sup>246</sup> La *nueva museología* y la ecomuseología están estrechamente relacionadas y a menudo se utilizan como conceptos intercambiables. Sin embargo no son exactamente lo mismo ya que, en realidad, la ecomuseología es una de las manifestaciones que adquiere la *nueva museología* (Desvallées, 2000).



sus propios negocios, junto con información del proyecto. Se trata de captar la atención de los clientes hacia la figura del vendedor y de diseñar un recorrido de visitas, accesible a través de los dispositivos móviles. En el segundo caso, el museo ha creado una tienda de barrio itinerante para ser presentada en locales vacíos por toda la ciudad. La idea era que los visitantes accedieran a información con la que pudieran conectar, por estar asociada con sus vivencias personales, aportaran testimonios y materiales personales y, además, difundir la actividad del museo en los distintos barrios de Ámsterdam, favoreciendo la participación de sus habitantes. Por último, la exposición organizada en la sede del museo para presentar la historia y situación actual de este tipo de comercios, en la que ocupan un lugar destacado los materiales recogidos a través de la web interactiva y las aportaciones realizadas por los voluntarios que han participado en el proyecto (van Eekeren, 2010).

En la actualidad, hay que superar la tendencia de los ecomuseos a trabajar con nociones restringidas de comunidad y territorio. En este sentido, las experiencias inspiradas en los enfoques integrales e integrados de la ecomuseología tienen que emplear conceptos más amplios que respondan a las necesidades cambiantes de la sociedad (Stefano, 2012)<sup>247</sup>. En el caso de los nuevos museos de la ciudad, por ejemplo, se incorpora la localización en un sentido diferente del que se desprende de la definición de ecomuseo. La experiencia acumulada ha contribuido a identificar el ecomuseo con una comunidad definida en función de su pertenencia a un territorio geográficamente delimitado. A lo largo de esta investigación vemos cómo este tipo de museos comunitarios generan muchos problemas, tanto por las dificultades asociadas a la definición de la comunidad de referencia, como por los riesgos de comunitarismo y esencialismo que presenta. Sin embargo, los nuevos paradigmas permiten a los museos de la ciudad abandonar esta adscripción y centrar la atención en el territorio como *framework for integrative approaches, as well as framework for documenting social dynamics* (van Mensch, 2012b:43). Una aproximación de este tipo debería superar la idea de ciudad como sala de exposiciones y abordar los procesos de significación que se producen en ella.

En un contexto multicultural como el actual, las exposiciones sobre la inmigración favorecen la presentación de nuevas lecturas sobre la ciudad contemporánea, la creación de nuevos patrimonios y la reflexión sobre las identidades híbridas. De acuerdo con Poehls, suponen un desafío para las instituciones vinculadas a una localización específica, como son los museos del barrio o los museos de la ciudad (Parby, 2016), ya que imponen una revisión crítica de las colecciones existentes y el desarrollo de métodos de trabajo participativos para la adquisición de nuevos materiales y el tratamiento de temas contemporáneos. La exposición “Becoming a Copenhagener” (“At blive

---

<sup>247</sup> En la base de esta idea se encuentra la diferencia entre el ecomuseo y la ecomuseología recogida por Michelle L. Stefano (2012). Mientras que la idea de ecomuseo parece evocar un área bien delimitada, geográficamente definida, la ecomuseología es una filosofía que trata de responder a condiciones culturales, sociales y políticas siempre cambiantes. Se trata de una museología holística que aborda las relaciones que las personas mantienen con los diferentes contextos físicos, económicos, sociales, culturales, políticos y ambientales que se van sucediendo.

københavnner”) del *Museum of Copenhagen (Københavns Museum)* (2010) explora las formas en que personas construyen su identidad en una ciudad multicultural como Copenhague. *While the official national identity tends to be a closed system based on historic references, where one seems to either be or not be a Dane, a Copenhagener is something one can choose to become* (Sandahl, 2012:96). La exposición toma como punto de partida la historia de la inmigración a la ciudad para desafiar las narrativas dominantes, deconstruir los estereotipos sobre el “otro” migrante y reflexionar sobre los conceptos dinámicos de identidad y pertenencia (Parby, 2016).

Es objetivo de nuestra investigación explorar las formas en que el concepto de patrimonio inmaterial participa en estos procesos de renovación y redefinición de la práctica museística. Llegados a este punto, hay que recordar que, en las escasas recomendaciones que afectan directamente a los museos, se reconoce de manera expresa el papel esencial que pueden ejercer dos modelos museísticos: los museos comunitarios y los museos locales. Atendiendo a las vagas referencias que encontramos, se trata de prácticas heterogéneas en la línea de lo que venimos comentando, que se consideran apropiadas por la relación que mantienen con las comunidades representadas en sus discursos. En primer lugar, se reconoce de forma expresa el papel que pueden desempeñar los museos creados y administrados por las propias comunidades al favorecer la transmisión de sus conocimientos tradicionales, aplicar estrategias de salvaguardia a través de *medios no formales* y proporcionar a la comunidad un espacio para la auto-representación y difusión de su cultura (UNESCO, 2016).

Para contrarrestar posibles lecturas sesgadas del patrimonio inmaterial, hay que concebir el museo comunitario en sentido amplio, en consonancia con un concepto no esencialista de comunidad como el defendido por Ciraj Rassool (2006, 2012a y 2012b). Utilizando el *District Six Museum* como punto de partida, este autor analiza cómo este tipo de museos tienen que actuar como agentes activos en la producción de comunidad y rehuir de los planteamientos excesivamente centrados en marcadores étnicos y culturales. Este caso es especialmente interesante porque en Sudáfrica el término “comunidad” ha conseguido desprenderse de las connotaciones cargadas de tintes raciales de la época del apartheid y se ha convertido en expresión de una determinada forma de organización social, en torno a intereses y elementos comunes. En esta línea, la creación del *District Six Museum* como “museo comunitario” tiene un carácter estratégico, ya que trata de subrayar la forma en la que actúa como plataforma independiente para la confrontación, el activismo y la movilización social (Rassool, 2012b). En la base de esta elección se encuentra la idea de que un verdadero “museo de la comunidad” tiene que desarrollar su particular política de gobernanza al margen de las estructuras gubernamentales municipales o nacionales y situarse en el espacio público como plataforma para la crítica social y producción de una ciudadanía crítica (Rassool, 2012a).

El museo comunitario ha sido utilizado habitualmente como instrumento de reivindicación política, social y cultural, por parte de diferentes grupos sociales. En este sentido destaca la actividad de los

museos “étnicos” o “tribales” de Estados Unidos y Canadá (Clifford, 1999), utilizados por diferentes comunidades indígenas para desafiar los relatos oficiales sobre su cultura y cuestionar la autoridad curatorial de los “museos mayoritarios” en la representación de su patrimonio. Una investigación sobre el patrimonio inmaterial excesivamente centrada en este tipo de museos podría confirmar la crítica realizada por algunos autores, que observan una tendencia implícita en el discurso de la UNESCO a interpretar el PCI como patrimonio propio de las sociedades no occidentales, indígenas o premodernas (Mingote, 2013a; Lema, 2008; Deacon et al., 2004).

Por su parte, a los museos locales se les concede un papel clave en los complejos procesos de negociación y mediación entre las diversas partes involucradas en la identificación y gestión del patrimonio inmaterial (UNESCO, 2004). El mayor dinamismo que aparentemente presentan estos centros (en relación con otros tipos museísticos) parece situarlos en una posición ventajosa para afrontar la salvaguardia del patrimonio inmaterial. En primer lugar, los museos locales, aunque de difícil delimitación por la gran diversidad que encierran, se caracterizan por el estrecho vínculo que establecen con el territorio en el que se insertan. Se trata de museos dedicados a presentar la historia y memoria de una comunidad local definida en términos territoriales. Sin embargo, es habitual que este tipo de museos permanezcan ajenos a la incorporación de los nuevos paradigmas museológicos y continúen ofreciendo visiones nostálgicas, desconectadas del presente, ancladas a un pasado remoto y preindustrial (Drouguet, 2015:221). En este sentido, podemos afirmar que si los museos locales quieren desempeñar un papel importante en la salvaguardia del patrimonio inmaterial, tendrán que redefinir sus planteamientos conceptuales y museográficos para incorporar la contemporaneidad, la dinámica cultural, la representación de nuevas identidades o el multiculturalismo, en su funcionamiento habitual. Por este motivo, hay que huir del concepto tradicional de museo local, asociado a la presentación histórica y/o etnográfica de un territorio a través de la exposición compartimentada de sus colecciones, para prestar mayor atención a los procesos de renovación que están experimentando algunos museos de la ciudad al incorporar los nuevos paradigmas museológicos.

A los museos locales también se les reconoce la posibilidad de utilizar el patrimonio inmaterial como instrumento de revitalización en dos sentidos fundamentales. Por una parte, este tipo de contenidos favorecen la actualización de sus colecciones y proporcionan nuevos significados a los objetos que las integran y, por otra, promueven la intervención del museo en el territorio y lo conectan con las comunidades de practicantes o ejecutantes (UNESCO, 2004). Aunque a lo largo de esta investigación abordaremos varios casos en los que el museo ha contribuido a la revitalización y recuperación del patrimonio inmaterial a través de actividades educativas y de difusión, un análisis de los intereses y motivaciones tras este tipo de actuaciones, requeriría un estudio en profundidad que excede los objetivos de nuestra investigación.

A grandes rasgos, muchos de los casos que vamos a tratar se pueden enmarcar en estos dos grandes tipos. Por concretar, se trata de prácticas que mantienen una particular relación con el territorio y las comunidades de referencia. Una nota común a todas ellas es su alcance limitado y su dimensión reducida, que lo mismo que les permite mantener un estrecho vínculo con las comunidades y actuar en los contextos en los que se desarrolla el PCI, les impide desarrollar otras actividades más exigentes en términos económicos o profesionales que, aunque fundamentales para un adecuado tratamiento de ese tipo de patrimonio, suelen resultar inalcanzables para estos centros. Sin embargo, no podemos perder de vista que uno de los objetivos principales de nuestra investigación es explorar los aspectos conceptuales y museográficos que se derivan de la incorporación del concepto de patrimonio inmaterial en la actividad museística, sin circunscribirlo a ningún modelo en particular. Para ello, y con la finalidad de ofrecer una visión de conjunto, prestaremos atención a las experiencias desarrolladas por museos de carácter nacional o regional, necesariamente orientados por otra forma de entender la relación con las comunidades, el territorio y las colecciones, pero desde los que igualmente se están adoptando estrategias que inciden en esta línea de renovación o reinención del museo tradicional.

De manera general, entendemos que el museo puede contribuir a la salvaguardia del patrimonio inmaterial extendiendo su actividad a los contextos en los que se desarrolla (UNESCO, 2004). Esta forma de entender la relación entre el museo, el territorio y la comunidad, es característica de la ecomuseología y presenta implicaciones importantes para la práctica museística en general, ya que introduce estrategias propias de la musealización “in situ” en una institución caracterizada por la descontextualización de los elementos patrimoniales. Aunque el ecomuseo parece ser la mejor expresión de esta forma de actuación, vemos que existen otros formatos que, de una forma menos obvia, están desarrollando experiencias muy interesantes en este sentido.

Por otra parte, si recuperamos la tercera de las tres categorías de patrimonio inmaterial identificadas por Giovanni Pinna (2003), vemos cómo este patrimonio siempre ha formado parte del funcionamiento habitual de la institución museística. Las exposiciones habitualmente se han organizado alrededor de *los significados simbólicos y metafóricos de los objetos que constituyen el patrimonio material* y, en este sentido, no cabe duda de que trabajar con el patrimonio inmaterial asociado a las colecciones contribuye al desarrollo de la actividad museística, favoreciendo la documentación y contextualización de los objetos que alberga y ofreciendo una mejor interpretación de los discursos ofrecidos. Sin embargo, nos interesa más retener otro de los aspectos apuntados por Pinna, el hecho de que el museo, en el desarrollo de sus funciones, produce una “cultura museística”, un patrimonio cultural formado por los significados, los conocimientos o las interpretaciones que se atribuyen a estas colecciones.

El proyecto “Los Museos como espacio para el Diálogo Intercultural” (*MAP forID*, 2007-2009), en el que participó el *Museo de América* (Madrid), incorporó una línea de trabajo destinada a contemplar *la propia historia del Museo como patrimonio intangible, analizando los criterios y la historia de las colecciones*<sup>248</sup>, a deconstruir posibles discursos etnocentristas y a desarrollar un análisis autorreflexivo de las representaciones ofrecidas. En la línea de las corrientes poscoloniales, decoloniales o post-estructuralistas, hay que destacar la forma en que museos que albergan importantes colecciones del periodo colonial están revisando la historia de esas colecciones desde una perspectiva crítica. Es el caso del “Relational Museum Project” del *Pitt Rivers Museum* o de los proyectos “The Power of Labelling” y “The State of Things” del *Museum of World Culture* (Världskulturmuseet) de Gotemburgo (Muñoz, 2013), como muestra de las estrategias que están llevando a cabo algunos museos etnográficos europeos para redefinir sus planteamientos conceptuales y museográficos.

En los últimos años es habitual que los museos incorporen el patrimonio inmaterial en el desarrollo de su actividad. En muchos casos, este patrimonio se introduce en las exposiciones, a través de registros sonoros y audiovisuales, como un simple añadido de la cultura material (Stefano, 2009a; Kurin, 2007). Este tipo de prácticas favorecen que el PCI ocupe un papel secundario, al ser considerado un recurso museográfico y no un objeto museístico con entidad propia. En este sentido, el museo tiene que redefinir sus planteamientos conceptuales y museográficos para contribuir a su salvaguardia. Conscientes de la necesidad de adoptar enfoques integrales del patrimonio y enfoques integrados de la sociedad (van Mensch, 2012b:43), algunos autores han identificado la ecomuseología como un modelo válido por la forma en la que atiende a las relaciones dinámicas entre la comunidad, su patrimonio y el territorio (Stefano, 2012 y 2009a). La adopción de este tipo de enfoques holísticos debe permitir al museo superar su visión tradicional del patrimonio como algo separado de las comunidades y contextos en los que adquiere su sentido, para empezar a tratarlo como un todo interconectado (Stefano, 2009a).

Por otra parte, la gestión integral favorece que las expresiones inmateriales permanezcan en sus contextos originales y así no se sustraen a la dinámica cultural (Stefano, 2012). La extensión de la actividad más allá de los límites físicos del museo puede contrarrestar algunos de los riesgos asociados a la representación del patrimonio inmaterial (descontextualización, fosilización, museificación) y favorecer la participación de los propios protagonistas en la gestión de su patrimonio, actuando como contrapeso a la tendencia del museo tradicional a adoptar una postura de autoridad. En este sentido, hay que recordar que, de acuerdo con la *Convención de 2003*, toda actuación de salvaguardia tiene que contar con la participación de las comunidades de referencia.

---

<sup>248</sup> Es un proyecto europeo en el que participan instituciones de Italia, Holanda, Hungría, Reino Unido, Irlanda y España. En España el proyecto fue coordinado por el *Museo de América*. Ver: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2008/los-museos-como-espacio-para-el-dialogo-intercultural-2008-2009.html> [consulta: 20.09.2016]

Una de las características de la posmodernidad es el predominio de lo sincrónico frente a lo diacrónico. Su apuesta por lo espectacular, lo inmediato y lo irreflexivo, se ve favorecida por las propias características del lenguaje audiovisual de las nuevas tecnologías (Arrieta, 2013:11-12). En este sentido, vemos que las experiencias consideradas referentes para la musealización del patrimonio inmaterial no se adaptan bien a las características de la sociedad posmoderna actual. A priori no parece que los museos comunitarios, ecomuseos o museos locales participen de una lógica que privilegia el individualismo y el espectáculo. Sin embargo, a lo largo de esta investigación vemos cómo estos modelos también hacen concesiones y emprenden procesos de reinención inspirados en algunas de estas ideas.

### 5.1. LA REPRESENTACIÓN DE LO COTIDIANO

El objeto de la vida cotidiana adquiere una segunda vida en el museo, desprovisto de su función original y dotado de un nuevo valor simbólico (Grognet, 2005). La definición de lo cotidiano como objeto de museo puede abordarse desde una gran variedad de enfoques que superan los estrictamente disciplinares. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, por ejemplo, ha reflexionado sobre la aparente paradoja de “mostrar al público objetos que no se hicieron para ser mostrados” (1998a:2). Por otra parte, en Francia se ha desarrollado un interesante campo de investigación sobre los objetos banales, cotidianos u ordinarios, del que Thierry Bonnot, Christian Bromberger o Denis Chevallier son sólo algunos de sus exponentes<sup>249</sup>. Esta tradición es heredera de las investigaciones realizadas por Baudrillard (1969) desde el ámbito del consumo. En una línea similar se encuentra el “circuito de la cultura” identificado por Stuart Hall. A través del análisis de la historia del walkman de Sony se abordan los procesos de producción, consumo, regulación, representación e identidad que lo integran (Lleras, 2008; Du Gay et al., 1997).

A lo largo de la investigación vemos cómo el museo ha abordado la presentación de los objetos y prácticas de la vida cotidiana a través de diferentes perspectivas, que pueden variar en función de la identidad de la institución y de los paradigmas empleados en la construcción de sus discursos. Estas lógicas no suelen ser excluyentes, por lo que pueden trasladar a un mismo espacio los problemas y paradojas que afectan a la definición de los distintos objetos de museo. En primer lugar, los museos pueden abordar la representación de la vida cotidiana a partir de una aproximación estética. Los ejemplos más significativos son las muestras de artes populares u objetos de diseño, ya que se trata de elementos que tienen un interés visual incuestionable. Es el caso de la exposición del *Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines* que presenta la evolución del mobiliario de diseño y de los objetos de

---

<sup>249</sup> En *La vie des objets* (2002) y en “Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre” (1986), Thierry Bonnot profundiza en la biografía cultural de los objetos banales, ordinarios o cotidianos. Por su parte, Christian Bromberger y Denis Chevallier publicaron la obra colectiva *Carrières d'objets, innovations et relances*, con la que contribuyen al desarrollo de la antropología de la cultura material. Para ello abordan los procesos de renovación y manipulación simbólica a la que se someten una serie de manifestaciones o productos tradicionales, como puede ser el jabón de Marsella.

uso doméstico desde los años setenta hasta nuestros días. Algunos de los elementos que se exhiben son piezas excepcionales de diseño (Guiyot-Corteville, 2003). Desde el punto de vista de las ciencias y la técnica, los museos pueden presentar las transformaciones experimentadas por los objetos de uso cotidiano, ya sea a través de exposiciones de carácter tipológico que muestren su evolución, o prestando especial atención a los aspectos sociales y culturales derivados del progreso tecnológico. En este sentido, una de las exposiciones de *Skansen* muestra cómo el empleo de electrodomésticos cada vez más eficientes ha transformado el desempeño de las actividades domésticas y el papel de la mujer en la unidad familiar (Kron, 2012). En otros casos se abordan ciertos aspectos de la vida cotidiana a través de los descubrimientos científicos que han conseguido mejorar la calidad de vida, como puede ser la evolución de los métodos de higiene o las transformaciones en la preparación de alimentos. El *Alimentarium* (Vevey, Suiza), por ejemplo, ha presentado los beneficios que supuso el empleo de latas de conserva para la alimentación de los soldados en la Primera Guerra Mundial<sup>250</sup>.

Por otra parte, los objetos de la vida cotidiana pueden adquirir el estatus de obra de arte. El *Musée Quai Branly* es considerado un ejemplo paradigmático ya que ha convertido los objetos procedentes de las sociedades extra-europeas en “artes primeras” y suscitado un acalorado debate entre arte y etnografía. No obstante, esta no es la única forma que puede adoptar la aproximación artística. En los últimos años han proliferado los museos temáticos dedicados a un objeto o práctica de la vida cotidiana. Es habitual que este tipo de experiencias centren sus exposiciones en el interés visual que presentan estos objetos, como es el caso del *Musée du Peigne et de la Plasturgie* de Oyonnax (Francia). Por otra parte, este tipo de objetos banales o cotidianos pueden formar parte de instalaciones de artistas contemporáneos. Esta práctica no se circunscribe a los centros de arte contemporáneo, ya que es habitual que los “nuevos” museos recurran a la creación artística para abordar los aspectos más conflictivos de sus discursos. En el caso de la instalación de Jean-François Boclé, *Si ton musée est mort, essaye le mien*, que formó parte de la exposición “Fetish Modernity”<sup>251</sup> (2011-2014), en un mostrador se exhiben algunos de los objetos reunidos por el artista para denunciar el “imaginario colonial” todavía presente en objetos de la “modernidad” como pueden ser unos guantes de goma, material quirúrgico, unas novelas de Tintín, souvenirs, algunos muñecos y unas fotografías de Barack Obama<sup>252</sup>.

Un enfoque que goza de cierta popularidad es el inspirado en el método biográfico de los objetos o la “vida social de las cosas” (Appadurai, 1991). En este caso, se rechaza una visión estrictamente materialista de los objetos, para atender a la variedad de estatus, relaciones e interacciones sociales,

---

<sup>250</sup> Información de la página web del museo. Ver: <https://www.alimentarium.org/fr/savoir/les-rations-militaires> [consulta: 18.01.2017]

<sup>251</sup> Exposición itinerante por varios de los museos europeos que participaron en el proyecto “RIME”. En el caso concreto de esta instalación, se presentó en el *Musée Royal de l’Afrique Centrale* de Tervuren (Bélgica), *Náprstek Museum* de Praga, *Museum für Völkerkunde* de Viena y *Etnografiska Museet* de Estocolmo.

<sup>252</sup> Ver: <http://www.jeanfrancoisbocle.com/work/installations/si-ton-musee-est-mort-essaye-le-mien/tervuren.html> [consulta: 17.09.2015]

gustos estéticos y a los cambios de valores o significados que sufren a lo largo de su historia (Bonnot, 2004). En algunos casos se trata de construir una memoria o mostrar una historia particular a través de sus objetos asociados. Para ello, a través del desarrollo de métodos de trabajo participativos, los objetos, en su mayoría banales, cotidianos u ordinarios, pueden ir acompañados de los testimonios y la historia oral de sus propietarios. Nos encontramos ante lo que Dominique Poulot ha llamado la “museografía de las historias de vida” (2012:109). Si bien se ha convertido en una estrategia habitual en las exposiciones dedicadas al fenómeno migratorio y en los museos que incorporan los nuevos paradigmas museológicos para reflexionar sobre la diversidad cultural, no se agotan aquí las posibilidades que ofrecen este tipo de aproximaciones. Algunos de los casos que merece la pena destacar son el *Museum of Broken Relationships* de Zagreb y la exposición “Objects of love, works of love” del *Museum of Copenhagen*, en los que se exploran las distintas formas en las que se experimentan las emociones humanas en la actualidad, a través de una serie de objetos personales.

Por último, una de las aproximaciones que menos atención ha recibido es la que están adoptando los museos que incorporan en sus discursos los valores morales, el desarrollo sostenible o los derechos humanos (Duclos, 2002). Se trata esta de una tendencia reciente, que todavía no se encuentra muy extendida pero que nos permite reflexionar sobre algunos de los aspectos implicados en la musealización del patrimonio inmaterial. En este sentido, recuperamos la actividad del *Sulabh International Toilet Museum* de Nueva Delhi, museo que muestra la evolución experimentada por el retrete a lo largo de la historia para reflexionar sobre la higiene y los problemas de saneamiento. Este museo ha sido creado por el sociólogo y activista Bindeshwar Pathak, fundador de la *Sulabh International Social Service Organisation*, asociación que lucha por la reforma social y la mejora de las condiciones de vida de los “intocables” indios.

Es en este marco en el que vamos a insertar la transformación de los objetos y prácticas cotidianas en objeto de museo, por las implicaciones que presenta para el desarrollo de la actividad museística actual. En este sentido, los museos de folklore, artes populares o etnología han sido pioneros en la activación de referentes culturales “modestos”, cotidianos o banales, al convertirlos en objeto etnográfico. La evolución experimentada por este tipo de objetos está relacionada con la historia de la antropología académica y la desigual relación que mantiene con la institución museística<sup>253</sup>. En las “Instructions sommaires pour les collecteurs d’objets ethnographiques”, publicadas con motivo de la misión Dakar-Djibouti<sup>254</sup> (1931), se define por primera vez como “objeto testimonio”, ya que su

---

<sup>253</sup> Son numerosos los autores que han abordado, con más o menos profundidad, la relación entre la antropología como disciplina científica y la institución museística. Entre ellos, destacamos a Montserrat Iniesta (1994), William Sturtevant (1969), Michael Ames (1992) o Mary Bouquet (2001 y 2012).

<sup>254</sup> Misión etnográfica y lingüística dirigida por Marcel Griaule y puesta en marcha entre 1931 y 1933 por el Institut d’ethnologie de París. A través de esta campaña, el *Musée d’Ethnographie de Trocadéro* (MET) trataba de adquirir objetos etnográficos procedentes de las colonias francesas. Las recomendaciones estaban dirigidas a viajeros, turistas, funcionarios o administradores coloniales que, de esta forma, podían ayudar a incrementar las colecciones del museo y restituirlo al nivel de las mejores instituciones del mundo (MET, 1931:7). Estaban



principal valor reside en la información que nos proporciona sobre la sociedad a la que pertenece (MET, 1931). Nos encontramos en un momento en el que el objeto etnográfico es considerado una “prueba objetiva”, más seguro y fiable que los archivos escritos y los testimonios orales. Sin embargo, las instrucciones instauran una nueva lógica, que otorga a los objetos de la vida cotidiana un estatus científico. Los objetos ordinarios, los más corrientemente empleados, son reconocidos como las producciones más representativas de un modo de vida determinado (Grognet, 2005). Podemos comprender mejor una cultura a partir de sus objetos más comunes, de la misma forma que “una lata de conservas caracteriza mejor a nuestras sociedades que la joya más suntuosa o el sello más raro”. Aunque las instrucciones previenen contra la tentación de seleccionar los objetos de las culturas exóticas en función de la pureza de estilo o rareza, se ha demostrado que la realidad fue otra, ya que los responsables sobre el terreno se mostraron más interesados por reunir los objetos más bellos o raros<sup>255</sup>.

En la transformación de estos materiales en objeto de museo entran en juego varios factores. En un primer momento, hay que tener en cuenta la subjetividad del etnólogo y la identidad de la institución museística, que determinan el tipo de objetos que van a ser considerados testimonio de la cultura representada (Grognet, 2005). En este sentido, para abordar el papel de los objetos cotidianos de las sociedades extra-europeas en la institución museística, tenemos que distinguir entre las funciones de conservación y de exposición. En el momento en que los “objetos testimonio” son documentados e inventariados, pasan a formar parte de las colecciones del museo. Aunque la mayor parte de estos materiales quedan confinados en las reservas y su papel se reduce al de documento, algunos son seleccionados para las exposiciones por sus cualidades plásticas y su interés visual (Grognet, 2005). Estas presentaciones pueden adoptar diferentes expresiones museográficas y adquirir un carácter estetizante o exotizante que va a favorecer las interpretaciones sesgadas y deformadas de estas sociedades por parte del visitante. Este es el caso de las exposiciones realizadas por Jean Gabus en el *Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN)* en las que trataba de presentar la vida cotidiana de forma dramatizada (Gonseth, 2012).

Pronto el concepto de “objeto testimonio” fue cuestionado dentro del campo de la museología etnográfica, ya que estaba fundado en la ilusión de que se puede reconstruir una cultura a partir de sus objetos materiales (Drouguet, 2015:184). Se recupera así el antiguo debate que había comenzado en

---

motivadas, además, por un sentido de urgencia, orientadas a la recogida de elementos (materiales e inmateriales) en vías de desaparición.

<sup>255</sup> Hay varias publicaciones sobre la Misión Dakar-Djibouti que hay que tener en cuenta. En primer lugar, uno de los informes de Marcel Griaule “Mission Dakar-Djibouti, rapport général (mai 1931-mai 1932)” en *Journal de la Société des Africanistes* (1932) y “El África fantasmal” de Michel Leiris (1934), convertido en cronista de la expedición. Nicolás Sánchez Durá y Hasan G. López Sanz han publicado *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti (1931-1933) y el fantasma de África* (2009), además de otras contribuciones sobre este mismo tema, como “Sócrates chez les nègres” en *Quaderns-e de l'ICA*, vol. 1, núm. 15 (2010).

Estados Unidos a finales del siglo XIX<sup>256</sup> (Clifford, 2001; Iniesta, 1994:122-127; Jacknis, 1986). La experiencia de Franz Boas en el *American Museum of Natural History* de Nueva York le había enfrentado a la imposibilidad de explicar hechos sociales complejos a través de objetos y las escasas posibilidades que ofrecían los lenguajes museográficos para solventar esta cuestión. Desde este momento se han ofrecido distintas soluciones para abordar las limitaciones de la cultura material para traducir la investigación antropológica, de acuerdo a los diferentes modelos museográficos que se han sucedido (Bouquet, 2012 y 2001; Iniesta, 1994; Ames, 1992; Stocking, 1986).

Jean Jamin ha sido otro de los autores críticos con este concepto de “objeto testimonio”. El autor sostiene que conduce a una equivalencia representativa engañosa en la que todos los objetos que provienen de una misma cultura adoptan el mismo modelo de representación, es decir, *une cuillère ou un appareil à clystère baoulé a la même valeur représentative qu’un masque ou une statue baoulé* (1985:61). La crítica de Jamin se extiende al concepto de museo-laboratorio ideado por Georges-Henri Rivière y puesto en práctica en el *MNATP*. Martine Segalen también ha criticado el modelo de Rivière ya que, al otorgar el mismo valor representativo a un arado y un tocado de novia, por ejemplo, suprime la dimensión simbólica y social del objeto para destacar sus aspectos técnicos (2008:639). De esta forma, los objetos que pertenecen a la esfera de la vida social quedan desprovistos de su significado, mientras que las series tipológicas de artesanías o instrumentos agrícolas nos proporcionan información sobre los aspectos tecnológicos, pero no sobre los aspectos sociales o simbólicos que rodean a su producción y su uso.

Por otra parte, la definición reductora del “objeto testimonio”, limitada a la cultura material y a la recogida de los restos de sociedades en vías de desaparición, no se ajusta a las necesidades de la antropología contemporánea, que ha ampliado y diversificado enormemente su campo tradicional de estudio (aunque no tanto sus métodos de investigación) ni a las de los museos que incorporan los nuevos paradigmas museológicos para responder a las necesidades de la sociedad actual. El “objeto testimonio” entendido de esta forma no es capaz de documentar los procesos de transformación y las dinámicas culturales que están en el centro de la reflexión de las ciencias sociales contemporáneas (Gonseth, 2013).

El trabajo desarrollado en el *Musée d’ethnographie de Neuchâtel (MEN)* con Jacques Hainard viene a sumarse a la crítica a este concepto de “objeto testimonio”. La línea mantenida se resume bien a través de su famosa proclama según la cual “el objeto no es para nada la verdad de nada” (Hainard, 1984:189). La exposición “*Objects prétextes, objets manipulés*” (1984) pone una serie de objetos al

---

<sup>256</sup> George Stocking ha revisado el debate mantenido entre Franz Boas y Otis Mason a finales del siglo XIX en su artículo “Dogmatism, Pragmatism, Essentialism, Relativism: The Boas/Mason Museum Debate Revisited”, *History of Anthropology Newsletter*, vol. 21, núm. 1 (1994), que se suma a la aportación de Ira Jacknis (1986) sobre el mismo tema, en la que identifica más motivos que los estrictamente científicos en los términos del debate.

servicio de un discurso crítico marcado por la ironía. Se trata de provocar una reflexión sobre la definición del objeto etnográfico y la manipulación a la que lo someten los conservadores. Hasta el momento, los objetos cotidianos contemporáneos, muchos de ellos comprados en grandes almacenes, eran desechados una vez terminada la exposición de la que formaban parte. “Objects prétextes, objects manipulés” supone un punto de inflexión en la definición del objeto de museo, ya que desde este momento todo objeto que entra en el museo debe recibir el mismo tratamiento y así evitar los prejuicios a los que muchas veces los somete la mirada del conservador.

*Nous avons montré dans un espace les déchets que les ethnologues ont retenus dans leurs collections. Nous avons exposé, par exemple, un disque 78 tours provenant du Pakistan et dont les gens qui le possédaient et qui n'avaient pas l'occasion d'écouter des disques, avaient fait un objet de décoration. Nous avons également exposé ces objets fabriqués avec des boîtes de conserve et du fil de fer récupérés et qui sont collectionnés dans toute l'Afrique. Nous avons exposé aussi des objets qu'on trouve dans les magasins, un aquarium, une télévision, ou des objets bizarres, comme un appareil à dénoyauter les cerises, etc. Pour créer un effet de choc, on avait tendu des tapisseries, posé des moquettes, des tapis très laids afin de faire quelque chose de kitch, d'abominable ... et on a complètement raté notre effet; les gens étaient heureux, ils disaient: «Chez nous c'est comme au musée!» (Hainard, 2007b)*

Llegados a este punto, recuperamos algunos de los rasgos que definen a los “nuevos” museos para ver cómo se traducen en ellos los cambios de estatus del objeto cotidiano. En primer lugar, la adopción de enfoques interdisciplinares introduce cambios en el estatus científico del objeto de museo. Los criterios por los que un material adquiere el carácter de objeto de museo pueden diferir entre las diversas disciplinas involucradas y trasladar a un mismo espacio los problemas que afectan en cada caso al tratamiento de los testimonios orales, el arte contemporáneo o los objetos producidos en la sociedad de consumo, por citar sólo algunos ejemplos. Por otra parte, el reconocimiento de la legitimidad de agentes externos al museo en la identificación de los materiales constitutivos de sus colecciones viene a complicar la atribución de un estatus determinado.

Céline Rosselin ha identificado algunas de las paradojas que se producen al transformar un objeto cotidiano en objeto de museo (1993). A partir del robo de la capucha de una bombona de gas expuesta en un museo, la autora reflexiona sobre la forma en la que se ha invertido el proceso y se ha devuelto a un objeto de museo a su vida cotidiana anterior. En un primer momento, el objeto separado de su contexto funcional y desprovisto de su uso original adquiere un estatus jurídico por el que puede llegar a considerarse un bien inalienable e imprescriptible, una vez integrado en las colecciones públicas. El estatus científico varía en función de la identidad de la institución y de las aproximaciones disciplinares empleadas, pero no justifica en sí mismo la presencia de este objeto en la exposición, ya que sigue siendo la apariencia visual y el interés estético el que determina su exhibición. Rosselin señala cómo este desplazamiento de lo funcional a lo visual provoca la “vitrinificación” de este objeto, en parte como consecuencia de la legislación que le es de aplicación, de acuerdo con el estatus jurídico

adquirido. En el *Musée d'ethnographie de Neuchâtel*, la museografía desarrollada por Hainard ha cuestionado precisamente el cambio de sentido que se opera en un objeto cuando es exhibido en el interior de una vitrina y rodeado de cierta escenografía (Hainard, 2007b).

En este proceso o “rito de paso” el objeto pierde su sentido original y se transforma en otra cosa (Rosselin, 1993). Ahora es el nuevo contexto del museo el que le proporciona un nuevo significado. En este sentido, desempeña un papel fundamental la mirada disciplinar o la lógica con la que se aborda. Es famoso el caso de la sopera del *Alimentarium* de Vevey (Suiza) para plantear cómo la presentación de un objeto de la vida cotidiana puede adquirir un sentido totalmente diferente si adopta un enfoque estetizante, histórico, etnográfico o técnico<sup>257</sup> (Schärer, 2009). De la misma forma, el descubrimiento de la lata de conservas por Appert puede utilizarse para construir diferentes discursos (Santacana y Llonch, 2012).

El predominio de la acción cultural sobre el resto de funciones museísticas tiene implicaciones importantes en la definición del objeto de museo (Duclos, 2002). Si nos centramos en la política de exposiciones, el aumento y la diversificación de las muestras temporales introduce unos cambios en los criterios que orientan el incremento de las colecciones que conviene tener en cuenta. En primer lugar, la actualización y renovación de los contenidos puede favorecer la adquisición de materiales normalmente excluidos de las colecciones tradicionales, pero que responden a la nueva lógica patrimonial. En este sentido, es habitual que este tipo de museos aumenten sus colecciones incorporando elementos de la vida cotidiana contemporánea, como puede ser el inventario completo de muebles de IKEA adquirido recientemente por el *Open Air Museum Kommern* o *LVR - Freilichtmuseum Kommern* (Reijnders, 2010). El desarrollo de exposiciones multivocales, que tratan de presentar varios puntos de vista sobre un mismo tema, cuestiona la autoridad exclusiva ejercida por el museo a la hora de producir los discursos e introduce sistemas alternativos de clasificación y atribución de significados. Por otra parte, la popularidad adquirida por la “museografía de las historias de vida” incorpora objetos a la exposición por el mero hecho de constituir el soporte de una historia individual. Ya no se trata de objetos seleccionados por su interés visual o por su capacidad para representar a una cultura. Estas aproximaciones biográficas a los objetos, además, introducen los testimonios orales en las colecciones, con las implicaciones que ello conlleva.

En estos casos, en los que el trabajo científico se relega a segundo plano, es habitual que la investigación y la política de adquisiciones se orienten al desarrollo de las exposiciones, convirtiendo en objeto de museo todo tipo de materiales, testimonios o contenidos que ilustren el discurso. De acuerdo con los nuevos paradigmas museísticos, cualquier manifestación cultural, material o

---

<sup>257</sup> *La soupière, simple objet de la vie quotidienne, est au centre de cette histoire muséologique. La soupière est utilisée, sert à table. Elle est gardée comme souvenir. Elle est collectionnée et conservée avec d'autres belles pièces. Elle peut aussi entrer au musée. Présentée dans le contexte d'une exposition, elle évoque des temps révolus et des habitudes culinaires d'autrefois* (Schärer, 2009:116).

inmaterial, puede formar parte de una colección una vez documentada y puesta en contexto (Drouguet, 2015). Por otra parte, la importancia que adquieren las nuevas tecnologías y recursos escenográficos en este tipo de instituciones parece relegar al objeto a un papel secundario ya que, de acuerdo con Elise Dubuc, la autenticidad del objeto, que ha sido uno de los pilares del museo tradicional, ha sido sustituida por la autenticidad de la experiencia del visitante<sup>258</sup> (Duclos, 2002).

A lo largo de esta investigación vemos casos de museos que se crean sin una colección previa. En este sentido, algunos museos temáticos constituyen un caso extremo, ya que primero tienen que crear un “nuevo” patrimonio sobre el que basar su discurso (Roigé, 2008). Es habitual que este tipo de experiencias desarrollen métodos de trabajo participativos con la finalidad de constituir sus colecciones o establecer asociaciones estratégicas con las comunidades de referencia. En este sentido, es paradigmático el caso del *Musée nationale de l'histoire de l'immigration* por la forma en la que expresa el debate sobre el estatus científico y jurídico del patrimonio de la migración<sup>259</sup>. A grandes rasgos, este tipo de patrimonio está compuesto por las manifestaciones materiales e inmateriales que forman parte de la experiencia de las personas migrantes, por lo que puede estar compuesto por objetos, documentos, lugares, edificios, obras de arte y todo el patrimonio inmaterial asociado, en forma de testimonios orales, relatos de vida, pero también de las costumbres, creencias y conocimientos que conforman la identidad étnica y cultural de los migrantes. En el caso concreto del patrimonio material de la migración, lo integran objetos de la vida cotidiana, recuerdos, objetos de carácter personal, productos artesanales u obras de arte. Se trata en su mayoría de objetos banales, comunes, cotidianos, que en el museo adquieren el estatus de “objeto de memoria” por estar vinculados a una experiencia y a un relato de vida. En las exposiciones permanentes “Repères” y “Galerie des dons”, estos objetos comunes, vinculados a la memoria individual o familiar, se convierten en “bienes colectivos” que contribuyen a definir el patrimonio nacional de la migración, de forma conjunta y participada entre la sociedad civil y los diferentes profesionales del museo (Grognet, 2008). Estamos ante un caso recurrente, al que volvemos varias veces a lo largo de esta investigación. En este momento concreto nos interesa la definición ambigua del objeto de este museo, que no se puede enmarcar en una disciplina claramente delimitada. Es significativo que el museo haya optado por la adopción de un enfoque multidisciplinar que combina la aproximación histórica, etnográfica y artística (Lafont-Couturier, 2007). A nivel jurídico se plantea el sentido de convertir en patrimonio nacional, por lo tanto inalienable e imprescriptible, todas las donaciones realizadas por los propios migrantes (Grognet, 2008).

---

<sup>258</sup> Para Elise Dubuc se han producido tres modificaciones en el objeto de museo que cuestionan los tres pilares tradicionales del museo moderno: la autenticidad de los objetos, la inalienabilidad de las colecciones y la autoridad del discurso (Duclos, 2002).

<sup>259</sup> No nos podemos referir al patrimonio de la migración como si se tratase de una categoría claramente definida, ya que se trata de un objeto de estudio incipiente y, a priori, compuesto por una amplia variedad de elementos que hacen muy difícil su sistematización a nivel científico y a nivel jurídico.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett ha analizado las exposiciones de la vida cotidiana desde el punto de vista de la performance. En sus trabajos ha observado la tendencia de los museos etnográficos y los museos al aire libre, por citar sólo algunos de los casos, a presentar la vida cotidiana como espectáculo, en una línea similar a la desarrollada por las exposiciones universales, los festivales etnográficos o algunos destinos turísticos (1998a). Kirshenblatt-Gimblett también ha sabido trasladar su interés por los estudios performativos a las prácticas de la vida cotidiana. En sus cursos en la universidad utiliza la performance como principio organizativo para reflexionar sobre actividades que no pueden entenderse como tal, al menos en un sentido convencional, como pueden ser el trabajo, el turismo y otros aspectos de la vida cotidiana (Franklin, 2001). De esta forma, la denominada “estética de la vida cotidiana” se convierte en un marco útil para analizar prácticas tan habituales como el lavado de la ropa o la preparación de alimentos, como actos performativos en sí mismos, producidos en un entorno no mediado<sup>260</sup>.

Algunas de las experiencias que se han desarrollado en los últimos años han renovado estos modos de representación y creado nuevos lenguajes museográficos. Es el caso del proyecto “Intangible Cultural Heritage with Pop” (“Immaterieel erfgoed met prik”), que aborda la investigación del patrimonio inmaterial en un contexto multicultural, tomando como punto de partida la cultura de la vida cotidiana. Se trata de una iniciativa interdisciplinar puesta en marcha por el *Imagine IC* (Ámsterdam) y la Academia Reinwardt, en la que participan una amplia variedad de actores (activistas, profesionales del sector, académicos, estudiantes, consultores). Una serie de reuniones en las que se debatirá sobre distintos aspectos de la vida cotidiana, como pueden ser tradiciones conmemorativas, sonidos y prácticas festivas, será el punto de partida para poner en marcha un proceso amplio de identificación y selección de repertorios culturales, que trasciende el significado tradicional de la colección. Por otra parte, en estas reuniones se presentarán y comentarán otro tipo de actuaciones que tratan de provocar la reflexión sobre cuestiones cruciales para la sociedad actual (Dibbits y Willemsen, 2014).

En 2013, para conmemorar los 150 años de la abolición de la esclavitud en los Países Bajos, la activista social Mercedes Zandwijken presentó una iniciativa denominada “Keti Koti Table”, por la que personas pertenecientes a diferentes comunidades debían compartir comidas y costumbres de los descendientes de antiguos esclavos, mientras conversaban sobre ese momento de la historia compartida. Se trata de una “mesa de diálogo ritualizada” (Dibbits, 2015). Otro de los actos performativos programados fue la actuación de una cantante de jazz que interpretó las canciones (antiguas y modernas) que le evocaban ese pasado de esclavitud. La finalidad de este tipo de experiencias es crear una comunidad de emociones alrededor de manifestaciones o fenómenos susceptibles de patrimonialización, no con la intención de crear una historia multivocal, o de ofrecer

---

<sup>260</sup> Información extraída de una entrevista realizada a Barbara Kirshenblatt-Gimblett y publicada en Duke University Press (2001). Ver: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/bkg-spanish> [consulta: 02.01.2017]

nuevas lecturas sobre un pasado conflictivo, sino con un carácter militante y activista, de denuncia social y restitución cultural (Dibbits y Willemsen, 2014).

Ahora bien, hay que situar esta experiencia en el marco en el que se inserta. A partir de la ratificación de la *Convención de 2003*, varios museos holandeses han recibido el encargo de implementar las políticas para la salvaguardia del patrimonio inmaterial y desarrollar métodos de trabajo apropiados. La ubicación de *Imagine IC* en uno de los barrios multiculturales de Ámsterdam y su dependencia administrativa del gobierno de la ciudad han sido determinantes para situar a este centro en los debates sobre el patrimonio inmaterial en los Países Bajos. Su contribución se considera fundamental para incorporar el punto de vista de los jóvenes en la política de salvaguardia del PCI (Dibbits y Willemsen, 2014). A diferencia de otros países, en los que la administración se reserva el control en la identificación y definición de los bienes que integran el PCI, en los Países Bajos se está realizando un inventario participado con las diferentes comunidades, que tienen capacidad de introducir las prácticas que consideran importantes. Y es en este sentido en el que se enmarca la filosofía de este proyecto, en el que la vida cotidiana es la que tiene que definir el patrimonio inmaterial y no a la inversa (Dibbits y Willemsen, 2014:178).

Para finalizar, esbozar algunas ideas que nos permitirán confirmar una de nuestras hipótesis de partida, el cambio que la *Convención de 2003* introduce en la definición del objeto de museo. En primer lugar, el concepto de patrimonio inmaterial traslada el foco de atención de los objetos a las personas. El protagonismo de los titulares, portadores o depositarios en la identificación y selección de los bienes que integran su patrimonio inmaterial, introduce nuevos factores a tener en cuenta a la hora de designar cualquier expresión cultural (material o inmaterial) como patrimonio. Ya hemos señalado cómo la institucionalización de este concepto puede contribuir a la salvaguardia de la diversidad cultural, reconociendo visiones alternativas del patrimonio alejadas de los discursos dominantes. Sin embargo, el reconocimiento de estos “nuevos” patrimonios, producidos al margen de las instancias oficiales, supone un importante desafío para la institución museística, por los cambios que plantea a la hora de definir el estatus jurídico y científico del objeto de museo. En una línea similar, el reconocimiento de las diferentes visiones y lecturas que existen sobre un mismo objeto, cuestiona el carácter unívoco que tradicionalmente le ha atribuido la institución museística y proporciona un valor añadido a estas múltiples interpretaciones (Duclos, 2002). De acuerdo con el enfoque del “objeto sujeto” planteado por Elise Dubuc, uno de los rasgos que caracteriza al museo posmoderno es la forma en la que cuestiona la autoridad del museo para hablar por el “otro” (2002). Este concepto se inspira en las corrientes de pensamiento poscolonial que tanto predicamento obtuvieron en el campo de la museología y que han inspirado muchos de los procesos de reinvención en los que se encuentran los principales museos de etnología europeos.

La *Convención de 2003* tiene consecuencias importantes en los procesos de adquisición, que deberán orientarse a la recogida de sonidos, gestos, expresiones, conocimientos o relatos, considerados ahora como objetos patrimoniales en sí mismos. Para presentar este tipo de manifestaciones se crean nuevos lenguajes museográficos en los que el sonido y la imagen ocupan un lugar fundamental. La idea de que *le musée devient non pas un lieu où on peut voir, mais un espace où on peut entendre* (Côté, 2011) está detrás del desarrollo de algunas exposiciones en las que el sonido desempeña un papel protagonista. Es el caso de “Bruits” del *Musée de Neuchâtel* (2010-2011), “Riff. Quand l’Afrique fait vibrer les Amériques” (2010-2011) y “7 péchés capitaux. Quand le Musée parle au Diable!” (2009-2011) del *Musée de la Civilisation* de Québec, que tratan el sonido y la palabra como objeto de museo con entidad propia y no como mero recurso de apoyo en la exposición (Côté, 2011).

Varias instituciones han participado en el proyecto “Sounds of work”, coordinado por *Arbetets Museum*<sup>261</sup> (Norrköping, Suecia). El objetivo de este proyecto es explorar la historia laboral europea a través del registro y documentación del paisaje sonoro. En este sentido, se piensa que el sonido ofrece información sobre la historia y las costumbres. Como se trata de coleccionar algo tan ajeno a la práctica museística tradicional, como pueden ser los sonidos de la vida cotidiana, se está experimentando con diferentes métodos de trabajo y tipos de registro. Para incorporar los resultados de esta actividad al funcionamiento habitual del museo se pueden adoptar diversas estrategias. La más evidente, el papel que los sonidos pueden desempeñar en la creación de exposiciones evocadoras, pero también se pueden utilizar para interpretar u ofrecer nuevas lecturas de colecciones históricas, para crear nuevos “paisajes sonoros” o en diversos proyectos de extensión cultural (Fogde, 2014). En este sentido, a lo largo de la investigación vemos casos en los que el museo ha utilizado el sonido en la recreación de ambientes para trabajar con personas enfermas de Alzheimer y así favorecer el efecto de realidad.

Por último, el concepto de patrimonio inmaterial introduce una nueva forma de entender la autenticidad, que si bien no es aplicable a todos los referentes patrimoniales, presenta implicaciones importantes para la definición del objeto de museo y la política de adquisiciones.

### ***Hacer de comer***

La vida cotidiana ha sido uno de los campos de observación privilegiados para el estudio de la cultura popular (Martínez Latre, 2007:66). Aunque ha sido uno de los ámbitos en los que han profundizado autores como Jean Cuisenier o Henri Lefebvre, nos vamos a detener en el trabajo de Michel de

---

<sup>261</sup> Los museos participantes son *Arbetets Museum (The Museum of Work, Norrköping, Suecia)*, *Työväenmuseo Werstas (Finnish Labour Museum Werstas, Tampere, Finlandia)*, *Tehniški muzej Slovenije (Technical museum of Slovenia, Borovnica)*, *LWL-Industriemuseum (The Westphalian Industrial Museum, Dortmund, Alemania)*, *La Fonderie - Musée bruxellois de l’industrie et du travail (Bélgica)* y *Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie (Museum of Municipal Engineering, Cracovia, Polonia)* (Fogde, 2014).



Certeau, cuya originalidad reside en la forma en la que aborda las actividades de la vida cotidiana como “prácticas culturales” (1999 y 2000). En “La invención de lo cotidiano”, la cultura se contempla como un campo de tensiones, en el que los poderes ejercen violencia simbólica sobre los grupos dominados, que responden a través de prácticas culturales que expresan su subjetividad. Es la oposición de las “tácticas” de las clases populares a las “estrategias” de los grupos dominantes (Martínez Latre, 2007:69) ya que *siempre es bueno recordar que a la gente no debe juzgársele idiota* (de Certeau, 2000:189).

En “Habitar y cocinar” (el segundo volumen del trabajo de Michel de Certeau) Luce Giard se centra en el mundo de la cocina a través del estudio de sus códigos y conductas, formas de alimentación, relaciones familiares o prácticas de socialización (1999:151-255). Una investigación que aborda el “hacer de comer” como práctica cultural, inevitablemente tendrá que analizar el papel de la mujer en la vida cotidiana. Hasta una época relativamente reciente<sup>262</sup>, la distribución de los roles de género ha relegado a la mujer al ámbito de lo privado, dedicada por completo al desarrollo del trabajo doméstico y los cuidados familiares. En este sentido, la cocina se ha convertido en el espacio simbólico por excelencia que expresa esa invisibilidad social en la que las mujeres desarrollan su vida cotidiana.

Si bien nos vamos a centrar en la forma en la que esta vinculación de la mujer con el espacio doméstico se ha trasladado a las exposiciones sobre la vida cotidiana, este tipo de investigaciones podrían constituir un marco apropiado en el que insertar un análisis de los procesos de musealización de la alimentación, entendidos estos en un sentido amplio. En este momento, hay que recordar que las tradiciones gastronómicas y las formas de alimentación constituyen uno de los ámbitos en los que se manifiesta el patrimonio inmaterial. Aunque la *Convención de 2003* no las reconoce expresamente como categoría, varias tradiciones de este tipo han contado con el reconocimiento de la UNESCO a través de su inscripción en la “Lista Representativa”. Es el caso del kimchi coreano, la comida mexicana, la gastronomía francesa o el pan de especias croata. En España, tanto la *Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, como el *Plan Nacional para la salvaguardia del PCI* sí reconocen la gastronomía, las elaboraciones culinarias y otras formas de alimentación, como una de las formas que puede adoptar este tipo de patrimonio.

---

<sup>262</sup> El trabajo de campo que formó parte de la investigación de Luce Giard se realizó en Francia en los años setenta, donde aún se mantenía esa distribución de los roles de género. Aunque hoy sería más difícil generalizar este tipo de planteamientos, al menos en la mayoría de los países occidentales, las representaciones a las que nos referimos se centran en un pasado atemporal e indeterminado, siempre anterior a las transformaciones sociales contemporáneas que han conducido a la emancipación relativa de la mujer del ámbito doméstico.



Fig. 15. La cocina de Julia Child en “Bon appétit!”. *National Museum of American History*

En este sentido, el *National Museum of American History* de la Smithsonian Institution ha organizado varias exposiciones sobre la evolución de la cocina estadounidense. En “Bon appétit!” se exhibe la cocina de Julia Child, la chef que introdujo la cocina francesa en Estados Unidos a través de sus libros de recetas y programas de televisión<sup>263</sup>. La cocina, que fue diseñada por su marido en los años sesenta, fue donada al museo en 2001, junto con todos sus objetos, utensilios y mobiliario (un total de 1200 artefactos). Con esta exposición, el museo trata de representar la influencia de Julia Child en “la forma en la que los americanos piensan sobre su comida y su historia”<sup>264</sup>. El hecho de que se muestre la cocina en la que se grabaron los programas de televisión, vincula el relato con la memoria de millones de estadounidenses. Tras el cierre de la exposición en 2012, la cocina pasó a formar parte de “Food: Transforming the American Table 1950–2000”, exposición que explora la historia de la alimentación en Estados Unidos desde los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En este caso se abordan los aspectos sociales, culturales y tecnológicos que han influido en la evolución de las formas de producción, consumo y preparación de los alimentos. De esta forma, se refleja la influencia de las comunidades de inmigrantes y los movimientos contraculturales, la invención del microondas, el auge de los grandes supermercados, el uso de nuevos materiales para los utensilios de cocina o la

<sup>263</sup> Exposición celebrada entre el 19 de agosto de 2002 y el 8 de enero de 2012. Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://americanhistory.si.edu/exhibitions/bon-appetit> [consulta: 25.11.2016]

<sup>264</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://americanhistory.si.edu/kitchen/index.htm> [consulta: 25.11.2016]

popularidad adquirida por la comida rápida. El visitante puede sentarse en una gran mesa de cocina para debatir y compartir experiencias personales relacionadas con el tema de la exposición<sup>265</sup>.

La exposición “Souvenirs de table” del *Musée de la mémoire vivante* (Québec) se dedica a las prácticas alimentarias pasadas y presentes<sup>266</sup>. A través de testimonios, objetos e imágenes, se trata de reconstruir la memoria asociada a la época de privación, las comidas festivas y la evolución del consumo de alimentos en la vida cotidiana. Los testimonios que se han podido recoger desde su inauguración, han permitido ampliar los contenidos de la exposición para incluir los picnic y las comidas en el exterior. En este caso, nos encontramos ante un museo dedicado al patrimonio inmaterial, principalmente a la recuperación y puesta en valor de la historia oral quebequesa, por lo que los objetos desempeñan un papel meramente accesorio.

Por su simbolismo, la mesa de cocina o comedor ha sido utilizada como estrategia museográfica en una gran variedad de casos. En la instalación “Whispering table”<sup>267</sup> (2009) del *Jewish Museum Berlin* (*Jüdisches Museum Berlin*), se subraya su carácter performativo para reflexionar sobre diferentes tradiciones culturales, alimentarias y religiosas. En este caso, los platos vacíos sobre la mesa de comedor se convierten en el vehículo para transmitir los mensajes de la exposición. Los objetos hablan a los visitantes, cuentan historias personales relacionadas con la comida y con diferentes festividades religiosas. Los relatos van cambiando en función de la posición de los platos en la mesa y permiten explorar las semejanzas y diferencias de las distintas tradiciones. El objetivo de esta instalación es promover el diálogo intercultural con la participación de los visitantes sentados a la mesa.

El *Lower East Side Tenement Museum* puso en marcha su programa “Kitchen Conversations” en 2004, con el objetivo de profundizar en algunos aspectos ya planteados en la visita. Para ello, se propone una actividad en la que el visitante puede compartir sus experiencias y debatir sobre temas relacionados con la inmigración. Tomando como punto de partida algunos de los temas que surgen durante la visita, se trata de deconstruir estereotipos, ofrecer nuevas lecturas sobre los procesos migratorios actuales y provocar la reflexión sobre ciertas cuestiones, estableciendo un vínculo entre el pasado y el presente. Esta actividad adopta la forma de un encuentro familiar alrededor de la mesa de la cocina, *something anyone might have experienced and enjoyed* (Abram, 2009:66). Para producir el efecto buscado, se ofrecen refrescos a los participantes. Este mismo museo ha seguido desarrollando programas en torno a la cocina, como espacio simbólico y como tradición cultural. “Tenement Kitchen” ofrece recorridos temáticos especiales. En “Eating in Hard Time” se abordan algunas de las estrategias empleadas por

---

<sup>265</sup> Exposición inaugurada el 20 de noviembre de 2012. Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://americanhistory.si.edu/exhibitions/food> [consulta: 12.01.2017]

<sup>266</sup> Información de la exposición en la web del museo Ver: <http://www.memoirevivante.org/SousOnglets/AfficheSousOnglet?SousOngletId=1> [consulta: 21.02.2017]

<sup>267</sup> Instalación de la agencia TheGreenEyl. Información de la web del estudio. Ver: <http://thegreeneyl.com/whispering-table> [consulta: 15.01.2017]

las familias para hacer frente a la crisis económica de la Gran Depresión. Al final del recorrido, se puede degustar una receta de los Baldizzi, la familia de origen italiano que ocupaba uno de los apartamentos incluidos en la visita, y participar en un debate con una historiadora culinaria<sup>268</sup>.

Volviendo al ámbito que nos ocupa, el museo ha trasladado a sus presentaciones sobre la vida cotidiana la tradicional asociación de la mujer con el espacio doméstico. Por este motivo, es habitual que en los museos al aire libre, museos etnográficos, regionales o locales, el papel de la mujer quede reducido al espacio de la cocina y al cuidado de los niños. Sin embargo, en este momento nos interesa más retener las narrativas que cuestionan las presentaciones tradicionales o introducen la perspectiva de género en sus discursos.

A modo de ejemplo, la forma en la que dos exposiciones del *MNATP* han abordado el papel de la mujer en la unidad doméstica y familiar. En “Mari et femme dans la France rurale traditionnelle”<sup>269</sup> (1973) se plantea la separación de los roles atribuidos al hombre y a la mujer en la sociedad campesina tradicional. La exhibición de los objetos se acompañaba de carteles en rosa o en azul para destacar su asociación con uno de los géneros y su puesta en escena era bastante rudimentaria. Aunque la presentación no eludía algunos aspectos controvertidos, como la violencia conyugal, éstos se trataban a través de la iconografía. En esta presentación se plantean algunos aspectos de interés para la antropología histórica, como pueden ser la complementariedad de las tareas o la separación de los espacios atribuidos a cada uno, así como problemáticas más contemporáneas, como la definición de la identidad femenina en función del nuevo papel que la mujer ocupa en la sociedad (Segalen, 2008:642). Por otra parte, en “Liens de famille”<sup>270</sup> (1991) se trata de reflexionar sobre la familia contemporánea. En la escenografía se presta especial atención a la cocina como el espacio por excelencia en el que se expresan las relaciones familiares. En la sección “Le théâtre des familles” se presentan escenas familiares pertenecientes a diferentes tradiciones culturales, todas en torno a la cocina para evocar aspectos característicos de cada sociedad. Para presentar los diferentes aspectos involucrados en el desarrollo de las relaciones familiares, se utiliza el enfoque comparativo que caracteriza a la antropología, si bien se trata de un enfoque de difícil traducción a nivel expositivo (Segalen, 2008).

“Entre l’usine et la cuisine” (1982) presenta la historia de las mujeres en el Centre-Sud, un barrio obrero de Montreal. En esta exposición, el *Écomusée du fier monde* trata de presentar la vida cotidiana de estas mujeres a través del trabajo realizado con las historias de vida y los testimonios personales de las participantes. El discurso de la exposición adopta un carácter narrativo para abordar temas como la infancia, el matrimonio, el trabajo doméstico, el trabajo en la fábrica o las reivindicaciones femeninas. Junto a los testimonios y materiales aportados por cada una de estas mujeres, se selecciona un objeto

---

<sup>268</sup> Ver: <http://tenement.org/events-detail-new.php?id=30> [consulta: 20.03.2017]

<sup>269</sup> Exposición celebrada en el *MNATP* entre el 22 de septiembre y el 19 de noviembre de 1973 (Segalen, 2008).

<sup>270</sup> Exposición celebrada los días 17 de abril al 29 de julio de 1991 en el *MNATP* (Segalen, 2008).

representativo para ilustrar cada tema: un pupitre, un vestido de novia, un tendedero, una bobina de alambre industrial y una bandera utilizada en los desfiles del día de la mujer (Binette, 2009:135).

El *Musée de la Lessive et de la Vie des Lavandières* (Spa, Bélgica) presenta una mirada nostálgica sobre la sociedad tradicional. Aunque se trata de un museo que pretende convertirse en un espacio de debate y reflexión sobre los problemas tradicionales, el discurso elude el tratamiento de aspectos que podrían ir en esta línea, por ejemplo, el papel de la mujer en la sociedad, la distribución de tareas o la contaminación por el uso de productos químicos (Drouguet, 2015:119).



Fig. 16. “Femmes dans la mine”. *Centre historique minier-Lewarde*

El *Centre historique minier-Lewarde - Musée de la mine du Nord Pas de Calais* (Francia) se dedica a la conservación y presentación de las condiciones de trabajo en la mina y los modos de vida asociados. En 2002 dedicó una de sus exposiciones temporales a los dos papeles que las mujeres podían desempeñar en el sector minero. En “Femmes a la mine, femmes de mineurs” (2002)<sup>271</sup> se ofrece un recorrido por las distintas ocupaciones de las mujeres en la mina y las condiciones de trabajo que tuvieron que sufrir en el desempeño de una actividad en la que no eran reconocidas (salarios más bajos que los de los hombres, escasa promoción laboral). El segundo papel es como hijas, mujeres o viudas

---

<sup>271</sup> Exposición celebrada entre el 26 de abril y el 31 de diciembre de 2002. Información extraída del *Bulletin de Liaison des Professeurs d'Histoire-Géographie de l'Académie de Reims*, núm. 27, 2002. Ver: <http://www.cndp.fr/crdp-reims/ressources/brochures/blphg/bul27/lewarde.htm> [consulta: 18.10.2016]

de los mineros, ocupándose fundamentalmente de las tareas domésticas y del cuidado de la familia. El ciclo de vida de la mujer en la mina, marcado por la infancia, la adolescencia, el matrimonio y la viudedad, se presenta a través de una escenografía en la que se recrea el espacio de una vivienda para mostrar varias escenas de la vida cotidiana. El discurso se basó en una investigación etnográfica en la que se entrevistó a cuarenta mujeres vinculadas directamente con la actividad minera.

En los últimos años, la adopción de los nuevos paradigmas ha llevado a los museos a abordar en sus exposiciones aspectos más polémicos o controvertidos, normalmente ausentes de las presentaciones tradicionales. En este sentido, el tratamiento de la mujer no ha sido una excepción y encontramos casos en los que han incorporado a sus discursos las reivindicaciones feministas y algunos de los aspectos que han condicionado la vida de la mujer en diferentes contextos, como puede ser la violencia doméstica, la discriminación laboral, el aborto o la contracepción. A modo de ejemplo, la renovación experimentada por el *Swiss National Museum* de Zúrich (*Schweizerisches Landesmuseum*) ha incluido en su exposición “La concordance passe par le conflit”, dedicada a la historia política y los emblemas de la identidad suiza, contenidos relacionados con la lucha por el voto femenino (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:163-164), lo que no es una cuestión de poca importancia si tenemos en cuenta que Suiza fue el último país europeo en el que la mujer consiguió el derecho al voto, en una fecha tan tardía como 1971.

La renovación experimentada en el *Museum of Vancouver (MON)* a partir de 2006 le ha llevado a replantear la historia de la ciudad incorporando múltiples puntos de vista en su discurso. De esta forma, las nuevas salas abordan contenidos novedosos que no eluden los aspectos más controvertidos, como pueden ser los movimientos contraculturales, el racismo contra la comunidad asiática o la participación de Canadá en las guerras mundiales. En varias secciones se ha incorporado la perspectiva de género para analizar de forma irónica los cambios que se produjeron en el reparto de tareas domésticas en los años cincuenta, o las transformaciones sociales provocadas por la incorporación de la mujer al mundo laboral durante la guerra (Lorente, 2010:121-122).

La exposición “Blanchisseuse, laveuse, repasseuse: la femme, le linge et l'eau” (1986) del *Écomusée de Val de Bièvre* (Fresnes, Francia) exploró las denominadas ocupaciones “femeninas” tradicionales. Esta exposición se insertaba en la línea desarrollada por este museo, por la que trataba de incorporar a los colectivos tradicionalmente excluidos de los discursos museísticos en el desarrollo de su actividad. En este caso, se abordan dos oficios femeninos, el de las lavanderas y las planchadoras. En este caso, junto a la evolución experimentada por las técnicas y los conocimientos (sustitución de trabajo manual por mecanizado) no se elude la presentación de los aspectos sociales más conflictivos, por ejemplo, las duras condiciones laborales (quemaduras, horarios imposibles), los efectos sociales y las luchas sindicales, tal y como se reflejan en las canciones populares de la época (Delgado, 2001).



Esta no ha sido la única exposición que este museo ha dedicado a la mujer desde su renovación. En “Images d’Elles: Elles se font femmes” (2006) se exploran los mecanismos de construcción de la identidad femenina en la adolescencia, con el objetivo fundamental de reflexionar sobre los estereotipos que existen sobre lo que significa ser mujer en la actualidad<sup>272</sup>. El discurso se construye a partir del testimonio de una serie de jóvenes que hablan de sus expectativas, sus comportamientos en los espacios públicos o privados, sus prácticas sociales o las relaciones que mantienen con jóvenes de su edad. La exposición evoca el ambiente íntimo de las habitaciones de estas jóvenes, para presentarnos sus formas de vestir, sus gustos o sus decisiones personales, pero también las expectativas de sus padres sobre ellas.



Fig. 17. “Images d’Elles: Elles se font femmes”. *Écomusée de Val de Bièvre*

Sin embargo, no podemos decir que esta sea la tendencia dominante ya que, en la mayoría de exposiciones, los temas conflictivos o difíciles se omiten. Es el caso de una exposición realizada sobre la comunidad italiana en el *Canadian Museum of Civilization* (2003), en el que las mujeres de esta comunidad se mostraron disconformes con el discurso ofrecido, al excluir lo que ellas creían que era parte consustancial de su historia, la violencia ejercida contra ellas (Dickenson, 2006:26-27).

<sup>272</sup> Exposición celebrada del 3 de octubre de 2006 al 1 de abril de 2007. Información extraída tanto de la web del museo como de la asociación “Ethnologues en Herbe” Ethnoclic. Ver: [http://www.ethnoclic.net/spip.php?page=fiche\\_ethnodoc&id\\_article=1974&actionweb=fenetre](http://www.ethnoclic.net/spip.php?page=fiche_ethnodoc&id_article=1974&actionweb=fenetre) - <http://ecomusee.agglo-valdebievre.fr/page/2000-aujourd'hui> [consulta: 21.12.2016]

En los últimos años, los museos tienden a explorar los aspectos más controvertidos o difíciles a través del arte contemporáneo. De esta forma, es habitual que temas como el racismo, la violencia o la desigualdad, se expresen a través de instalaciones, pinturas o fotografías. También encontramos casos en los que la perspectiva de género se ha incorporado a través de esta vía.

### **5.1.1. LOS MUSEOS AL AIRE LIBRE Y LA VIDA COTIDIANA**

Es habitual que los museos al aire libre tengan que hacer frente a críticas muy similares a las que han recibido otras instituciones dedicadas a la cultura popular. Aunque muchos de estos museos siguen ofreciendo visiones distorsionadas de los modos de vida tradicionales, presentan museografías anticuadas y han perdido el interés del público, muchos otros han iniciado un proceso de renovación de sus planteamientos para adaptarse a las necesidades de la sociedad actual. Son estos museos, que han incorporado los “nuevos” paradigmas museológicos para actualizar sus discursos y renovar su lenguaje museográfico, los que podemos situar en el centro de los debates sobre la reinención museística.

*Skansen* (1891) es el primer museo al aire libre que se crea con el objetivo de preservar y mostrar al público los modos de vida rurales, amenazados por los efectos de la modernización y la uniformidad cultural (de Jong, 2014). El conjunto reúne más de 150 edificios representativos de la arquitectura popular de diferentes regiones de Suecia, trasladados desde sus lugares de origen y situados en un entorno que simula el de procedencia. Entre las principales aportaciones de este modelo se encuentra la exposición de los interiores como conjuntos funcionales, ubicando el mobiliario, los objetos o utensilios en su contexto de uso originario (Roigé, 2007a) y la preocupación que muestra, no sólo por *the preservation of artefacts and treasures, but also with the broader cultural and social environment in which they exist, including a sense of place and locality* (Alivizatou, 2012a:19).

Arthur Hazelius se proponía crear en *Skansen* un auténtico “museo vivo” en el que mostrar la interacción del hombre con el medio, por lo que se organizan diferentes actividades artesanales, representaciones en vivo, actuaciones musicales o demostraciones técnicas, para presentar las manifestaciones inmateriales asociadas al modo de vida tradicional (Roigé, 2007b). Además de los objetivos de carácter educativo y divulgativo, la finalidad de este tipo de museos era la de reforzar los sentimientos de identificación colectiva en un momento de auge de los nacionalismos y de creciente interés por la cultura popular. En este contexto entendemos la preocupación de los primeros responsables por convertir el museo en el escenario de las principales celebraciones rituales y actos festivos, espacio para la organización de eventos políticos y de movilización social (Conan, 2002).

Respecto a la función política de los museos al aire libre, hay que tener en cuenta el contexto en el que se insertan. En la actualidad, el carácter identitario de estos museos se ha suavizado y la función educativa ha perdido peso frente al componente lúdico. Sin embargo, los primeros museos que se



crean en los países nórdicos lo hacen en un momento en el que la construcción de la identidad nacional se asentaba en la cultura popular. Hoy en día los valores han cambiado y *what Hazelius saw in his day as a clear celebration of national pride is equivalent to today's celebration of democracy, equality and freedom of the individual* (Kron, 2012:219). En esta línea podemos situar la actividad desarrollada por algunos museos nórdicos, que han renovado sus contenidos para abordar las cuestiones que afectan a amplios sectores de la sociedad y representar la pluralidad de culturas que conviven en su territorio, en consonancia con el modelo multicultural adoptado en estos países.

La popularidad alcanzada por *Skansen* lo convirtió en un modelo que se extendió a otras regiones. Las construcciones más representativas de un territorio se reúnen en grandes espacios abiertos para rescatarlas de la destrucción y el olvido a los que parecen abocarlos la industrialización y el progreso (Drouguet, 2015:130). En estos parques se muestra una síntesis del territorio a través de las particularidades locales o regionales de su arquitectura. Es la idea de unidad nacional a través de la diversidad defendida por Xavier Roigé (2007b:44). En el momento en el que surgen, los museos al aire libre fueron considerados una propuesta radical. En primer lugar, por el valor que se concede a la vida de la gente ordinaria, convertida ahora en objeto de museo. Por otra parte, por la importancia que adquiere la dimensión lúdica y el espectáculo, rechazados en otros museos por considerarlos poco científicos (Mason, 2005). La museografía favorece la inmersión del visitante, que puede pasear entre las construcciones dispuestas en su ambiente “natural”, en algunos casos formando aldeas. Figurantes vestidos de época animan las escenas y los interiores reconstruidos, realizando actividades tradicionales e interactuando con el público que, además, puede asistir a demostraciones en vivo y actuaciones musicales (Zipsane, 2013).

Las versiones que se han producido en Reino Unido y Estados Unidos presentan ciertas particularidades. La originalidad de la versión norteamericana reside en la forma en la que combina la “museología *Skansen*” con la tradición interpretativa (Roigé, 2007b). El *Colonial Williamsburg* es uno de los casos más populares de Estados Unidos. La reconstrucción de un pueblo del siglo XVIII y las recreaciones de episodios de la historia americana lo han convertido en un producto turístico de primer orden. Debido a la importancia que adquiere la actividad económica en su funcionamiento habitual, este museo ha sido acusado de haberse convertido en un parque temático (Zipsane, 2013). Estas críticas están presentes en muchos de los museos al aire libre que han tratado de reorientar su actividad tradicional para incrementar su rentabilidad.

La versión inglesa de los museos al aire libre se desarrolla en la década de 1970, con la creación de *Beamish e Ironbridge*. La particularidad de estos museos reside en la forma en la que sustituyen la presentación de la cultura popular por un enfoque centrado en la historia social. En el caso concreto de *Beamish*, se trata de presentar la historia industrial de una región del norte de Inglaterra a través de la representación de la vida en dos momentos concretos de la historia, 1825 y 1923. Un tranvía realiza el

recorrido entre los dos ambientes, acompañando al visitante en la transición entre la vida rural preindustrial y la vida urbana industrializada (Roigé, 2007b). Aunque desarrolla una actividad muy similar a la de otros museos al aire libre, las críticas que ha recibido lo han situado en el centro de los debates sobre la autenticidad y las políticas de representación en el ámbito museístico. Estas críticas han sido más visibles, si cabe, por el hecho de que las han realizado autores referentes de la literatura museológica como Tony Bennett (1988), Kevin Walsh (1992), Laurajane Smith (2006) y Kevin Moore.

La autenticidad es uno de los principales problemas a los que se enfrentan los museos al aire libre, ya que se crea un espacio artificial en el que se reúnen construcciones de diferentes épocas y lugares de procedencia, edificios que no muestran las alteraciones que se producen a lo largo del tiempo y que pueden acoger mobiliario u objetos con los que no se encuentran asociados (de Jong y Skougaard, 1992). Si nos detenemos en el discurso que se vehicula a través de la escenificación, una crítica frecuente ha sido la de eludir aspectos que consideran incómodos o menos amables, exclusiones que favorecen una “amnesia institucionalizada” (Bennett, 1988:66). Siguiendo con los problemas de representación, una de las críticas que han recibido los museos que han seguido el modelo de *Skansen* es el de la “vernacularización” de los grupos culturales representados. La inclusión de estos grupos en sus exposiciones directamente los señala como irrelevantes para la sociedad moderna y elimina toda amenaza que puedan suponer para las narrativas oficiales. Los modos de vida representados son despojados de los aspectos críticos, conflictivos o disonantes y sólo se muestran las expresiones más antiguas, pintorescas o bellas de su patrimonio (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2007:212).

Recuperamos las que han sido consideradas las principales innovaciones de los museos al aire libre, la valoración de la vida de la “gente ordinaria” y la importancia del espectáculo (Mason, 2005). La presentación de una síntesis del territorio, la caracterización de los figurantes con la indumentaria de la época, la presencia de animales en los ambientes simulados, las demostraciones en vivo, las actuaciones musicales o la escenificación de situaciones de la vida cotidiana, componen una museografía orientada a la inmersión del visitante y al servicio de la presentación nostálgica de un pasado inventado. Hoy en día, este tiempo detenido se ha trasladado a internet, donde encontramos imágenes muy similares en la web de estos museos o en las redes sociales. Así es habitual ver cómo las visitas ofrecen diversas escenas domésticas, en las que las mujeres tejen, hacen la colada o cocinan dulces, en ocasiones ayudadas por grupos de escolares, mientras que los hombres aran la tierra y dan de comer al ganado.

Aunque en los años ochenta, el modelo parecía agotado a favor de la preservación “in situ” y el desarrollo de la ecomuseología (Drouguet, 2015), hoy podemos defender su vitalidad gracias a los procesos de reinención que han experimentado algunos de los museos al aire libre “clásicos” para adaptarse a las necesidades actuales. Lo habitual es que la prioridad en la recuperación de

construcciones y técnicas haya perdido peso frente a la presentación de historias y relatos. En este sentido, las estrategias empleadas han sido muy diversas e incluyen desde la adopción de prácticas propias de los parques temáticos, en la línea del *Colonial Williamsburg* (Zipsane, 2013), a la transformación en museos de sociedad, opción seguida por el *Nederlands Openluchtmuseum* al adoptar la perspectiva de la vida cotidiana para presentar episodios seleccionados de la historia e introducir la diversidad cultural en su discurso.

La amenaza de cierre en 1987 provocó que el *Nederlands Openluchtmuseum* (Arnhem, Países Bajos) iniciara un interesante proceso de reinención tanto temática como museográfica<sup>273</sup>. Para Pieter-Matthijs Gijsbers (2010), su éxito<sup>274</sup> radica en la búsqueda constante de equilibrio entre lo tradicional y lo contemporáneo. En relación con el objeto original del museo, el modo de vida rural de la sociedad holandesa, se introducen nuevas contextualizaciones que ofrecen una imagen menos idealizada de la vida campesina, utilizando para ello diferentes estrategias museográficas. A partir de 2002, se incluye la representación de ciertos conflictos sociales, como la escenificación de la huelga de trabajadores de una granja en 1929 (Roigé, 2007b:51).

La adopción de un enfoque más centrado en la vida cotidiana contemporánea lleva a introducir exposiciones sobre temas actuales, sin huir de los aspectos más conflictivos. La presentación de la sociedad multicultural holandesa se ha abordado a través de la reconstrucción de nuevos espacios relacionados con la inmigración. Hemos visto cómo “Molukse Barak” se centraba en las condiciones de vida en los asentamientos moluqueños y en el impacto que este episodio de la historia colonial ha tenido en la vida cotidiana holandesa (Gijsbers, 2013). Desde 2010 se han añadido otros espacios relacionados con las diferentes comunidades de inmigrantes que se han establecido en el país. La recreación de un restaurante chino de los años sesenta permite reflexionar sobre los estereotipos que afectan al entendimiento entre la población local y la comunidad china (Drouguet, 2015:162), mientras que la pensión para trabajadores turcos trata de abordar el fenómeno migratorio a partir de las vivencias y relatos personales (Gijsbers, 2013). Esta es la línea que van a seguir también *Den Gamle By* y *Norsk Folkemuseum* cuando tratan de reflejar las condiciones de vida de los trabajadores inmigrantes para presentar una imagen más diversa de la sociedad.

A nivel museográfico destaca “HollandRama”, una espectacular instalación que utiliza diferentes técnicas multimedia para mostrar aspectos pasados y presentes de la sociedad holandesa. Una plataforma giratoria hace posible que el visitante acceda a las diferentes escenas virtuales (Roigé, 2007b: 51) y se ha convertido en el principal reclamo tras la renovación experimentada por el museo. Los olores y cambios de temperatura que acompaña la proyección de imágenes y sonidos tratan de

---

<sup>273</sup> La movilización de la población holandesa impidió que el cierre se hiciera efectivo (Roigé, 2007b).

<sup>274</sup> El *Nederlands Openluchtmuseum* obtuvo el Premio al Mejor Museo Europeo del Año (European Museum of the Year Award) en 2005.

favorecer la inmersión del visitante. En este caso, el uso de las nuevas tecnologías juega un papel importante en la renovación de los lenguajes expositivos, haciendo frente a la que era una de las principales críticas contra los museos al aire libre.

La transformación experimentada por este museo se puede explicar por la sustitución de la noción de “cultura popular” por la de “vida cotidiana” como principio rector de su actividad (Roigé, 2007b:50), igual que en el caso de *Huis van Alijn* o de *St Fagans National History Museum*. La introducción de la vida urbana ha permitido el tratamiento de problemáticas contemporáneas más acordes con los intereses y necesidades del público actual que, en este caso concreto, no se reconocía en las versiones de la identidad holandesa que presentaban las exposiciones sobre los modos de vida rurales.



Fig. 18. Piso compartido de trabajadores turcos en 1974. *Den Gamle By*

La renovación iniciada por el *Den Gamle By* (Aarhus, Dinamarca) le ha llevado a actualizar sus contenidos para incluir la historia social más reciente y a desarrollar proyectos de carácter social, dirigidos a diferentes colectivos. En 2002 se reconstruyó un nuevo distrito urbano para presentar la vida cotidiana en 1974. Desde entonces se han abierto nuevos espacios, algunos muy representativos de esta época, como la primera clínica ginecológica de Dinamarca, un club de jazz y una tienda de televisores. Además, se han incluido las viviendas de una madre soltera, una pareja de clase media, un hippy y trabajadores procedentes de Turquía (Bloch, 2013, 2012). En este momento se trataba de presentar un retrato más realista de la vida urbana en Dinamarca, reflejando las condiciones de vida de diferentes sectores de la sociedad, prestando especial atención a colectivos que han estado ausentes en

las exposiciones de los museos tradicionales, como es el caso de la inmigración turca, una comunidad muy numerosa en los años setenta (Bloch, 2010). El *living history* se ha introducido a partir de 2001, una fecha relativamente tardía si la comparamos con otros casos y, a pesar de que las acusaciones de *disneyficación* han sido numerosas, se ha convertido en una de las principales estrategias para trasladar las historias personales al público.

Sin embargo, la transformación más importante de las experimentadas por el museo la encontramos en el amplio desarrollo de su función social. En el proyecto “La casa de las memorias” se recrea una vivienda de los años cincuenta para trabajar con grupos de ancianos enfermos de Alzheimer. En colaboración con profesionales sanitarios, se intenta que estas personas revivan momentos de su pasado e interactúen entre ellas. En este escenario se puede experimentar con los objetos, los sonidos y los olores de esta época. Una iniciativa más controvertida fue la exposición sobre el problema de los “sin techo”, en la que el museo colaboró estrechamente con una de las personas afectada por este problema, que incluso llegó a instalarse temporalmente en el museo (Bloch, 2013). La nueva orientación adoptada por el museo le ha hecho merecedor del “Luigi Micheletti Award” (2016), por el tratamiento museístico novedoso de los problemas que afectan a la sociedad contemporánea, sin recurrir a la presentación nostálgica y romántica de la historia en la que caen otros museos de similares características<sup>275</sup>.

El *Norsk Folkemuseum* (Oslo) es el principal museo al aire libre de Noruega. Aunque se crea en 1894, siguiendo los principios de la “museología *Skansen*”, en los últimos años se ha esforzado por transformar el interés inicial en la diversidad regional noruega en una amplia preocupación por la diversidad cultural actual (Goodnow, 2008). Conscientes de la necesidad de definir una “nueva” identidad noruega, muchos de sus proyectos y exposiciones se dirigen a la sociedad multicultural contemporánea. La exposición itinerante “See me as I am!” es una contribución al debate que en esos momentos se estaba produciendo sobre el uso del *hijab* en el trabajo. En otras exposiciones se trata de situar la inmigración a Noruega en un marco cronológico más amplio. En “Norway. Land of Possibilities?” (“Norge - Mulighetenes Land?”) se utilizan algunos de los edificios históricos del museo al aire libre para mostrar cómo algunos de los elementos que forman parte de la “cultura noruega” actual fueron introducidos en el país por personas procedentes de otros países europeos (Bøe, 2008).

---

<sup>275</sup> *The Luigi Micheletti Award is the European prize for innovative museums in the world of contemporary history, industry and science. [...] The judges said that Den Gamle By is a pioneering institution in the museological handling of the pressing social questions of our time. It is a museum for the people in the truest sense, showing great courage in addressing relevant subjects which elsewhere often fall victim to a nostalgic-romantic view of history. Den Gamle By makes a visit to the museum a communicative and inspiring experience. It demonstrates strikingly that culture is a wonderful way of reaching out to society.* Información obtenida de la web de la Luigi Micheletti Foundation. Ver: <http://www.luigimichelettiaward.eu/home/> [consulta: 21.12.2016]

En la misma línea, vemos cómo las exposiciones de este museo muestran una tendencia clara, la de rastrear el origen y la evolución de ciertas expresiones culturales. Entre las exposiciones temporales encontramos un proyecto reciente sobre las tradiciones navideñas noruegas, entendidas como una mezcla de las costumbres de la sociedad campesina, de la burguesía del siglo XIX y de la sociedad de consumo de posguerra. Para ello, diferentes estancias muestran cómo ha cambiado la decoración navideña de los hogares noruegos a lo largo de la historia. Otro ejemplo es la exposición sobre la forma en que ha evolucionado el tejido de punto, desde el siglo XVI hasta la actualidad. Los interiores de los edificios reconstruidos permiten abordar una gran diversidad de temas. El edificio de apartamentos, en el que la recreación de los interiores presta una especial atención a las cuestiones de estilo en la decoración, mobiliario y enseres, ofrece una visión de las condiciones de vida de distintos sectores de la sociedad noruega a lo largo de la historia. El piso de una familia, ambientado en la década de 1960, permite reflexionar sobre la influencia de la televisión en la transformación de la sociedad, la cultura de consumo y las costumbres de los adolescentes en este periodo<sup>276</sup>.

En 1948 se crea el *Welsh Folk Museum* (St Fagans-Cardiff, Reino Unido) para preservar algunos aspectos de la cultura galesa. Influenciado por *Skansen*, el conjunto reúne construcciones representativas de la arquitectura rural, artesanías y objetos asociados a los modos de vida preindustriales. El museo cuenta con un departamento dedicado a la recogida de la tradición oral, lo que le ha permitido crear un archivo nacional sobre el folklore y los dialectos del galés (incrementado con fondos de otras instituciones). Esta sección ha ido desarrollando su trabajo de forma independiente a la evolución experimentada por este centro y ha demostrado ser una estrategia efectiva para la representación museística de la historia social de Gales (Rhys, 2014). En este sentido, aunque el museo empezó a interesarse por la memoria de las regiones industriales en la década de 1960, no empezó a incorporar su cultura material hasta varios años después. Una de las razones para esta ausencia puede ser la política adoptada por el museo que, combinando el interés en la preservación “in situ” con el salvamento etnográfico, sólo aceptaba las construcciones que ya no podían mantenerse en su contexto original. Como en el caso de otros museos dedicados a la conservación de la cultura popular, *this museum has been engaged not so much in the representation of what constitutes Welsh Life, but more in the representation of what has disappeared from it* (Mason, 2005:24).

A partir de la década de 1980, el museo empieza a adoptar un enfoque más centrado en la historia social y en la vida cotidiana, ampliando el objeto del museo a la vida urbana e industrial. En este momento, esta cultura se percibía amenazada por los rápidos cambios a los que se enfrentaba la sociedad (Mason, 2005). Esta actualización de los contenidos, con la reconstrucción de edificios y colecciones de objetos de un pasado cada vez más reciente, permite profundizar en los procesos de recogida de la memoria viva. Los registros de los testimonios orales asociados a las colecciones han

---

<sup>276</sup> La información de las exposiciones ha sido obtenida en la web del museo. Ver: <http://norskfolkemuseum.no/en> [consulta: 12.12.2016]

favorecido la recreación de los interiores y la interpretación del discurso, a la vez que han permitido documentar la evolución experimentada por la lengua galesa y su progresiva sustitución por el inglés (Thomas, 2005). Como en otros casos, para reforzar la adopción de un nuevo enfoque, el museo cambió su denominación por la de *Museum of Welsh Life* (1995). A pesar de diversificar su mirada e introducir aspectos menos amables de la vida galesa, este museo siguió siendo objeto de críticas por las exclusiones a las que dio lugar, como la ausencia de una perspectiva más contemporánea, que prestara atención a aspectos de la cultura moderna, como el cine, el fútbol y el uso del inglés en Gales (Thomas y Burrow, 2014:244).

En los últimos años, el museo está desarrollando un ambicioso proceso de renovación de sus planteamientos, que le ha llevado a convertirse en *St Fagans National History Museum*. Aunque el traslado de las colecciones arqueológicas de otros museos de Cardiff le ha permitido ampliar sus contenidos y extender su cronología hacia el pasado (Thomas y Burrow, 2014), una de sus principales líneas de desarrollo se encuentra en la colección y presentación de aspectos de la vida contemporánea. Como muestra de ello, la creación del puesto de conservador de la vida contemporánea en 2007, coincidiendo con la inauguración de una nueva exposición sobre la pluralidad de identidades que conviven en el Gales actual (Rhys, 2014). En cumplimiento de su nuevo mandato, el museo trata de rellenar las lagunas de sus colecciones y presentar una visión actual, que permita reflexionar sobre la diversidad cultural al integrar a los colectivos hasta el momento excluidos por no ajustarse a la “identidad galesa”, o por pertenecer a grupos desfavorecidos. Gracias, además, a la experiencia obtenida en el registro del folclore y la memoria oral, el museo puede incorporar audiovisuales, testimonios, tradiciones orales y canciones en sus exposiciones (Rhys, 2014).

A pesar de lo novedoso que pueda parecer esta propuesta, si la insertamos en el panorama general de los museos al aire libre, parece que sigue de forma estricta la idea fundacional del museo como *a museum which serves as a living community-centre, not a monument to dead cultures* (Thomas y Burrow, 2014:248).

*Bokrijk (Het Domein Bokrijk)* es un museo al aire libre dedicado a la presentación de la vida cotidiana en la región flamenca de Bélgica (Genk, Bélgica). Aunque se trata de un museo inspirado en el modelo de *Skansen*, la evolución experimentada en los últimos años lo ha llevado a prestar una mayor atención a la salvaguardia del patrimonio inmaterial. En 2012, este museo se convirtió en ONG acreditada para ejercer funciones consultivas en la implementación de la *Convención de 2003* (en adelante, “ONG acreditada”)<sup>277</sup>. Entre las actividades que se destacan para obtener la acreditación se encuentra la organización de un festival anual de teatro callejero en los diferentes dialectos que se hablan en la región de Flandes y con actuaciones de grupos musicales que interpretan repertorios

---

<sup>277</sup> Acreditación de ONG para ejercer funciones consultivas ante el Comité. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/acreditacion-de-ong-00192> [consulta: 11.12.2016]

históricos y actuales, la práctica de deportes y juegos tradicionales, talleres para la transmisión de artesanía tradicional, el festival “Passion & Tradition. Living human treasures in Flanders”, que reúne demostraciones de técnicas, conocimientos y habilidades, debates y talleres. *Bokrijk* colabora, además, con numerosos museos y centros de Bélgica en diferentes proyectos relacionados con el patrimonio inmaterial<sup>278</sup>.

Este no es el único caso que encontramos. Recientemente, el *Norsk Folkemuseum* se ha convertido en una de las “ONG acreditadas” de Noruega<sup>279</sup>. Este museo centra el foco de atención en los cambios que se han producido en la sociedad y en cómo los contactos entre diferentes culturas han conformado la vida cotidiana contemporánea en Noruega. Su instituto asociado de investigación, *Norsk Etnologisk Gransking*, tiene una larga trayectoria en la salvaguardia de las prácticas, habilidades y conocimientos de la vida cotidiana. Las respuestas a los cuestionarios que elabora sobre diferentes temas (música, fiestas, muerte, salud y enfermedad, tradición oral, nacimiento, hábitos de lectura) permiten incrementar sus archivos e interpretar las colecciones. Con la evolución experimentada por esta institución, que le ha llevado a prestar más atención a la diversidad cultural contemporánea, los registros se han orientado a la investigación de cuestiones más actuales, lo que en algunos casos le permite trazar la evolución de tradiciones, conocimientos y prácticas recogidas previamente. Las historias orales y memorias personales obtenidas por estos medios se han convertido en una fuente de documentación muy útil para el desarrollo de proyectos de salvaguardia del patrimonio inmaterial. Así, el museo ha podido llevar a cabo un programa de cursos de cocina tradicional gracias al material recopilado sobre recetas y alimentos.

Aunque el *Nederlands Openluchtmuseum* no figura como “ONG acreditada”, es uno de los museos holandeses que ha recibido el encargo de realizar el inventario del patrimonio inmaterial holandés y de favorecer la implementación de la *Convención de 2003* en territorio nacional (Gijbers, 2013). La experiencia adquirida por los museos al aire libre, tanto en la documentación de la arquitectura vernácula, como de los modos de vida tradicionales, parece situarlos en una posición destacada para la elaboración de inventarios y listas de salvaguardia. La documentación de las construcciones para su desmontaje, traslado y reconstrucción, puede ser un medio para descubrir sistemas constructivos, usos de materiales y técnicas artesanales desconocidas. Es habitual que para recrear los espacios como conjuntos funcionales sea necesario realizar una investigación en profundidad sobre el patrimonio asociado (material e inmaterial). Algunos de estos museos han sido, además, pioneros en la recogida de la memoria y la historia oral para documentar los modos de vida tradicionales (Drouguet, 2015:131). Hemos visto los casos de *Norsk Folkemuseum* y de *St Fagans National History Museum*,

---

<sup>278</sup> Información extraída de la web de la UNESCO. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/ong-acreditadas-00331> [consulta: 11.12.2016]

<sup>279</sup> Información extraída de la web de la UNESCO. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/state/norway-NO?info=accredited-ngos> [consulta: 12.12.2016]



que hace tiempo que han empezado a incorporar el patrimonio inmaterial en su funcionamiento habitual.

El museo al aire libre de Kommern (*LVR-Freilichtmuseum Kommern*) se crea en 1961 (Mechernich, Alemania). Desde su origen trata de ofrecer un panorama amplio de la vida cotidiana en la región de Renania. Para ello, reúne edificaciones de diferentes localidades, con la intención de mostrar las particularidades regionales, y recurre al *re-enactment* para enseñar al visitante los oficios y artesanías tradicionales. Algunas de sus exposiciones han adquirido una gran popularidad, como es el caso de “Wir Rheinländer”, en la que se aborda la influencia de la política en la vida de la región de Renania, desde la ocupación francesa, a principios del siglo XVIII, hasta la reconstrucción de posguerra<sup>280</sup>.

A partir de 2007, las circunstancias le llevaron a centrarse en la cultura urbana de posguerra. Por una parte, nos referimos a la dificultad de adquirir construcciones y objetos históricos debido a la escasez de los mismos, a las alteraciones sufridas por los propios edificios o al alto coste que supondría su compra y traslado al museo. Por otra, al nombramiento de un nuevo director en 2007, más interesado en presentar una visión de la historia social más reciente. En la nueva sección del “Marktplatz Rheinland”, creada con esta finalidad, se ubican algunas de las instalaciones portátiles en las que se alojaron los refugiados de la guerra de Yugoslavia. En este mismo espacio se encuentra el pub Watteler, instalado en una antigua granja familiar y reconstruido por el museo a partir de la información aportada por los antiguos propietarios. Con el desarrollo de la vida urbana y la industrialización de las zonas rurales, fue habitual que las edificaciones históricas se reconvirtieran para destinarse a usos totalmente diferentes, evitando así ser demolidas<sup>281</sup>.

Para profundizar más en el desarrollo de la vida urbana, el museo ha incorporado una casa prefabricada de los años sesenta, que se aprovecha para presentar cómo las particularidades regionales se han ido perdiendo por el desarrollo de la sociedad de consumo. Las transformaciones que se han producido, y que llevan a plantearse la existencia de un estilo internacional, se pueden rastrear hasta la actualidad, con la enorme popularidad adquirida por los muebles de IKEA. Precisamente, Stijn Reijnders comenta con tono crítico cómo este museo compró un inventario completo de esta marca para exponerlo como ejemplo de cultura material contemporánea, sin existir la necesaria perspectiva temporal para interpretar el papel de este tipo de objetos en la historia cultural y conocer sus valores asociados (Reijnders, 2010).

---

<sup>280</sup> Información de la web del museo. Ver: [http://www.wir-rheinlaender.lvr.de/engl\\_version/theexhibition/](http://www.wir-rheinlaender.lvr.de/engl_version/theexhibition/) [consulta: 06.10.2016]

<sup>281</sup> Información extraída del artículo “Timbered houses and refugee homes: how an open-air museum serves as a time capsule” de *Deutsche Welle* (DW). Ver: <http://www.dw.com/en/timbered-houses-and-refugee-homes-how-an-open-air-museum-serves-as-a-time-capsule/a-19510705> [consulta: 06.10.2016]

El interés de los museos al aire libre en presentar totalidades, les ha llevado a situar los edificios en su ambiente “natural”, de forma que es habitual que las granjas y construcciones rurales se rodeen de un entorno que incluye las plantas y animales autóctonos. Esta es una de las características de la “museología *Skansen*” que ha estado presente en todas las versiones creadas posteriormente. La preocupación de algunos de estos museos por preservar la biodiversidad les ha llevado a colaborar con universidades o asociaciones para recuperar variedades casi desaparecidas y conservarlas en este nuevo entorno. Así, el museo al aire libre de Kommern ha participado en la recuperación de una variedad local, el llamado “cerdo Kommern”, *Bokrijk* se esfuerza por preservar las variedades más raras de ganado local (ovejas, vacas, cerdos, pavos)<sup>282</sup> y *Beamish* ha contribuido a la conservación del ganado vacuno de cuernos cortos de Durham y otras especies de la zona (Atkinson, 1987).

Para finalizar, queremos destacar la tendencia adoptada por *Skansen* en los últimos años. Los dos principios que orientan su actividad son la necesidad de actualizar sus contenidos para abordar el pasado reciente y el desarrollo del área urbana. Desde su inauguración, Hazelius tuvo que hacer frente a críticas sobre la falsificación de la realidad, críticas que se han mantenido hasta la actualidad, donde se sigue defendiendo que la finalidad de los museos al aire libre es la búsqueda de credibilidad y no la autenticidad. De acuerdo con esta filosofía, en los últimos proyectos se ha diseñado un sistema de trabajo orientado a garantizar la credibilidad de sus exposiciones. El discurso se construye a través de una narrativa principal, basada en la investigación y la documentación, y de pequeños relatos que desarrollan los temas considerados clave. De esta forma, con el objetivo de mostrar cómo era la vida de la sociedad sueca en la década de 1930, se han incorporado nuevos espacios, una ferretería, una vivienda familiar y una cooperativa para la venta de leche y de pan, utilizados para actualizar los discursos y los contenidos de la exposición. Aunque los interiores han sido cuidadosamente seleccionados y documentados, los relatos se han convertido en los auténticos protagonistas de la exposición. Así, la recreación de la ferretería se utiliza para reflexionar sobre los conceptos de clase media, modernismo e higiene, mientras que en la panadería se abordan cuestiones relacionadas con el trabajo femenino, los comercios minoristas y el trabajo cooperativo (Kron, 2012).

### **5.1.2. LOS ECOMUSEOS COMO MODELO PARA LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL**

Hemos visto cómo el ecomuseo ha sido considerado una de las experiencias referentes para la musealización del patrimonio inmaterial (Alivizatou, 2012a; Stefano, 2012; Alonso, 2012; Kurin, 2004c). La literatura producida sobre la historia de este concepto es muy extensa<sup>283</sup> y admite el

---

<sup>282</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/credited-ngos-00331> [consulta: 11.12.2016]

<sup>283</sup> En el ámbito francófono y latinoamericano se ha producido una extensa bibliografía sobre los ecomuseos. Las revistas especializadas en museología han dedicado monográficos al tema, por ejemplo el número 148 de *Museum International* (1985) o el número 17-18 de *Publics et Musées* (2000). Aunque en el ámbito anglosajón

tratamiento desde diferentes puntos de vista. En nuestro caso concreto, nos vamos a centrar en la forma en la que el ecomuseo se enfrenta a los retos que supone la incorporación del patrimonio inmaterial en el contexto actual. Para ello, tomamos como punto de partida las que hemos identificado como principales implicaciones del nuevo concepto para los museos: la introducción de la “cultura viva”, la modificación del objeto de museo, su dimensión temporal, la creación de nuevas relaciones con las comunidades y el respeto a la diversidad cultural.

La ambigüedad e indefinición del concepto no permite hablar de un solo modelo de ecomuseo. Desde su origen se han ofrecido diferentes conceptualizaciones, la más popular es la definición evolutiva trazada por Rivière en 1973, 1976 y 1980 (1993). En realidad, aunque *cada ecomuseo creará su propio concepto y su propia definición en función de sus objetivos, de las culturas locales y del contexto del desarrollo local – cultural, social y económico– y también de las ideas, las utopías y las personalidades de sus promotores* (de Varine, 2007:23), en todos están presentes las mismas ideas, la centralidad del hombre, la relación dinámica con el ambiente social y natural, la expresión del tiempo, la interpretación del espacio, la memoria colectiva, la participación comunitaria y el desarrollo sociocultural (Iniesta, 1994).

El ecomuseo centra la atención en la comunidad y las relaciones que mantiene con el ambiente natural y social. Esto se traduce en el predominio de la investigación y la acción cultural sobre el resto de funciones museísticas, más centradas en el trabajo con las colecciones. También en el enfoque “ecológico” con el que se dirige a todos los aspectos de la vida cotidiana. Por este motivo, la selección de referentes patrimoniales se realiza en función de su capacidad para expresar una cultura y la relación de los habitantes con el territorio (Chaumier, 2000:90). Este modelo trasciende los límites físicos del edificio y se extiende por todo el territorio para preservar “in situ” las edificaciones, instalaciones y estructuras, pero también todos los bienes que conforman el patrimonio de la comunidad. Davallon destaca el concepto de territorialidad que introduce el ecomuseo, que se refiere a los procesos históricos, sociales o simbólicos a través de los que la sociedad organiza sus relaciones con el medio, y no a una realidad geográfica objetiva (Iniesta, 1994:80). La comunidad local, convertida al mismo tiempo en objeto y sujeto del museo (Desvallées, 2000), se reapropia de su patrimonio y participa en la gestión del ecomuseo. Para Hugues de Varine, toda la comunidad se convierte en un “museo vivo” donde no hay visitantes, sino habitantes (Chaumier, 2000:92).

No hay que perder de vista que el concepto de ecomuseo surge en los años setenta en Francia. Esta época estuvo marcada por importantes transformaciones sociales y políticas que dieron lugar al desarrollo de experiencias comunitarias y autogestionarias, reivindicaciones identitarias, luchas por los derechos de las minorías, crítica de las instituciones tradicionales y cuestionamiento de los valores

---

la difusión de este concepto ha sido mucho menor, hay que destacar la obra de Peter Davis *Ecomuseums: A Sense of Place* (1999).

establecidos (de Varine, 2007; Drouguet, 2015). En este momento, el ecomuseo se plantea como propuesta de renovación radical de la práctica museística tradicional, con la finalidad de convertirse en un instrumento de desarrollo comunitario y espacio para la acción social. Sin embargo, al igual que muchas de las ideas de las que parte, sus principios fundamentales han sido considerados una utopía.

En este caso, la personalidad de sus fundadores desempeñó un papel fundamental. Tanto Georges-Henri Rivière como Hugues de Varine supieron infundir sus propias ideas a un modelo que se inspiraba en experiencias previas, fundamentalmente en los museos al aire libre, los *heimatmuseum* y los museos del vecindario (Duclos, 2001). En la nueva fórmula se van a mezclar dos tipos de planteamientos, la preocupación de Rivière por la ecología y la preservación del patrimonio etnológico regional, y por otra parte, las aspiraciones de participación y autogestión de Hugues de Varine (Hubert, 1985:187), que concebía el ecomuseo como un “contra-poder” gestionado por la comunidad local (Chaumier, 2000). La intervención de Georges-Henri Rivière fue crucial en la primera generación de ecomuseos, más vinculados al medio natural y concebidos como equipamientos de los parques naturales regionales. Su impronta se deja sentir en la importancia que concede a la investigación en la estructura de organización y en algunas de sus soluciones museográficas. Uno de los casos más representativos es el *Écomusée de Marquèze* (1969), en el que se reconstituyó una unidad ecológica preexistente (un poblado del siglo XIX) a partir de la documentación histórica.

Por su parte, Hugues de Varine aplicó sus teorías comunitarias y de acción social en el *Écomusée du Creusot-Montceau-les-mines* (1974). La finalidad de este proyecto era preservar la cultura obrera e industrial con la participación de la población local. Las soluciones adoptadas en este caso dieron lugar a la segunda generación de ecomuseos, marcada por la existencia de un nuevo concepto de territorio, definido por su relación con la comunidad, un patrimonio cotidiano conservado “in situ”, que en algunos casos aún mantiene su valor de uso, la multiplicación de los emplazamientos al considerar que toda la comunidad es un “museo vivo” (Díaz Balerdi, 2002:500) y, por supuesto, la participación de la población local en todo el proceso de patrimonialización de su memoria colectiva. Una de sus innovaciones reside en la forma en la que introduce la propiedad cultural (no legal) del patrimonio colectivo, compuesto por todo objeto (mueble o inmueble) que se encuentre dentro de la comunidad-territorio (Iniasta, 1994). *Dans ce musée sans conservateurs et sans visiteurs, tous les habitants deviennent des conservateurs. Dans ce musée sans objets et sans murs, tous les objets présents dans les murs de la communauté urbaine font partie du musée* (Debary, 2000:75). El régimen comunitario creado en *Le Creusot* es una expresión de la particular relación que estas instituciones mantienen con el patrimonio. Encontramos una fórmula similar en la actual política de “colecciones ecomuseales” definida por Éric Giroux para el *Écomusée du fier monde* (2016:105).

La metáfora del ecomuseo como un espejo en la que la comunidad se reconoce y se da a conocer<sup>284</sup>, se encuadra en los debates sobre la representación de la identidad en el museo. Es habitual que la imagen que este espejo refleja no sea la real, sino la que la población quiere ofrecer de sí misma que, además, suele tender a la nostalgia, a la deformación de la realidad y a la sobrevaloración del pasado (Delarge, 2000:141). La forma de contrarrestar este peligro era poder confrontar este tipo de lecturas con la interpretación científica, de ahí la existencia de los tres comités defendida por Rivière y la necesidad de lograr el equilibrio entre ellos (Hubert, 1985). Serge Chaumier ha tratado la ambivalencia del ecomuseo entre la tendencia al comunitarismo y la profesionalización de las estructuras (2000). Aunque estas dos posturas conviven en la teoría ecomuseológica, en la práctica se han mostrado discrepantes. Mientras que Rivière privilegiaba la lógica más científica, Hugues de Varine apostaba por la implicación activa de la población en la elaboración de los discursos (Chaumier, 2000:93). En el primer caso, la apropiación colectiva, que era uno de los pilares del ecomuseo, se convierte en delegación y desposesión (2000:96) con la consiguiente pérdida de poder de la población. En el segundo, existe un peligro real de repliegue identitario que puede dificultar la convivencia con otros grupos culturales y favorecer su instrumentalización ideológica.

Gracias a la popularidad adquirida por estas primeras experiencias, y a la amplia difusión de sus principios, el modelo se extendió a otras regiones, principalmente Canadá<sup>285</sup>, Portugal, China<sup>286</sup> y países latinoamericanos<sup>287</sup>. *Si el concepto de ecomuseo tuvo tanto éxito en el mundo, ello se debe también a que participaba del mismo espíritu de resistencia al olvido de la identidad bajo la dominación o incluso la opresión de un poder central* (Duclos y Veillard, 1992:130). En cierta forma, el ecomuseo ha contribuido a la transformación del panorama museístico y ha sido considerado uno de los principales hitos de la historia de la museología. Sin embargo, y aunque pueda parecer paradójico, casi desde sus inicios parece encontrarse en una situación de crisis, que no ha hecho más que agravarse en los últimos años. Ya desde una época muy temprana se hizo evidente que la desconexión entre los principios que establecieron sus primeros promotores, la proliferación de discursos y las experiencias que se estaban llevando a cabo, favorecían la confusión entre teoría y doctrina (Hubert, 1985:186). El

---

<sup>284</sup> *Un espejo, donde la población se contempla para reconocerse, donde busca la explicación del territorio en el que está enraizada y en el que se sucedieron todos los pueblos que la precedieron, en la continuidad o discontinuidad de las generaciones. Un espejo que la población ofrece a sus huéspedes para hacerse entender mejor, en el respeto de su trabajo, de sus formas de comportamiento y de su intimidad.* Tercera definición evolutiva del ecomuseo realizada por Georges-Henri Rivière en 1980 (Rivière, 1993:191).

<sup>285</sup> El movimiento de la *nueva museología* adquirió un importante desarrollo en Canadá. En 1984 se aprobó la “Declaración de Québec”, en la que se reconocía el papel que podían ejercer los ecomuseos y otras formas de *museología activa* para desarrollar iniciativas con incidencia en el medio, con apuesta por la participación social, el recurso a la interdisciplinariedad y orientadas al desarrollo de los pueblos (1985).

<sup>286</sup> En China se desarrolló una red de ecomuseos con el objetivo de preservar el patrimonio de las minorías étnicas ante los riesgos que suponía la afluencia masiva de turistas. Estos ecomuseos seguían un modelo ideal conocido como los “Principios de Liuzhi” que, además de las ideas ya presentes en la definición del modelo francés, incorporaba algunas propuestas adaptadas al contexto en el que surgió.

<sup>287</sup> Peter Davis ha realizado un amplio recorrido por la variedad de prácticas ecomuseísticas que se han desarrollado en diferentes países (1999).

espíritu inicial de este modelo pronto fue considerado una utopía asociada al idealismo de sus fundadores y al ambiente en el que se desarrollaron los movimientos contraculturales de los años setenta. El propio Hugues de Varine lo contemplaba como un medio para facilitar el cambio social, un proyecto efímero de no más de 25 años de existencia (una generación) “antes de desaparecer o convertirse en un museo clásico” (Davis, 1999:234). En la actualidad, ya es evidente que la participación de la comunidad local, que era uno de los pilares fundamentales de la ecomuseología, ha quedado limitada y reducida a la mínima expresión, bien por desinterés de la propia población o por la profesionalización de las estructuras. A esto se suma la difícil adaptación de una fórmula concebida en una época de bienestar y prosperidad a una situación marcada por la crisis y la falta de recursos económicos (Hubert, 1985).

Por otra parte, el ecomuseo se enfrenta a una serie de paradojas que no se pueden pasar por alto. Concebido como un instrumento de “contra-poder”, nunca ha podido ejercer un papel verdaderamente subversivo por la necesidad de negociar y lograr el consenso entre todos los actores implicados en su funcionamiento. La estructura preveía la existencia de tres comités que tenían que trabajar de forma coordinada, cada uno de ellos representando a un sector considerado clave: la población local, los profesionales y la administración (Hubert, 1985). El frágil equilibrio entre ellos con frecuencia se resolvió a favor de los últimos, lo que también repercutió en la falta de rigor científico de muchas de estas experiencias. Por último, la utilización abusiva de la palabra ecomuseo para instalaciones que no obedecen a sus principios esenciales, la ha convertido en una etiqueta vacía de contenido (Duclos, 2001). La confusión aumenta cuando otro tipo de museos aplican los principios de la ecomuseología o cuando ecomuseos reconocidos como tal se transforman en museos “tradicionales”. Esta situación ha llevado a Serge Chaumier a plantearse la existencia de un “post-ecomuseo” (2000).

Este modelo, además, tiene que hacer frente a críticas y retos muy similares a los de otros tipos de museos identitarios (etnográficos, de sociedad, comunitarios). En primer lugar, la proliferación de museos dedicados a la memoria colectiva, con lenguajes museográficos similares, herederos de los antiguos museos de artes y tradiciones populares, con presentaciones centradas en los aspectos más pintorescos, puede contribuir a la banalización de este tipo de experiencias (Díaz Balerdi, 2002). François Hubert también ha criticado el riesgo a la mitificación del pasado y al repliegue identitario de la comunidad sobre su territorio (1985). Los discursos orientados a la exaltación del pasado con frecuencia presentan una imagen fija, en la que no tienen cabida las transformaciones sociales o el tratamiento de los problemas contemporáneos. Las presentaciones tienden a centrarse en los aspectos más amables o neutros, como las técnicas y destrezas necesarias para el desarrollo de un oficio, y omitir la desigualdad y los conflictos entre los diferentes grupos sociales. En el caso de los ecomuseos, este tipo de lecturas los alejan de su cometido de motor de desarrollo local, ya que no se dota a la

comunidad de las herramientas necesarias para afrontar los cambios socioeconómicos que se están produciendo en su territorio.

Podemos ubicar en este contexto de crisis a los que han sido considerados ecomuseos de tercera generación. Inspirados en el modelo de *Le Creusot*, han llevado al extremo las estrategias participativas para convertirse en museos asociativos y autogestionados. Sin embargo, la búsqueda constante de recursos económicos a la que se ven abocados, los convierte fácilmente en un instrumento de manipulación por los poderes públicos (Hubert, 1985). A partir de los años ochenta se han creado nuevos museos que han adoptado esta etiqueta, y que no sólo se han alejado del espíritu inicial, sino que repiten una tras otra las críticas que se han vertido al modelo desde su origen. Desviados de sus objetivos de desarrollo comunitario, es habitual que estas iniciativas presenten visiones nostálgicas e idealizadas del pasado, faltas de espíritu crítico, indiferentes a la interpretación de la actualidad (Iniesta, 1994:83), sin interés por la investigación e incapaces de reflejar las transformaciones que se han producido en el medio natural y social.

Otra tendencia ha sido la reconversión de ecomuseos en grandes parques culturales mediante la diversificación de su programa de actividades y su oferta de servicios (Roigé, 2007b). Esta tendencia se inserta en el contexto neoliberal actual, en el que priman *conceptos como espectacularidad o rentabilidad sobre participación o debate, prefieren los oropeles del simulacro a la crítica desprejuiciada, convierten en fetiches obras, nombres o circuitos aureolados de una pretendida exquisitez y elevados a la categoría de mitos referenciales, fomentan el consumo frente a la autoorganización, confunden globalización con homogeneización, ensalzan el orden y marginan lo alternativo* (Díaz Balerdi, 2002:512-513). La principal preocupación de este tipo de museos es aumentar la afluencia de visitantes y garantizar la disponibilidad de los recursos necesarios para el mantenimiento de sus instalaciones. El ecomuseo aspira a convertirse en motor de desarrollo económico de la población local, a través de su inserción en circuitos turísticos y de la comercialización de su catálogo de productos y servicios, mientras descuidan los objetivos de participación y de desarrollo sociocomunitario. Esta orientación se aleja de la idea de “museo vivo” de Hugues de Varine, donde el público se limitaba a la población local (un museo donde no hay visitantes, sino habitantes). El caso del *Écomusée d’Alsace* (1984) ilustra esta evolución. Desde su creación en 1984, su oferta de instalaciones, actividades y servicios se ha ido ampliando, hasta el punto de tener que competir con otros equipamientos turísticos de la zona. La pérdida de visitantes y las dificultades para seguir desarrollando su actividad, amenazaron la continuidad de este centro (Roigé, 2007b). Para evitar el cierre de las instalaciones, se iniciaron negociaciones para transferir la gestión a una empresa especializada en ocio y turismo, intentos que finalmente no prosperaron y le han permitido conservar el estatuto asociativo (Drouguet, 2015).

En el extremo de esta tendencia tenemos los economuseos, fórmula que surge en Canadá en los años noventa. En palabras de su creador, Cyril Simard, se trata de museos en los que *el patrimonio se gana la vida*. Aunque parten de objetivos diferentes, las soluciones adoptadas recuerdan a las de algunos ecomuseos de tercera generación. En primer lugar, se sustituye la acción cultural por el producto cultural (Roigé, 2008). El economuseo combina la interpretación del patrimonio cultural (exposiciones, demostraciones en vivo) con la comercialización de los productos artesanales tradicionales (cerámica, tejidos, producción de vino, de miel, de jabón). Aunque esta asociación entre la museología y la empresa artesanal genera recursos económicos a través de la venta de sus productos, para calcular su rentabilidad hay que tener en cuenta otros parámetros, sobre todo los de carácter cultural y educativo (Roigé, 2008 y 2007b).

A pesar de que los ecomuseos no se han consolidado como modelo alternativo al museo tradicional, sus aportaciones han sido decisivas en los procesos de renovación museística. Lejos de convertirse en el “antimuseo” que algunos proclamaban, muchas de sus ideas siguen vigentes y se han trasladado a un contexto más general. Jean-Claude Duclos ha identificado los cuatro principios fundamentales del ecomuseo: el desarrollo de una museografía del tiempo y el espacio, la interdisciplinariedad como herramienta, el desarrollo como objetivo y la participación de la población como motor (Duclos, 2001). Podemos encontrar estos mismos principios en los nuevos paradigmas museológicos, si bien adoptando nuevas fórmulas y estrategias que respondan a las transformaciones que se han producido en las últimas décadas.

La museografía del tiempo y el espacio era una antigua aspiración de Rivière, que pudo aplicar en el *Musée de Bretagne* (Rennes, Francia)<sup>288</sup>. En el museo debían converger dos ideas, la presentación del doble eje espacio-tiempo en torno a un territorio determinado y las relaciones del ser humano con el medio natural y social (Rivière, 1993:189). El museo del espacio concebido por Rivière es un museo al aire libre, donde las diferentes construcciones e instalaciones funcionan como antenas dispersas por el territorio para la preservación e interpretación del patrimonio “in situ” (Drouguet, 2015). Esta idea fue llevada al extremo en la propuesta original de *Le Creusot*, donde los límites del museo eran los de la comunidad.

La exposición “Lieux incontournables, lieux interdits, 50 jeunes racontent leur ville” del *Écomusée de Val de Bièvre* (1998) forma parte de un proyecto de acción cultural realizado en colaboración con otros tres museos franceses. La evolución que ha experimentado este ecomuseo ha transcurrido de forma paralela a la del territorio en el que se inserta. Se crea en 1979 en Fresnes, una población rural convertida en un suburbio de París. Durante los primeros años, su actividad se centra en la preservación del patrimonio local, pero en los años noventa cambia su orientación para adoptar un

---

<sup>288</sup> La renovación del *Musée de Bretagne* en 2005, lo ha convertido en un museo de sociedad que reflexiona sobre la identidad bretona a partir de un enfoque interdisciplinar (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:179-180).



enfoque más contemporáneo e incluir los temas que preocupan a la población local. Sus exposiciones reflejan la transformación urbana de Fresnes, la construcción de un nuevo marco territorial<sup>289</sup>, los problemas asociados a las zonas suburbanas, el desempleo, las migraciones o la exclusión social. Para ello, se propone “dar la palabra a las minorías, a los excluidos de la historia y de los museos”<sup>290</sup> (mujeres, jóvenes, población inmigrante, presos, nómadas) en sus exposiciones y en sus colecciones. Este museo trata de construir una nueva territorialidad a través de la memoria de sus habitantes, por lo que la participación de la población local es fundamental en el desarrollo de su actividad.

El objetivo de “*Lieux incontournables, lieux interdits, 50 jeunes racontent leur ville*” es el de explorar las diferentes formas en que los jóvenes perciben y utilizan los espacios de la ciudad. La exposición muestra a través de dibujos, fotografías, planos y descripciones, los diferentes itinerarios que los jóvenes siguen en su día a día, sus actividades cotidianas y las formas en que se apropian de la ciudad, por ejemplo, a través del “secuestro” de espacios (aparcamientos, zonas bajo los puentes) para utilizarlos como lugar de encuentro y marca de identidad (Delgado, 2001). La importancia de este tipo de proyectos reside en la forma en que los espacios de la ciudad adquieren nuevos significados, se incorporan nuevos referentes patrimoniales, se establecen relaciones con comunidades ajenas a la actividad museística y se recupera la ciudad como experiencia vivida.

En los últimos años, la idea del museo “fuera de sus muros” se ha extendido a otro tipo de experiencias museísticas que, si bien pueden estar inspiradas en algunos de los principios de la ecomuseología, tradicionalmente se han caracterizado por las prácticas de conservación e interpretación “*ex situ*”. Estos museos han adoptado diferentes fórmulas que les permiten explorar nuevas relaciones con el territorio y las comunidades de referencia<sup>291</sup>.

La actividad “*Balades Urbaines*” de *Musées Gadagne* (*Musée d’histoire de Lyon* y el *Musée des marionnettes du monde*) se realiza desde hace 13 años. Un domingo al mes se organizan recorridos temáticos por diferentes barrios de Lyon con el objetivo de ofrecer nuevas perspectivas de la ciudad a través de la participación de personas con diferentes experiencias personales y profesionales que aportan su particular visión sobre los diferentes temas seleccionados. Los recorridos se articulan en tres tipos de contenidos: las transformaciones urbanas, el museo en la ciudad y la memoria del

---

<sup>289</sup> En 1999 Fresnes se integra en la recién creada Comunidad de Aglomeración de Val de Bièvre, compuesta por un total de 7 municipios (Arcueil, Cachan, Fresnes, Gentilly, Le Kremlin-Bicêtre, L’Hay-les-Roses y Villejuif). En 2006 se transfiere a esta comunidad la gestión del ecomuseo, que amplía así su territorio de referencia. Ver: <http://ecomusee.agglo-valdebievre.fr/page/lecomusee> [consulta: 12.12.2016]

<sup>290</sup> Información extraída de la web del ecomuseo. Ver: <http://ecomusee.agglo-valdebievre.fr/page/lecomusee> [consulta: 12.12.2016]

<sup>291</sup> La Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS) de Francia celebró en 2016 unos encuentros profesionales sobre este tema, “*Quand le musée sort de ses murs*” (17 y 18 de marzo de 2016, Rennes). Ver: <http://www.fems.asso.fr/> [consulta: 12.12.2016]

barrio<sup>292</sup>. La amplia variedad de temas permite al visitante descubrir nuevas formas en las que apropiarse de la ciudad. En 2016, por ejemplo, se ha abordado el papel de la mujer en el espacio público, las huellas de la I Guerra Mundial, el guiñol, el deporte o la evolución de los pubs. Algunos de estos recorridos desarrollan un tema relacionado con el de las exposiciones temporales, lo que permite al museo extender su actividad fuera de los límites físicos del museo (Raguénès, 2016).

En el caso de “Memories de la Belle” (2015) del *MuCEM*, se trata de mostrar la memoria de este barrio obrero a través de la propuesta de diferentes recorridos y de las actividades realizadas en los espacios del museo (visitas a las reservas, exposiciones, actuaciones). El colectivo de artistas *La Folie Kilomètre* reúne los testimonios de los habitantes para descubrir la memoria del barrio, construyendo un recorrido que se centra en los aspectos de la vida cotidiana, pero también en los acontecimientos importantes. Esta actividad se complementa con otro tipo de propuestas (danzas callejeras, paseos sonoros, actuaciones artísticas, proyecciones, juegos de sociedad) que se desarrollan a lo largo de un fin de semana. El baile popular ocupa un lugar destacado en la historia más reciente de este barrio y centra gran parte de las actividades<sup>293</sup>.

Este tipo de experiencias pueden contribuir a la salvaguardia del patrimonio inmaterial en dos sentidos fundamentalmente. En primer lugar, permiten al museo centrar el foco de atención en los contextos en los que se desarrollan estas expresiones y en las personas que las practican o transmiten. La extensión de la actividad fuera de los límites físicos del museo puede reducir algunos de los riesgos asociados a la representación del “patrimonio vivo”. Por otra parte, al recuperar la imagen de la ciudad como experiencia vivida se preserva la memoria asociada a estos espacios, a través de la recogida de los testimonios personales, historias de vida o relatos orales.

Una experiencia diferente es “Secrets” (2015), que forma parte de la serie de exposiciones que el *Musée d'ethnographie de Neuchâtel* ha dedicado al patrimonio inmaterial. En este caso se elige el tema del secreto como modo de comunicación esencial de nuestra sociedad. Para ello, se propone un itinerario por la ciudad a través de quince espacios seleccionados (un quiosco abandonado, un aparcamiento subterráneo, la cripta de una iglesia, el jardín botánico, la oficina de turismo, un museo) que el visitante tiene que ir desvelando tras resolver una serie de pistas. El recorrido permite al visitante descubrir una serie de escenografías que le llevan a reflexionar sobre las diferentes formas que puede adoptar el secreto (cuentas bancarias, máscaras, códigos deontológicos, servicios de espionaje del gobierno, periodismo, sociedades secretas). Las intervenciones realizadas en los diferentes espacios utilizan carteles, maquetas, fotografías, máscaras y una amplia variedad de objetos,

---

<sup>292</sup> Información de la web del museo. Ver: [http://www.gadagne.musees.lyon.fr/index.php/histoire\\_fr/Histoire/Visites-Activites/Balades-en-ville/Balades-urbaines](http://www.gadagne.musees.lyon.fr/index.php/histoire_fr/Histoire/Visites-Activites/Balades-en-ville/Balades-urbaines) [consulta: 21.12.2016]

<sup>293</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.mucem.org/fr/evenement/memoires-de-la-belle> [consulta: 23.10.2016]

siguiendo la línea desarrollada por este museo en sus exposiciones. Hay que destacar la forma en la que esta muestra integra la museografía en el paisaje cultural de la ciudad aprovechando el cierre por reforma de los espacios expositivos del museo<sup>294</sup>.



Fig. 19. *Il s'énonce dans des récits - Bibliothèque publique universitaire. "Secrets"*

De acuerdo con Rivière, el ecomuseo debe interpretar de manera dinámica los procesos sociales para explicar *tanto los cambios y evoluciones como las permanencias* (1993:199). Es la idea de museo del tiempo, que trata de presentar una visión diacrónica de las transformaciones que ha experimentado el territorio y la vida social a lo largo de la historia. En un primer momento, podría parecer que cualquier institución orientada a la presentación de la evolución de un territorio, una actividad o un objeto pudiera ser considerada un museo del tiempo. Sin embargo, esta expresión incorpora algunos aspectos novedosos que hay que retener, en el sentido de que son los que se han trasladado al contexto general y han contribuido a la renovación museística actual. En primer lugar, una de las aportaciones más interesantes es el protagonismo que adquiere la recuperación o preservación de la memoria de la comunidad en el desarrollo de esta perspectiva temporal. Por otra parte, el enfoque proactivo ya que, aunque el ecomuseo muestre la historia de una comunidad, la exploración del pasado sólo tiene por objetivo comprender el presente y crear las condiciones para afrontar el futuro (Drouguet, 2015:136). Por último, la forma en la que se privilegia la contemporaneidad como dimensión temporal de los

<sup>294</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.men.ch/fr/expositions/anciennes-expositions/hors-les-murs/revelations/> [consulta: 05.11.2016]

discursos ofrecidos lo que, como veremos a lo largo de la investigación, supone un importante desafío para la institución museística.

Aunque algunos ecomuseos parecen haberse detenido en la época de sus fundadores, permaneciendo ajenos a las transformaciones que se han producido en los últimos 20-30 años, otros están dando muestras de una gran capacidad de renovación, si bien orientados al cumplimiento de diferentes objetivos. Por ejemplo, en 2014, el *Écomusée d'Alsace* desarrolla nuevas unidades temáticas que suponen una cierta renovación de su orientación tradicional. El proyecto “Habiter le XXIème siècle en Alsace”<sup>295</sup> trata de reflexionar sobre el tema de la vivienda, la agricultura y la naturaleza en la actualidad. El ecomuseo trata de recuperar su vocación social y su vinculación con la comunidad mediante el desarrollo de nuevas actividades relacionadas con la arquitectura local. Se crean nuevos edificios e itinerarios para presentar contenidos actuales y ampliar la oferta de actividades. Uno de los objetivos de este proyecto es explorar las posibilidades de la arquitectura tradicional para el diseño de modelos de desarrollo sostenible. Para ello, se trabaja con colectivos de jóvenes arquitectos y se organiza un festival de arquitectura experimental, en el que entran en diálogo las soluciones constructivas modernas y los métodos tradicionales. Algunos autores han denunciado la tendencia de este ecomuseo a operar como un parque cultural alejado de la vocación social que caracteriza a este tipo de instituciones (Drouguet, 2015; Roigé, 2007b). Habrá que esperar a ver cuáles son los resultados de este nuevo enfoque en términos de incidencia en el territorio y en la población local.

En 2002, el *Écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines* (Montigny-le-Bretonneux, Francia) se convirtió en el *Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines*. La evolución sufrida por esta institución es similar a la experimentada por el antiguo *Écomusée de Fresnes*, en el sentido de que son las necesidades derivadas de la construcción de una nueva territorialidad (en este caso, la comunidad de aglomeración de Saint-Quentin-en-Yvelines), las que llevan a la redefinición de sus planteamientos. Aunque en este caso la decisión fue la de adoptar una nueva denominación, considerada más acorde a la nueva misión de la institución.

Este museo se crea en 1977, a iniciativa de una asociación integrada por varios actores con intereses en apariencia antagonistas. Concebido como un proyecto de experimentación urbana, cuenta con la colaboración de Rivière y Hugues de Varine en sus primeras fases y sigue fielmente los principios puestos en práctica en *Le Creusot*. Sin embargo, la evolución experimentada por el museo en los años siguientes lo va alejando del cumplimiento de los objetivos de carácter social y de desarrollo sociocomunitario, incapacitándolo para servir como el instrumento necesario para la construcción de una nueva territorialidad. A modo de ejemplo, el museo se dedica a explorar los cambios más globales de la sociedad y las actividades se van alejando de las temáticas que pueden favorecer la reflexión

---

<sup>295</sup> Información extraída de la web del museo. Ver: <http://www.ecomusee.alsace/fr/decouvrir-l-ecomusee/projets-de-developpement/habiter-le-21eme-siecle-en-alsace> [consulta: 27.12.2016]

sobre la construcción de una ciudad nueva (actividades sobre plantas medicinales, exposición sobre informática), elecciones que parecen estar motivadas por cuestiones de oportunidad. Los sucesivos equipos del museo se comprometen con el desarrollo de nuevos enfoques. Por ejemplo, la necesidad de definir un patrimonio colectivo se torna un objetivo difícil, al estar la nueva ciudad integrada por siete comunas y no lograr establecer un consenso entre los actores implicados (Guiyot-Corteville, 2003).

Con la municipalización del museo en 1995, se produce el cambio de denominación a *Musée de la ville*. En este momento, toda la actividad del museo se dirige a la “nueva ciudad” y los modos de vida urbanos. El enfoque etnográfico adquiere mayor importancia para equilibrar el peso que había tenido la historia en los proyectos anteriores y porque favorece el estudio de los modos de vida contemporáneos. Las primeras investigaciones tratan de explorar si las nuevas ciudades crean modos de vida específicos a través del tratamiento de una amplia variedad de temas: motivaciones, estrategias residenciales, representaciones de los propios habitantes, modos de sociabilidad. Estas investigaciones sobre el terreno contribuyen al incremento de las colecciones, compuestas por una amplia variedad de bienes. Por ejemplo, la recogida de mobiliario de diseño y objetos de uso cotidiano de los años sesenta y setenta (época de los primeros habitantes de la “nueva ciudad”) ha permitido introducir una aproximación histórica en la presentación de la nueva territorialidad propiamente dicha. Aunque algunos elementos de este mobiliario son piezas excepcionales que “reflejan la modernidad del proyecto de las ciudades nuevas y su ideología futurista” (Guiyot-Corteville, 2003:77), se muestran por la forma en la que expresan las transformaciones producidas en las viviendas con motivo del desarrollo de nuevos modos de vida urbanos, al igual que otras piezas de mobiliario más ordinario.

La particularidad de esta experiencia reside en su dimensión temporal, ya que los años setenta son considerados la “prehistoria de la nueva ciudad” (Guiyot-Corteville, 2003:78). Esta incorporación de la historia de la vida cotidiana más reciente resulta problemática para la institución museística, sobre todo si tenemos en cuenta que el tema que centra la actividad es una experiencia pionera sobre la que no se tiene todavía la suficiente distancia temporal. Para algunos, se trata de un “patrimonio vivo” que no admite su fosilización en un museo y, para otros, todavía no merece museografiarse.

La combinación de visiones sincrónicas y diacrónicas se puede beneficiar de la renovación de los lenguajes museográficos, mediante el uso de nuevas tecnologías y estrategias escenográficas. En los últimos años se ha cuestionado la tendencia de estos museos del tiempo y el espacio a presentar exposiciones de síntesis de un territorio. Entre otros aspectos, se les ha criticado la reiteración de los contenidos, la escasa especificidad y el reduccionismo excesivo de sus presentaciones (Roigé, 2008). En algunos casos, estas exposiciones se sustituyen por muestras de duración determinada que permiten renovar los contenidos y dirigirse a temas de mayor interés para la sociedad. Aunque esta no ha sido la tendencia mayoritaria, algunas experiencias inspiradas en la ecomuseología han empezado a

incorporar este tipo de planteamientos. En este sentido, son paradigmáticos los casos del *Musée dauphinois*, que desarrolla una política de exposiciones temporales desde los años setenta, y del *Écomusée du Val de Bièvre*, que ha sustituido su exposición sobre la ciudad de Fresnes por una sucesión de muestras temporales. En el caso del *Musée de Bretagne*, en 2005 se sustituyó la antigua exposición de síntesis por tres exposiciones referenciales que le permiten abordar temáticas más globales, como pueden ser los derechos humanos (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:179-180).

Es habitual que los museos inmersos en procesos de renovación de sus planteamientos adopten enfoques interdisciplinarios para desarrollar su actividad. Esta interdisciplinariedad es uno de los rasgos que definen a los “nuevos” museos de sociedad, más preocupados en definir su actuación por el ámbito temático de su interés que por enfoques disciplinares concretos (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:156-157). Aunque es habitual que los ecomuseos se incluyan dentro de la museología etnográfica, su idea original era desarrollar un enfoque holístico e integrado para abordar todos los aspectos que definen la relación del ser humano con el medio físico y social. Sin embargo, las necesidades derivadas del enfoque diacrónico provocan que Rivière conceda un papel prioritario a la historia, *a condición de que se le asociaran todas las ciencias susceptibles de enriquecer o esclarecer su misión* (Rivière, 1993:199).

Por otra parte, las profundas transformaciones sociales y económicas experimentadas a finales del siglo XX, parecían favorecer la tendencia a la creación de “museos-espejo” o “museos-refugio” para las comunidades (Pazos, 1998:42). Sin embargo, en la actualidad se imponen nuevas nociones de territorio e identidad que afectan al funcionamiento habitual del ecomuseo. Aunque la tendencia ha sido la de presentar una imagen fija y unitaria de la identidad que no se adapta a las necesidades de la sociedad globalizada actual, en los últimos años hemos visto cómo algunas experiencias ecomuseísticas han realizado un importante esfuerzo por renovar sus planteamientos e incorporar en su actividad a los diferentes grupos culturales que conviven en su territorio de referencia.

En este sentido, los ecomuseos urbanos son los que están desarrollando las estrategias más interesantes en este sentido (Montanari, 2015). En primer lugar, las características propias del medio urbano no favorecen las visiones nostálgicas e idealizadas del pasado que acostumbran a ofrecer los museos ubicados en un contexto rural o natural. Por otra parte, las ciudades contemporáneas se han convertido en el escenario por excelencia para abordar las complejas relaciones entre los diferentes grupos culturales a través de una amplia variedad de temas de interés para la sociedad actual (mercado de trabajo, cuestiones identitarias, desempleo, racismo, exclusión). La actividad desarrollada por estos ecomuseos no es muy diferente de la de otro tipo de experiencia museísticas, como pueden ser los museos de la ciudad.

El *Écomusée du Val de Bièvre* ha sido considerado un caso de referencia *for the ecomuseums which intend to widen their mission by adopting new patterns of cultural transmission, to assimilate the transformation of participative and educative processes, and therefore to upgrade their efficacy towards the contemporary society* (Montanari, 2015:378). A través de la experimentación de sus lenguajes museográficos, de la actualización de sus contenidos y de la aplicación de métodos de trabajo participativos, este museo ha realizado un importante esfuerzo para adaptar sus planteamientos a las necesidades de la sociedad actual. En el proceso de redefinición de su misión, para responder a las necesidades impuestas por la transformación de su territorio de referencia (marcado por el paso de la municipalidad a una comunidad de aglomeración intermunicipal), este ecomuseo ha sustituido su exposición permanente sobre la historia de la ciudad de Fresnes por una sucesión de muestras de carácter temporal. Aunque no es habitual que los ecomuseos basen por completo su programa científico en exposiciones temporales, esta estrategia se ha demostrado muy efectiva para mantener el papel del ecomuseo como catalizador del desarrollo sociocomunitario. A través de la renovación y actualización de los contenidos, las exposiciones temporales favorecen una participación más amplia y diversificada de la población, el incremento de las colecciones, la experimentación con nuevos lenguajes museográficos, el diseño de nuevos métodos de trabajo, el tratamiento de temas polémicos o de enfoques novedosos (Montanari, 2015:374-375).

François Hubert planteó un supuesto para la reflexión, el caso de los ecomuseos que se crean en ciudades nuevas, en las que conviven diferentes grupos culturales, donde los conceptos de identidad y comunidad adquieren un sentido diferente al que encontramos en los ecomuseos “tradicionales”. *¿Qué puede hacer el ecomuseo en esos casos, salvo proponer una identidad totalmente artificial a poblaciones transplantadas que, además, se enfrentan violentamente con las costumbres de los habitantes establecidos desde larga data?* (Hubert, 1985:188).

El *Écomusée du Val de Bièvre* ha dedicado varias exposiciones a los colectivos de inmigrantes que habitan en su territorio. En “*Rassemblement: un siècle d’immigration en Ile-de-France*” (1993) se trabaja con las asociaciones de inmigrantes de esta ciudad para abordar el papel central que el mercado de trabajo ha tenido en la historia de la inmigración. La exposición trata de mostrar las interrelaciones entre culturas a través de evocaciones de la arquitectura de sus países de origen, historias personales, textos y fotografías (Delgado, 2001:40). En “*Paroles de femmes tunisiennes*” (1998) mujeres de origen tunecino aportan los objetos que forman parte de la exposición y participan activamente en las actividades desarrolladas alrededor de la muestra (Delarge, 2000:147). El *Écomusée du fier monde* también ha mostrado la contribución de las diferentes comunidades culturales (italianas, polacas, ucranianas o latinoamericanas) a la memoria de este barrio obrero en su exposición “*Travailleurs et immigrants*” (Binette, 2009:141).

El tema de la inmigración está muy presente en los museos ubicados en el medio urbano e industrial. A lo largo de la investigación vemos cómo diferentes experiencias museísticas han dedicado exposiciones al fenómeno migratorio en sus diferentes manifestaciones. En este sentido, es paradigmática la evolución experimentada por los museos etnográficos que han adoptado estrategias de revitalización multicultural para renovar sus planteamientos (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014). La vinculación de la historia de la inmigración con la evolución del mercado laboral ha provocado que los museos dedicados a la actividad industrial o al mundo del trabajo, en general, incluyan la representación de los trabajadores inmigrantes en el desarrollo de su actividad. Uno de estos casos es *La Fonderie - Musée bruxellois de l'industrie et du travail*, ubicado en la antigua Compagnie des Bronzes de Molenbeek (Bruselas). El carácter multicultural de este barrio y los problemas sociales a los que se enfrenta, determinan gran parte de su programa de actividades, que incluye exposiciones como “Molenbeek s'expose”, programas de alfabetización o encuentros entre los vecinos (Drouguet, 2015).

*La Fonderie - Musée bruxellois de l'industrie et du travail* pasó de ser un centro dedicado a la historia de la fundición de bronce en Bruselas, a ser un museo dedicado al trabajo, en un sentido amplio. Para ello, asume los principios de la ecomuseología (Drouguet, 2015:124). En primer lugar, el museo no sólo explora la historia de esta actividad industrial, sino que también trata de favorecer el debate sobre las consecuencias urbanas y sociales de este pasado industrial en la ciudad actual<sup>296</sup>. La actividad se extiende fuera de los límites físicos del museo, a través del desarrollo de visitas guiadas que permiten asociar la memoria oral con las huellas materiales de este pasado de la ciudad. Por otra parte, se desarrollan métodos de trabajo participativos que permiten incrementar sus colecciones, fundamentalmente a través de la recogida de testimonios orales, y favorecer el contacto entre los diferentes grupos culturales que conviven en este barrio multicultural. Por último, comentar la forma en la que este museo adopta un papel comprometido con el desarrollo social al introducir aspectos contemporáneos y ciertamente espinosos en sus exposiciones. Como muestra de ello, “En avant pour le suffrage universal” (2005) exposición que traza las luchas por el sufragio universal en Bélgica (desde el siglo XIX hasta la actualidad), abordando cuestiones relacionadas con la ciudadanía, las minorías y el sistema político<sup>297</sup>. Hay que situar el carácter social de esta exposición en el marco del debate sobre el derecho al voto de la población de origen extranjero (Drouguet, 2015:137).

La participación en los programas de alfabetización popular ilustra la vocación social de las experiencias derivadas de la *nueva museología* (ecomuseos, museos del barrio, iniciativas inspiradas en la ecomuseología). Además del caso de *La Fonderie*, que participa en la alfabetización de la población inmigrante que habita en el barrio de Molenbeek, el *Écomusée du fier monde* ha puesto en

---

<sup>296</sup> Información extraída del formulario presentado por este centro en 2014 para inscribirse como “ONG acreditada”, candidatura que finalmente no fue aceptada.

<sup>297</sup> Información extraída de la web del museo. Ver: <https://www.lafonderie.be> [consulta: 23.12.2016]



marcha varias actividades a partir de la colaboración con asociaciones dedicadas al desarrollo de estos programas. Hay que decir que el museo no trata de duplicar actuaciones que desarrollan otras organizaciones expresamente preparadas para ello, sino de colaborar y aportar su experiencia para dar una nueva dimensión a estas actividades. Junto con el *Atelier des lettres*, el museo desarrolla varios proyectos con las personas participantes en los programas de alfabetización popular del barrio (Giroux, 2016:102-104). En primer lugar, la actividad se dedica al tema del trabajo (“ABC et travail”) debido a la orientación de este centro. Posteriormente se buscan temas que respondan mejor a los intereses de los participantes. En “Jours de fête” cada participante puede elegir un acontecimiento festivo, rastrear su historia en bibliotecas y archivos, redactar los textos y aportar un objeto relacionado con su historia personal para el desarrollo de una exposición. El proyecto va creciendo en número de participantes y de colectivos implicados. Con “Citoyen à part entière” (2008) el programa se extiende fuera del barrio y va un paso más allá al integrar la exposición en los procesos mismos de alfabetización. En este caso se fomenta que los participantes se expresen de forma creativa en la producción de una exposición sobre el tema de la ciudadanía. En los primeros proyectos, la exposición era una actividad más que se añadía al proceso de alfabetización. El participante exploraba en su propia historia para seleccionar los materiales que formarían parte de la exposición (fotografías, documentos, objetos), a la vez que redactaba textos breves e investigaba en bibliotecas sobre el tema de la exposición. Su participación en la inauguración era fundamental y favorecía que colectivos normalmente ausentes del museo se apropiaran de la experiencia expositiva. La evolución del proyecto con “Citoyen à part entière” aporta valores simbólicos relacionados con la estima, el reconocimiento o la confianza (Binette, 2009:145-146).

A pesar de que se ha criticado la tendencia del ecomuseo a presentar una mirada nostálgica (casi un proceso de duelo) de las actividades tradicionales o industriales desaparecidas, evitando explorar todo cambio social que se haya producido en el territorio de referencia (Guiyot-Corteville, 2003), desde su origen se contempló como un instrumento para la reflexión y el posicionamiento crítico de la población, con una perspectiva de futuro. Aunque esta vocación es más acusada en los “ecomuseos de combate” identificados por Rivard (Davis, 1999), ha sido uno de los principios de la ecomuseología que se ha trasladado a otro tipo de experiencias museísticas.

Los ecomuseos surgen habitualmente en territorios en proceso de reconversión económica, por lo que su finalidad es preservar la memoria del pasado, reforzar la identidad colectiva y preparar a la comunidad para hacer frente a los retos de un futuro desconocido e incierto. El *Écomusée du fier monde* (Montréal) se creó en 1980 en un barrio urbano inmerso en importantes transformaciones económicas y sociales<sup>298</sup>. La propuesta surgió a iniciativa de las cooperativas de vivienda y su

---

<sup>298</sup> En 1980 la idea de Habitations Communautaires Centre-Sud (HCCS) era la de crear la *Maison du fier monde*, una experiencia inspirada en la *nueva museología* y en las ideas aplicadas por John Kinard en *Anacostia Neighborhood Museum*. La denominación de ecomuseo la adquiere posteriormente (Binette, 2009).

finalidad era preservar la memoria obrera del barrio y contribuir al desarrollo local. En este caso concreto, se adopta la fórmula del “ecomuseo de combate”<sup>299</sup> para participar en las reivindicaciones populares que se sucedían en un barrio afectado por el desempleo y desestructurado a raíz del derribo de viviendas y la implantación de nuevas infraestructuras (Rivard, 1985:203). Actualmente, la sede principal se ubica en los baños públicos de Génèreux, una de las instalaciones que a principios del siglo XX se dedicaron a la mejora de la calidad de vida de la clase trabajadora (Díaz Balerdi, 2002).



Fig. 20. “À cœur de jour! Grandeurs et misères d’un quartier populaire”. *Écomusée du fier monde*

En los últimos años, algunas de sus exposiciones se han dedicado a mostrar la actividad reivindicativa y asociativa que ha marcado la vida social del barrio a lo largo de su historia. La exposición permanente “À cœur de jour! Grandeurs et misères d’un quartier populaire” ofrece un recorrido por la historia social del barrio, desde el siglo XIX hasta la actualidad, mostrando cómo las luchas de las organizaciones comunitarias de los años sesenta y setenta han contribuido a la reinención de este espacio urbano, proporcionándole una nueva identidad. Los proyectos de recogida de testimonios y el trabajo con la historia oral ocupan un lugar destacado en estas exposiciones. Además, en “Notre mémoire, notre quartier” se muestra la actividad desarrollada a partir de las transformaciones de los

<sup>299</sup> Rivard identificó cuatro categorías de ecomuseos: ecomuseo de descubrimiento, ecomuseo de desarrollo, ecomuseos especialistas y ecomuseos de combate (Davis, 1999).

años sesenta, gracias a los archivos de organizaciones o militantes en el campo de la vivienda, los derechos de diferentes colectivos o de la educación popular<sup>300</sup>.

En los últimos años, Peter Davis ha actualizado el concepto de ecomuseo para adecuarlo a un contexto más amplio y diverso. Este modelo ha adquirido cierto auge en la literatura anglosajona en relación con la preservación del *spirit of place*. *A community-driven museum or heritage project that aids sustainable development* (Corsane, Davis, Hawke y Stefano, 2008:3), que presta especial atención a las relaciones entre las comunidades, el territorio y su patrimonio, por lo que se considera un modelo apropiado para la salvaguarda de los elementos materiales e inmateriales a través de los que se construye la identidad y se expresan los sentimientos de pertenencia.

Siguiendo la tendencia de este movimiento a convertir la teoría en doctrina, se han identificado un conjunto de indicadores para valorar hasta qué punto las experiencias que se agrupan bajo la etiqueta “ecomuseo” participan de esta filosofía. En primer lugar, se introduce una nueva conceptualización del territorio, que deja de estar demarcado exclusivamente por fronteras convencionales. El ecomuseo debe estar asociado a una territorialidad delimitada no sólo por sus componentes físicos, sino también por los estilos de vida, experiencias, valores o conocimientos de sus habitantes. La conservación e interpretación “in situ” siguen siendo uno de sus rasgos fundamentales, pero adquieren un nuevo significado por la dimensión de este “espacio fragmentado”. De esta forma, hay que establecer nexos de colaboración y asociaciones estratégicas con diferentes actores sociales con capacidad de incidir en el territorio. Debe tratarse de una museología holística, integrada e integral, capaz de basar su actividad en el desarrollo de programas interdisciplinarios. Por último, debe conseguirse la plena participación de la población local en los procesos de gestión de su patrimonio. Esta participación y el control de las representaciones culturales deben proporcionar a la población las herramientas necesarias para alcanzar el desarrollo social y comunitario (Corsane, Davis, Hawke y Stefano, 2008:3).

---

<sup>300</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://ecomusee.qc.ca/evenement/notre-memoire-notre-quartier/> [consulta: 20.09.2016]

## CAPÍTULO 6. LA RELACIÓN ENTRE EL MUSEO Y LAS COMUNIDADES

A la hora de definir el papel que pueden desempeñar los museos en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, uno de los aspectos considerados clave es el protagonismo de las “comunidades, grupos sociales e individuos” de referencia (UNESCO, 2003) en los procesos de patrimonialización y musealización de su patrimonio inmaterial. No queda duda de que nos encontramos ante una de las principales implicaciones del concepto para la institución museística, por lo que se están produciendo numerosas aportaciones en este sentido, por parte de investigadores, organizaciones e instituciones. En realidad, se trata de un campo experimental sobre el que no existe un modelo de actuación claramente definido, por lo que todavía queda un largo camino por recorrer antes de poder ofrecer soluciones apropiadas generalmente aceptadas.

Por otra parte, existe una conciencia creciente de que el museo, como producto histórico y cultural, tiene que redefinir sus planteamientos para dar respuesta a las necesidades de la sociedad del siglo XXI. En el simposio celebrado en 2014 por el ICOFOM<sup>301</sup> se incluyó la museología participativa como una de las nuevas tendencias que van a caracterizar la práctica museística en los próximos años. Esta preocupación por la búsqueda de estrategias que favorezcan la participación social ya la encontramos en las *nuevas museologías* surgidas a partir de los años sesenta, que convierten a la comunidad en el eje central de todas las actuaciones del museo, a través de la creación de modelos alternativos al museo tradicional. La filosofía de este movimiento se concretó en una serie de experiencias que han llegado hasta nuestros días, como pueden ser el ecomuseo, el museo comunitario o el museo del barrio, si bien con un sentido diferente, al haberse transformado las condiciones que les dieron origen. El nuevo significado que ha adquirido el concepto de comunidad en la sociedad globalizada y multicultural contemporánea reclama cambios en la práctica museística. En este contexto, la museología participativa tiene que actualizar sus planteamientos, experimentar con nuevas soluciones e incorporar “nuevos” patrimonios, si quiere dirigirse a una sociedad cada vez más diversa y plural.

A pesar de los desiguales resultados obtenidos en su aplicación práctica, las posturas críticas surgidas en los años setenta, que venían a cuestionar la actividad tradicional del museo, la legitimidad de sus discursos y la hegemonía del conocimiento experto, sentaron las bases de una nueva relación entre los museos y la comunidad, en sentido amplio. Como muestra de ello, el concepto de “post-museum”, que traslada los planteamientos de las corrientes poscoloniales y posmodernistas de las últimas décadas del siglo XX a la práctica museística (Hooper-Greenhill, 2000:152-153).

Tomando como punto de partida el paradigma del museo modernista, Eilean Hooper-Greenhill plantea la necesidad de crear un nuevo modelo que lo supere, el “post-museum”. En primer lugar, este museo

---

<sup>301</sup> 37º Simposio internacional del ICOFOM, con el título “Nuevas tendencias en museología” (París, 2014).

se caracteriza por la producción de una narrativa visual aparentemente “armoniosa, unificada y completa”, sustentada en la autoridad del conocimiento experto que se ejerce desde la institución (Hooper-Greenhill, 2000:151). Esta narrativa legitima actitudes y opiniones particulares que, en el marco de la exposición, adquieren el estatus de verdad. La acumulación frenética de objetos trata de proporcionar una visión enciclopédica del mundo, siempre desde una perspectiva eurocéntrica, y la exposición, el principal medio de comunicación del museo, tiene un carácter cerrado y unidireccional.

El “post-museum” no se plantea una ruptura radical con el modelo tradicional, ya que asume algunos de sus planteamientos y les confiere un nuevo sentido. En primer lugar, se transforma el papel de las colecciones. Ya no se trata de acumular objetos para mostrarlos a través de una imagen fija en la exposición, ahora lo importante es su uso. Además, el nuevo modelo presta una especial atención al patrimonio inmaterial, entendido éste como canciones, memorias y tradiciones. En consonancia con este enfoque más amplio del patrimonio, se relativiza el papel de la exposición, que ya no es el principal instrumento de comunicación, sino que se integra en un conjunto más amplio de actividades que se desarrollan antes, durante y después. En este punto, Hooper-Greenhill nos habla de un programa de acción cultural en el que la colaboración es fundamental y que se expresa a través del desarrollo de asociaciones estratégicas con comunidades, profesionales y artistas, la producción de conocimiento compartido, el incremento de las colecciones, la cesión de espacios para prácticas comunitarias, el reparto de poder en la toma de decisiones o la descentralización de la actividad mediante la organización, por ejemplo, de exposiciones fuera de los espacios del museo, “en tiendas y bares” (Hooper-Greenhill, 2000:152). Dentro de este programa tiene que haber espacio para la discusión de ideas, las conferencias, talleres, danzas, gastronomía, actuaciones y demostraciones.

Nos encontramos ante un museo comprometido con el patrimonio inmaterial y la diversidad cultural, entendida ésta en un sentido amplio. En su apuesta por la producción de narrativas multivocales, se trata de ofrecer una gran diversidad de puntos de vista y de cuestionar la autoridad ejercida tradicionalmente por el museo. Esta nueva forma de concebir la práctica museística supone un reto para la institución, que tiene que crear nuevos métodos de trabajo que den respuesta a las cuestiones éticas que surgen en el trabajo con distintos grupos culturales y que le permitan continuar ejerciendo sus funciones tradicionales de producción de conocimiento y conservación de colecciones.

El concepto de “post-museum” se ha considerado una herramienta útil para abordar la musealización del patrimonio inmaterial por su apuesta decidida por la colaboración entre los profesionales del museo y los grupos tradicionalmente excluidos de la actividad museística, por la construcción de narrativas polifónicas, por el respeto a la diversidad cultural existente y por su enfoque holístico en el tratamiento del patrimonio. También por la forma en la que supera los límites que impone el edificio y se concibe como un proceso dinámico y continuo que extiende su actividad a los propios contextos y ámbitos de interés de las comunidades.

Ahora bien, también se han producido críticas a lo que se cree que es un modelo utópico y de difícil aplicación práctica. Como ha señalado Marilena Alivizatos, a pesar de su visión optimista, el “post-museum” presenta algunas carencias debido, en parte, al escaso desarrollo por parte de Hooper-Greenhill. El concepto se define en sólo dos páginas, en las que no se profundiza suficientemente en ninguno de los aspectos que plantea, algunos tan abstractos como la idea de “feminización del museo” (Alivizatos, 2006). También se ha criticado la excesiva atención prestada a los programas de acción cultural y el desinterés que muestra por las colecciones.

La llamada *museología crítica* es otro de los modelos que apuestan de forma decidida por la sustitución de los discursos institucionales unívocos, anónimos e impersonales por nuevas voces y narrativas polifónicas. Tomando como punto de partida la crítica de la representación museística, se abordan temas controvertidos, como el multiculturalismo y la sexualidad, se plantean cuestiones que provoquen una reacción en el visitante, se adoptan enfoques interdisciplinarios y estrategias autorreflexivas que problematicen la historia de la institución (Lorente, 2012). Desde este punto de vista, los discursos de las exposiciones sobre el multiculturalismo deberían reflejar esa pluralidad también en su estructura interna, introduciendo los diversos puntos de vista de los grupos minoritarios (Lorente, 2010). Si bien la teoría alcanzó cierta popularidad en el ámbito anglosajón, no se ha terminado de desarrollar un corpus práctico claramente delimitado. Uno de los casos paradigmáticos fue la *Gallery 33* del *Birmingham Museum and Art Gallery* que, en su exposición permanente, reflexionaba sobre la diversidad cultural (Wingfield, 2006). Para ello, se adoptó un enfoque transcultural para presentar sus colecciones etnográficas en función de una serie de temas, como pueden ser los adornos corporales, los símbolos, las máscaras o la comida. En las vitrinas se mezclaban los artefactos de distintas partes del mundo con objetos representativos de la sociedad británica actual y aquí reside una de sus particularidades, la yuxtaposición de materiales familiares para el visitante y desconocidos, históricos y contemporáneos, planteando la relatividad de los conceptos asentados, alterando los sistemas de representación habituales y desafiando la mirada tradicional del visitante sobre los artefactos etnográficos (Peirson Jones, 1995).

Para Richard Sandell no se ha reconocido suficientemente el papel que los museos pueden desempeñar como agentes sociales para combatir la desigualdad y la discriminación. Con demasiada frecuencia, esta función se ha limitado al desarrollo de programas educativos dirigidos a diferentes sectores de la población y a la producción de exposiciones que favorezcan una mejor comprensión de los distintos grupos culturales. Sandell amplía estas atribuciones al señalar el impacto que puede tener la práctica museística a nivel individual, comunitario y social (2002). Hay que recordar que en Reino Unido, donde Sandell desarrolla su investigación, la inclusión social forma parte de la agenda política y es uno de los objetivos a cumplir por sus instituciones. Encontramos aquí una situación similar a la que comentábamos para el caso de los museos nórdicos, que recibieron un mandato directo de la

administración para incorporar los planteamientos del modelo multicultural en su funcionamiento habitual. En Reino Unido, los debates sobre la representación museística de la diversidad cultural se plantearon en el marco de la política de inclusión social. Por este motivo, se empezó a prestar una especial atención a la participación de distintos grupos culturales en la práctica museística, fundamentalmente grupos tradicionalmente excluidos de este campo de actuación (Purkis, 2013). En este sentido, los museos ingleses han contribuido al desarrollo de la museología participativa y han desarrollado una serie de experiencias que no podemos pasar por alto.

Bernadette Lynch ha relatado su experiencia en el *Manchester Museum* con un grupo de mujeres refugiadas somalíes. A través del trabajo con los objetos de las colecciones del museo y de la narración de historias personales, las mujeres pudieron expresar sus sentimientos al pasar de “una existencia nómada a vivir una vida incierta en un bloque de seis pisos en Manchester” (Lynch, 2014:87). Una vez demostrado el valor de este tipo de actuaciones para los colectivos participantes, el museo puso en marcha un programa de más amplio alcance denominado “Collective Conversations”. En este caso se trataba de favorecer el diálogo inter e intracultural a través de la creación de comunidades de interpretación en torno a las colecciones museísticas. Los grupos participantes operaban al margen de los límites que impone la propia práctica museística, es decir, categorías disciplinarias, pautas de conducta, normas y prohibiciones. A pesar del interés de este tipo de estrategias para reflexionar sobre el valor de uso del patrimonio y sobre las dinámicas que condicionan la relación entre museos, personas y objetos, Lynch ha evidenciado cómo muchas de las actuaciones pretendidamente participativas no suponen ningún cambio en la institución museística, que sigue ejerciendo la autoridad incuestionable sobre los contenidos y representaciones ofrecidas. De esta forma, más allá de planteamientos ingenuos y demasiado optimistas, el desarrollo de estrategias verdaderamente participativas, la creación de una “zona de contacto” en el museo, se enfrenta con importantes retos. Uno de ellos, el poder coercitivo, sutil pero eficaz, que se ejerce desde las instituciones.

Por otra parte, una visión reducida de la relación entre el museo y las comunidades es la que limita el papel de estas últimas a la interpretación de las colecciones, proporcionando información sobre el patrimonio inmaterial asociado a los objetos que la integran. En la mayoría de los casos, las personas colaboran como informantes, aportando datos sobre los contextos de uso o las técnicas de fabricación de los objetos que forman parte de las colecciones. En otros casos, se va un paso más allá y se trata de recuperar la memoria asociada a los objetos personales que, en algunos casos, pasan a integrar las colecciones del museo, convertidos en referente patrimonial. Las aproximaciones biográficas que resultan de incorporar en la exposición los testimonios e historias de vida asociados a los objetos tienden a favorecer las conexiones emocionales y la empatía por parte del visitante. Este vínculo que el visitante establece favorece la interpretación del discurso (Caballero, 2013; Purkis, 2013).

Volviendo a las implicaciones que presenta la *Convención de 2003* para la institución museística, es habitual que las investigaciones que relacionan el concepto de patrimonio inmaterial con el museo se desarrollen en torno a una serie de planteamientos teóricos. Hemos visto cómo los principios de la ecomuseología están presentes en la mayoría de estas aportaciones y, en este momento, no vamos a abundar más en ello. Otra de las ideas presentes en estos debates es el “museo como zona de contacto”, desarrollado por James Clifford en un primer momento, pero que está adquiriendo un enorme desarrollo, una vez revisado, redefinido y reinterpretado por diferentes autores. Por último, las reflexiones de Duncan Cameron sobre las diferencias entre el “museo templo” y el “museo foro” (1971). En el caso del patrimonio inmaterial, el nuevo modelo que introduce el “museo foro” parece constituir una experiencia referente, por la forma en la que trata de convertirse en espacio para la confrontación y el debate, incorporando las múltiples perspectivas que existen sobre un mismo fenómeno y respondiendo a las necesidades cambiantes que se van imponiendo.

Es significativo que tanto la ecomuseología como el “museo foro” son planteamientos que surgen en los años setenta que, aunque han demostrado una gran vitalidad y capacidad de adaptación a los nuevos contextos, surgieron asociados a una lógica muy determinada que ya no se encuentra vigente, o al menos, no es mayoritaria.

## **6.1. UNA TEORÍA DE LA PARTICIPACIÓN EN EL MUSEO**

Las relaciones que se establecen entre el museo y las comunidades siempre son complejas y diversas, ya que responden a una gran variedad de factores como pueden ser el tipo de práctica museística, el contexto en el que se desarrollan o la naturaleza de los actores implicados. Elizabeth Crooke, en un intento de sistematizar esta complejidad, señala dos formas de considerar estas relaciones en función de si se trata del “sector museístico oficial”, es decir, experiencias sometidas a las normas profesionales y condicionantes políticos, o del “sector museístico no oficial”, prácticas museísticas concebidas por la propia comunidad para que respondan a sus necesidades e intereses (Crooke, 2007:8-9). Sin embargo, la realidad es mucho más compleja y los límites entre ambas formas no están tan claros, ya que los intercambios que se producen entre la museología tradicional y los modelos alternativos son continuos.

A lo largo de la investigación no nos cansamos de repetir que la noción de comunidad es ambigua y conceptualmente problemática. Si bien la *Convención de 2003* establece la participación de la comunidad como uno de los principales mecanismos para la salvaguardia de su patrimonio inmaterial, remite su definición al proceso de implementación que tienen que llevar a cabo los Estados miembros. Se trata de un término controvertido, influenciado por los discursos universalistas o diferencialistas que predominan en cada país, que implican diferentes formas de entender la comunidad e interpretar los principios de la convención (Bortolotto, 2014:13). En los trabajos previos a su aprobación, se



elaboró un glosario de términos que finalmente no se incluyó en el texto legal. En él la comunidad es entendida como *people who share a self-ascribed sense of connectedness. This may be manifested, for example, in a feeling of identity or common behaviour, as well as in activities and territory. Individuals can belong to more than one community* (Blake, 2009:51). En los últimos años, la participación de las comunidades en las políticas de salvaguardia ha centrado la mayor parte de los debates sobre el patrimonio inmaterial (Bortolotto, 2011 y 2014; Hafstein, 2011; Blake, 2009; Noyes, 2006; Deacon et al., 2004). Para superar la vinculación de este concepto con las poblaciones indígenas y eludir los problemas que plantean los derechos de propiedad cultural, se ha propuesto el concepto de “comunidad practicante”, *a community that has created and/or practised an intangible cultural form. This could be a community of gay men, chess players, Sami people, scientists, trained African herbalists, etc.* (Deacon et al., 2004:13). Por otra parte, desde diversos sectores se están proponiendo términos o significados alternativos, capaces de dar respuesta a la compleja realidad social actual.

Emma Waterton y Laurajane Smith han defendido que el sector del patrimonio está dominado por una noción particular de comunidad, que ignora las formas en que la representación de la realidad afecta a los grupos en cuestión. En este sentido, denuncian que *real life communities are not only misrecognised but misrepresentations of identity become institutionalised in the heritage process* (2010:12). En consonancia con los planteamientos del discurso autorizado del patrimonio, esta noción no da respuesta a los vínculos que existen entre el patrimonio y la identidad, confiriéndole un significado esencializado que no representa su dinamismo y complejidad.

*If, however, community is, as Burkett (2001) and others have suggested, an ongoing process in which identity is explored and (re)created, then immediate tensions manifest themselves in the tendency of heritage management processes to fossilise and ‘preserve’ heritage as unchanged and unchangeable. Identity is not only essentialised through this process, but subject to the pronouncements and authority of expert judgements* (Waterton y Smith, 2010:12).

Ahora bien, esta idea de comunidad o grupo social claramente delimitado en función de unos criterios objetivos, permite al museo reducir la diversidad existente en la sociedad y simplificar los complejos procesos de construcción identitaria (Shatanawi, 2012). Esta noción esencializada de comunidad, además de favorecer la fragmentación de la sociedad en entidades homogéneas definidas en términos de etnicidad, clase o religión, refuerza las diferencias entre *white, middle classes and ‘the rest’, as well as the full range of heritage experts and ‘everybody else’* (Waterton y Smith, 2010:5). En este sentido, aunque es cómodo hablar de minorías inmigrantes, se corre el riesgo de ignorar la diversidad y heterogeneidad de los factores que entran en juego a la hora de definir una identidad (Rinçon, 2005b:120).

Dentro de la museología participativa ha adquirido un gran auge el estudio de las dinámicas que se producen entre el museo y las denominadas “comunidades de origen” de las colecciones. Para abordar

esta relación hay que tener en cuenta algunos factores, entre los que se encuentra la distancia geográfica existente, el tiempo que transcurre desde que se producen las expresiones y se representan en el museo y, en el caso concreto del patrimonio inmaterial, la vigencia y continuidad de las manifestaciones culturales. También hay que considerar los factores históricos, políticos, económicos y culturales que condicionan las relaciones, no sólo entre las instituciones y los diferentes grupos sociales, sino también entre las diferentes comunidades y entre las sociedades mayoritarias y las minorías sociales. Hay que tener en cuenta que la noción “comunidad de origen”, al menos en el sentido en el que se ha generalizado, remite a un contexto de dominación colonial y, además, es habitual que se desarrolle en el marco de las relaciones poscoloniales o neocoloniales actuales (Peers y Brown, 2003).

### ***Los niveles de participación en el museo***

Hugues de Varine ha identificado cuatro modalidades en las que encuadrar los enfoques participativos, si bien no se refiere de forma específica al ámbito de los museos (2002). En primer lugar, la consulta, por la que se pide información al grupo de referencia, que no tiene que ser necesariamente tenida en cuenta. Es la forma que adoptan las encuestas o sondeos, en los que las opiniones se recogen en un informe que se añade como suplemento en la instrucción de un proyecto. Por otra parte, el diálogo o discusión entre las dos partes involucradas, que tiene que conducir a algún cambio o concesión. El tercero es la participación controlada en la toma de decisiones, por el que se reserva parte del poder de decisión a la población. Por último, la cooperación o coproducción, donde los grupos sociales se implican en la ejecución de las decisiones adoptadas y contribuyen al desarrollo del proyecto en mayor medida.

Amareswar Galla plantea la necesidad de que los museos involucrados en el tratamiento del patrimonio inmaterial incorporen la “voz” de los grupos minoritarios en el desarrollo de su actividad. Para ello establece tres modelos de participación que transformen las prácticas tradicionales y las conviertan en espacios adecuados para la gestión de este tipo de patrimonio (Galla, 2008:21-22). El modelo I entiende la participación como consulta, donde la comunidad ejerce como informante, proporcionando la información requerida por los profesionales externos, que son los que inician y controlan los proyectos expositivos, educativos o de documentación, en función de sus sistemas de conocimiento. En el modelo II, la participación se entiende como asociación estratégica ya que, tanto las comunidades como los agentes externos, comparten la autoría y el control de todas las fases del proyecto, es decir, diseño, planificación, desarrollo, resultado y evaluación. La información que fundamenta el proyecto se produce de forma conjunta. El modelo III es el más inclusivo, ya que entiende la participación como acción cultural comunitaria. Son los miembros de la comunidad los que inician y ejercen la autoridad en todas las fases de implementación del proyecto. La comunidad ejerce un liderazgo absoluto en el control de la información y en el desarrollo del proyecto, de acuerdo a sus

valores y sistema de conocimiento. Se considera un modelo que contribuye al desarrollo identitario y al reforzamiento cultural de la comunidad de referencia.

<b>PARTICIPACIÓN COMO CONSULTA</b>	Comunidad como informante	Control del proceso por la institución
<b>PARTICIPACIÓN COMO ASOCIACIÓN ESTRATÉGICA</b>	Autoría compartida museo/comunidad	Control compartido museo/comunidad
<b>PARTICIPACIÓN COMO ACCIÓN CULTURAL COMUNITARIA</b>	Comunidad ejerce la autoridad según sus valores y sistemas de conocimiento	Liderazgo de la comunidad en el control y desarrollo del proyecto

Fig. 21. Modalidad de participación de Amareswar Galla. *The First Voice in Heritage Conservation*, 2008

<b>PARTICIPACIÓN CONTRIBUTIVA</b>	Comunidad como informante	Control del proceso por la institución
<b>PARTICIPACIÓN COLABORATIVA</b>	Participantes influyen en los resultados	Diseño y control del proceso por el museo
<b>PARTICIPACIÓN CO-CREATIVA</b>	Participantes con capacidad de decidir	Supervisión de la institución
<b>PARTICIPACIÓN ALOJADA</b>	Participantes siguen reglas mínimas	Uso del espacio del museo por la comunidad

Fig. 22. Modalidad de participación de Nina Simon. *The Participatory Museum*, 2010

Nina Simon, en una publicación que se ha convertido en referente en el campo de la museología participativa, *The Participatory Museum*, propone cuatro modelos de participación a adoptar por la institución museística en función de sus objetivos y necesidades (2010:184-191). El primer modelo es el de la participación contributiva, donde los participantes se limitan a proporcionar la información o contenidos que se les requiere, mientras que el personal del museo controla y desarrolla todo el proyecto. Los profesionales determinan tanto la duración y alcance de la participación, como las formas en las que se lleva a cabo. En el segundo modelo, denominado participación colaborativa, el personal del museo decide sobre la comunidad objetivo, diseña y controla el desarrollo del programa, pero los participantes influyen en la orientación y en los resultados obtenidos. En la participación co-creativa, el tercer modelo, el museo se implica a un nivel más alto con la comunidad objetivo, y los participantes tienen más capacidad para decidir sobre todo lo relacionado con el desarrollo del

proyecto. El personal proporciona a los participantes los recursos necesarios y supervisan todo el proceso. El último modelo, el de la participación alojada, concibe el museo como espacio para el desarrollo de prácticas comunitarias, museísticas o creativas. Los participantes tienen que seguir unas reglas mínimas establecidas por la institución pero mantienen cierta libertad de acción.

En estos tres casos, el primer modelo es muy similar, ya que el control de todo el proceso permanece en manos de los profesionales de la institución y el papel de la comunidad se limita a proporcionar la información o documentación requerida. En el resto de modelos sí se pueden encontrar algunas diferencias que van a determinar distintas formas o estrategias en su aplicación práctica. Cada institución tiene que determinar los mecanismos de participación más adecuados de acuerdo a sus intereses y necesidades particulares, por lo que podrá adoptar el modelo que más le convenga para un proyecto o actividad determinada, para una situación concreta, o incluso incorporar elementos de varios de ellos. Hay que decir que los modelos de Nina Simon se refieren a la participación en un sentido amplio (Meijer-van Mensch y Tietmeyer, 2013). Aunque se han utilizado en muchas investigaciones sobre museología participativa como categorías en las que encuadrar la participación de los visitantes a las exposiciones, en nuestro caso nos vamos a limitar a las formas en las que el museo se relaciona con las comunidades, grupos e individuos representados en sus discursos.

Christina Kreps no propone un modelo propio sino que recoge los niveles establecidos por Samuel Paul y Arthur Himmelman para caracterizar la participación comunitaria en los proyectos de desarrollo. En su caso, se limita a identificar las formas que la participación puede adoptar en la práctica museística, principalmente la consulta, el establecimiento de grupos asesores o consultores comunitarios, la visita, el codesarrollo o comisariado conjunto, la extensión comunitaria y, por último, la creación de museos concebidos y gestionados por la propia comunidad, de acuerdo a sus valores y sistemas de conocimiento (Boonyakiet, 2012).

Dentro del nuevo paradigma participativo, Ruth Phillips distingue dos modelos ideales de colaboración entre museos y comunidades. Estos modelos no se suelen encontrar de forma pura, ya que lo más habitual es que aparezcan entremezclados algunos de sus elementos (2003). En el primero de ellos, *community-based exhibit*, son los representantes de las comunidades los encargados de seleccionar e interpretar los materiales, relegando a los comisarios a la organización de la exposición. En este caso la narrativa sólo ofrece la perspectiva indígena (Clifford, 2010:276). En el segundo modelo, definido por Ruth Phillips como *multivocal exhibit*, los conservadores colaboran con representantes/consultores de las comunidades para presentar las múltiples perspectivas que existen sobre un mismo fenómeno (Carvalho, 2012:110). Nos encontramos ante un proceso de negociación entre las partes y de autoridad compartida (Clifford, 2010). Desde un primer momento, la institución museística tiene que definir claramente qué modelo va a adoptar para evitar los malentendidos y la frustración de los participantes (Phillips, 2003:163).

Las formas de evaluar los niveles de participación alcanzados por una institución tienen que ver con el cumplimiento de los objetivos previstos, el número de participantes y el grado de implicación de cada uno de ellos, los niveles de confianza y respeto mutuo alcanzados, la duración o continuidad sostenida en el tiempo, la identificación de los actores, la representatividad de los participantes y el nivel de consenso alcanzado en la representación museística. Por otra parte, para Mirjan Shatanawi, el interés de los museos occidentales en favorecer la participación de las diferentes comunidades se debe a dos motivos fundamentales, la obtención de nuevos públicos y el establecimiento de unos modelos más adecuados para la representación de las sociedades multiculturales actuales (Shatanawi, 2012:65). De esta forma, las evaluaciones que miden los resultados de un proyecto de participación comunitaria normalmente valoran si ha aumentado la asistencia al museo por parte de los colectivos representados (Rinçon, 2005b; Merriman, 1995). En el caso concreto de la musealización del patrimonio inmaterial, es importante valorar, además, si realmente existe una autoridad y autoría compartida, si se reconocen como válidos los conocimientos locales y si se ha producido el empoderamiento de las comunidades de referencia en lo que se refiere a la valorización y gestión de su patrimonio (Galla, 2008).

#### **6.1.1. EL DEBATE SOBRE LAS “ZONAS DE CONTACTO”**

El “museo como zona de contacto” desarrollado por James Clifford ha sido considerado un modelo alternativo al museo tradicional. Clifford toma el concepto prestado de Mary Louise Pratt y lo traslada al campo de los museos (1999:233-270), donde se convierte en uno de los principales enfoques para abordar las políticas de representación de diferentes culturas, la participación de las comunidades y las formas en que se traducen las relaciones de poder en la actividad museística. Pratt había definido la “zona de contacto” como *el espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el cual pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto entre sí y establecen relaciones permanentes que, por lo general, incluyen condiciones de coerción, desigualdad radical y conflicto intratable* (Clifford, 1999:238). De esta forma, el concepto parece quedar asociado a las relaciones que se establecen entre los museos y las comunidades de origen en un contexto de dominación y resistencia.

Varias ideas subyacen en el concepto planteado por Clifford. En primer lugar, la llamada de atención sobre la forma en que las relaciones de poder coloniales siguen formando parte de la práctica museística. De esta forma, se hace necesaria la colaboración y la autoridad compartida con las comunidades de origen (Purkis, 2013). Con el término “comunidades de origen” nos referimos tanto a los grupos del pasado, cuando se recogieron los objetos que integran las colecciones museísticas, como a sus descendientes actuales (Peers y Brown, 2003). En algunos casos, estos descendientes pertenecen a una de las comunidades de migrantes que residen en la ciudad donde se ubica el museo, lo que favorece el desarrollo de este tipo de estrategias. Por otra parte, la difícil polisemia de ciertos objetos, capaces de expresar los saberes locales, las tradiciones culturales o testimonios personales, así

como las historias más globales de expansión y dominación occidental, que han provocado su traslado al museo (Peers y Brown, 2003:5).

Clifford supera el sentido dado por Pratt y extiende el alcance de la zona de contacto más allá de las relaciones coloniales y poscoloniales, para referirse también a la distancia social que existe entre grupos que habitan en un mismo territorio (1999). Desde este punto de vista, el museo se convierte en un lugar de encuentro entre diferentes grupos sociales en un mundo globalizado, por lo que este enfoque ha sido muy utilizado para reflexionar sobre la representación de la inmigración y la diversidad cultural en el museo.

La popularidad adquirida por el concepto ha provocado su revisión y reformulación por parte de diferentes autores. Tanto Kylie Message como Robin Boast han relativizado el éxito de este concepto, destacando algunas de sus debilidades. Para Kylie Message el problema reside en el uso que se ha dado a esta idea, hasta el punto de que se ha fetichizado e idealizado. Para Robin Boast, existe un peligro real de que el uso de este enfoque oculte las prácticas neocoloniales que se desarrollan en la institución museística (Gouriévidis, 2014; Purkis, 2013). Tony Bennett ha sido otro de los críticos del concepto, en el que encuentra un efecto perverso al considerar que la zona de contacto como espacio para el encuentro entre culturas no es más que una extensión del museo como instrumento de gobernabilidad (Boast, 2011). Otros autores han dirigido la crítica al significado que subyace en el planteamiento de Clifford, que identifica la zona de contacto como negociación, cuando debe ser entendida como conflicto, al reconocer las fuerzas sociales, políticas e ideológicas que operan cuando se invita a las personas a participar en el museo (Lynch, 2014).

Bernadette Lynch realizó un estudio financiado por la Fundación Paul Hamlyn para investigar las políticas sobre compromiso público y participación que se habían llevado a cabo en los doce principales museos de Reino Unido (2011). El estudio concluye señalando la tendencia a producir una falsa participación, por la que la institución sigue reservándose el control de todo el proceso y ejerciendo coacción sobre cuestiones que se presentan como consensuadas. En última instancia es la autoridad ejercida por el museo la que sigue condicionando el desarrollo de las actividades, orientándolas a la consecución de unos fines establecidos en función de su programa institucional.

Si bien este concepto ha sido clave en el desarrollo de nuevas relaciones entre el museo y las comunidades, con frecuencia ha quedado limitado a la reinterpretación de las colecciones históricas del museo por parte de las comunidades de origen o a las experiencias desarrolladas por los museos comunitarios (Purkis, 2013).

Al margen de los debates que se hayan podido producir y de las aplicaciones prácticas a las que ha dado lugar, el modelo del “museo como zona de contacto” ha quedado asociado al desarrollo de estrategias de colaboración con diferentes grupos culturales. Este concepto constituye un punto de

partida muy útil a la hora de cuestionar los discursos producidos por los museos para la representación de otras culturas y se ha utilizado para abordar de forma crítica los aspectos más controvertidos de la participación de las comunidades en la actividad museística, es decir, la incorporación de “voces” normalmente ignoradas y excluidas, la elección y representatividad de los interlocutores, la existencia de perspectivas múltiples sobre un mismo fenómeno, las soluciones museográficas que traducen el diálogo entre culturas, la búsqueda de equilibrio entre los conocimientos expertos y los saberes populares, las relaciones de poder y las cuestiones de autoridad, aspectos todos que convierten al museo en un espacio de conflicto y negociación.

## **6.2. EL PAPEL DE LAS COMUNIDADES EN LA REPRESENTACIÓN DE SU PATRIMONIO**

En los últimos años se han producido transformaciones importantes en la forma en la que los museos se relacionan con las culturas que representan. Las corrientes poscoloniales y posmodernistas, al cuestionar la práctica museística convencional, la legitimidad de sus discursos y la hegemonía del conocimiento experto, sentaron las bases de una nueva relación entre los museos y las comunidades. En consonancia con los planteamientos del modelo multiculturalista, los principales museos que albergan colecciones procedentes de otras culturas han empezado a adoptar métodos para favorecer la participación de los grupos tradicionalmente excluidos de la actividad museística, que ahora empiezan a ejercer cierto control sobre la conservación, exposición y representación de su patrimonio. Existen muchos ejemplos de exposiciones que utilizan prácticas colaborativas con distintas comunidades, con el objetivo de representar la diversidad de la sociedad actual y de contribuir a una mejor comprensión de las diferencias culturales. Es el caso de “Travellers and Immigrants: Portuguese em Perth”, en el *Fremantle History Museum* (Witcomb, 2012), de “Villa Global”, en el *Jugendmuseum Schöneberg* (Meza, 2011) o de “Hijab - the right to choose” en el *Oslo City Museum (Oslo Bymuseum)* (Naguib, 2013), por citar sólo algunos de los casos que abordamos en esta investigación.

La exposición “Horizons: Voices from a global Africa” (2004-2007) del *Museum of World Culture (Världskulturmuseet)* constituye un caso paradigmático por la forma en que manifiesta las distintas paradojas que afectan a las exposiciones colaborativas. En este proyecto se colaboró con personas procedentes del Cuerno de África en la conceptualización de una exposición. Tomando como punto de partida las colecciones procedentes de la antigua Abisinia, se trataba de relacionar estos objetos históricos con las tradiciones contemporáneas en el contexto de la inmigración en Suecia. Para ello, los participantes reinterpretaban estas colecciones y aportaban sus experiencias, testimonios personales o relatos de vida. Partiendo del “museo foro” de Cameron, se trata de convertir el *Världskulturmuseet* en espacio para el reencuentro, la expresión y la integración. Subyace aquí la idea de que la institución puede favorecer el encuentro de las comunidades de origen con la sociedad sueca y contribuir a la reflexión sobre la diversidad cultural, plantear las problemáticas actuales que afectan

a las comunidades inmigrantes y dirigir la atención a un colectivo tradicionalmente ausente de los discursos museísticos (Rinçon, 2005b).



Fig. 23. “Horizons: Voices from a global Africa”. *Världskulturmuseet*

Ahora bien, durante el desarrollo del proyecto surgieron discrepancias entre los participantes y los conservadores, que pusieron a prueba los límites de la museología participativa. En este caso se trataba de implementar un método de trabajo inclusivo, que tuviera en cuenta la “voz” de los participantes en todas las fases del proceso, con un doble objetivo, favorecer la interpretación de las colecciones y abordar las preocupaciones contemporáneas sobre el desempleo y la discriminación en el mercado laboral. Las cuestiones éticas y metodológicas que se plantearon en este caso no evitaron la frustración de los participantes al sentirse un objeto. Es significativa la frase pronunciada en este sentido por uno de los participantes en el proyecto, *It feels like it was not enough with the objects and now museums need people in their storage too, and they turn them into objects*, que recuerda a la famosa proclama lanzada por Michael Ames, *Museums are cannibalistics in appropriating other peoples’ material for their own study and interpretation and they confine their representations to glass box display cases* (Rinçon, 2005a).

A pesar de las intenciones originales, las barreras socioculturales que se trataban de eliminar fueron trasladadas a la institución museística, donde se mantuvo una relación desigual entre las diferentes partes. Al igual que sucedió en los casos analizados por Bernadette Lynch (2014 y 2011), la “zona de contacto” creada en el marco de este proyecto resultó ser artificial al no conseguir alterar las relaciones de poder, provocando un sentimiento de desencanto y frustración entre los participantes. Esta ausencia de relaciones igualitarias y la falta de confianza dificultaban la creación de un ambiente apropiado, en



el que los participantes pudieran compartir sus experiencias personales sobre discriminación y exclusión (Rinçon, 2005a).

Siguiendo con la actividad desarrollada por el *Världskulturmuseet* o *Museum of World Culture*, dentro del programa “Community Nights” se invitó a diferentes colectivos a organizar sus eventos en el espacio del museo. Adoptando una estrategia similar a la denominada por Nina Simon “participación alojada” (2010), estos grupos sólo tenían que cumplir unas normas mínimas en cuanto al cumplimiento de la legislación vigente y respeto de los derechos humanos. En estos casos, el museo sólo ejercía como intermediario, facilitando todo lo necesario para el desarrollo de estas actividades, lo que fue determinante para la suspensión del programa, ya que la exigencia en términos de tiempo y personal dedicado llegó a ser incompatible con el cumplimiento de las funciones propias del museo. Otras razones que se alegaron para este cese fue la pérdida de interés por parte de los colectivos y el fracaso a la hora de captar estos nuevos públicos para el resto de actividades programadas por el museo (Carvalho, 2012:111-112).

Otros autores han señalado los problemas a los que se enfrenta el museo a la hora de representar la inmigración y la diversidad cultural. Es habitual que los discursos construidos sobre la etnicidad ofrezcan una imagen esencializada y estereotipada de los grupos culturales. Al centrar la atención en las diferencias culturales, se corre el riesgo de terminar exotizando y folklorizando las culturas representadas (Gouriévidis, 2014). Uno de los problemas que afectan a los museos comprometidos con el tratamiento de la diversidad cultural es la forma en la que reproducen los errores cometidos a la hora de representar al “otro”. De esta forma, es habitual que se dediquen exposiciones a un colectivo determinado, normalmente definido por criterios étnicos o de procedencia (Merriman y Poovaya-Smith, 1996). Así vemos cómo se suceden las exposiciones dedicadas a los turcos, a los italianos o a los argelinos. Ahora bien, este tipo de presentaciones no se corresponden con el concepto de diversidad cultural en sentido antropológico, ya que no se exploran los intercambios y relaciones entre los diversos grupos. En algunos casos se llega a plantear la relación entre la comunidad representada y la sociedad de acogida con el objetivo de favorecer la comprensión mutua y deconstruir estereotipos, una de las formas que puede adoptar la función social del museo, o al menos así se desprende de los debates que se han producido en los últimos años. En todo caso, no es habitual que se produzcan reflexiones más profundas sobre la diversidad cultural, entendida ésta en un sentido amplio.

Nos detenemos un momento en algunas de estas exposiciones sobre diferentes grupos culturales. En “Un air d’Italie” del *Musée dauphinois*<sup>302</sup>, se muestran los contactos que se han producido entre los italianos y los habitantes del Isère a lo largo de la historia. A la hora de abordar el tema de la

---

<sup>302</sup> Exposición celebrada entre el 18 de noviembre de 2011 y el 17 de septiembre de 2012. Ver: <http://www.musee-dauphinois.fr/2580-un-air-d-italie.htm> [consulta: 12.10.2016]

inmigración italiana, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta los años sesenta<sup>303</sup>, se tratan de explorar las raíces de la “italianidad” en un contexto de inmigración, a través fundamentalmente de la fotografía y de un cortometraje. La exposición muestra la evolución de la mano de obra italiana en la región, desde la ocupación masiva en el sector de la construcción, hasta la explotación forestal, la minería o la producción de guantes. Este reconocimiento de la contribución de los inmigrantes italianos a las sociedades de acogida se repite en otro tipo de iniciativas, como puede ser el hecho de que la “italianidad” en la ciudad de Valais integre la “Lista de tradiciones vivas en Suiza”. Por otra parte, la representación de las comunidades italianas en museos de diferentes países merecería un capítulo aparte. Es el caso del apartamento de los Baldizzi en el *Lower East Side Tenement Museum*, de la exposición “Presenza. A New Look at Italian-Canadian Heritage”, del *Canadian Museum of Civilization* (Dickenson, 2006) o de “Il Cammino continua” (1999-2000), una de las primeras exposiciones organizadas por el *Migration Museum* de Adelaida, que dio lugar a un proyecto de historia oral en torno a la idea de familia italiana (Henrich, 2011:76). Es interesante observar cómo muchas de las exposiciones sobre esta comunidad han dado lugar al debate y reflexión sobre los estereotipos que se han construido alrededor de la italianidad.



Fig. 24. Apartamento de los Baldizzi en el *Lower East Side Tenement Museum*

Algo similar ha ocurrido en el caso de la comunidad turca. La reciente renovación experimentada por algunos museos al aire libre europeos para actualizar sus contenidos y reflejar la diversidad de sus

<sup>303</sup> Información obtenida del número 19 del “Le journal des expositions” del *Musée dauphinois* (2011). Ver : <http://www.musee-dauphinois.fr/1026-le-journal-archives.htm> [consulta: 12.10.2016]

sociedades, ha llevado a introducir nuevos espacios relacionados con la inmigración. Es el caso del *Nederlands Openluchtmuseum*, que ha reconstruido una pensión de trabajadores turcos de los años setenta para mostrar las condiciones de vida de estos colectivos, incorporar su memoria y experiencias personales en la narrativa nacional y ofrecer una imagen de la sociedad holandesa más acorde a su realidad multicultural (Gijsbers, 2013). El *Den Gamle By* también ha dedicado un esfuerzo importante por actualizar sus contenidos y reflejar los modos de vida urbanos de los años setenta. Para ello, en colaboración con comunidades turcas asentadas en Dinamarca, se ha reconstruido uno de los pisos compartidos en los que se alojaban los trabajadores inmigrantes en esta época (Bloch, 2012).

Por otra parte, hemos visto cómo se ha criticado al modelo multicultural la tendencia a presentar las diferentes culturas como archipiélagos, entidades que conviven de forma independiente, como compartimentos estancos ajenos a las transformaciones e influencias mutuas. Este tipo de enfoques también se han trasladado a las exposiciones sobre diversidad cultural, yuxtaponiendo las imágenes construidas sobre las diferentes comunidades que, con frecuencia, se presentan de forma esencializada, estereotipada, fija y homogénea. Es el caso de algunos museos de la ciudad que tratan de reflejar la pluralidad de culturas que conviven en su territorio, adoptando para ello diferentes aproximaciones, si bien en pocos casos se abordan las interacciones entre ellas.

Una experiencia diferente es la del proyecto “Neighbourhoods shops” (“Buurtwinkels”) del *Amsterdam Museum* (2006), cuya finalidad era investigar y documentar la forma en que las tiendas de barrio constituyen lugares de encuentro y espacios para la interacción social. Definidas como *an independent shop with less than five employees in a non-metropolitan area of the city* (van Eekeren, 2010:19), estos pequeños comercios son considerados un *espejo de la sociedad* (Hond, van der Lans y van der Vlies, 2010:61). Aunque se ha evitado adoptar un enfoque centrado en el origen o procedencia de los propietarios, los resultados reflejan el carácter multicultural de la sociedad holandesa actual. Los negocios se han clasificado en función del tipo de actividad que desarrollan: tiendas tradicionales (comestibles, carnicerías y panaderías), tiendas regentadas por personas de diferente procedencia (fundamentalmente turcos y marroquíes llegados a Ámsterdam en los años ochenta y noventa) y tiendas especializadas (alimentos orgánicos, productos de alta calidad). El caso de Ámsterdam no es muy diferente al de otras grandes ciudades, que ven como sus comercios tradicionales están desapareciendo por el auge de las grandes superficies. Los resultados de este proyecto permiten valorar la evolución del comercio étnico en la ciudad, con la aparición de carnicerías *halal*, el incremento de tiendas especializadas, la diversificación de productos o la introducción de tipos de comercio transnacional (van Eekeren, 2010).

Se trata de un proyecto centrado en las tiendas de barrio como fenómeno sociológico, económico e histórico (van Eekeren, 2010:23), que busca la participación de los propietarios, clientes y de la población, en general, en las estrategias de recogida, presentación y documentación del patrimonio

asociado a estos pequeños comercios de barrio. Entre las estrategias adoptadas para la presentación de los resultados, se creó una plataforma virtual participativa, en la que tanto los propietarios, como los clientes o la población en general, podían aportar todo tipo de contenidos (historias, información e imágenes). El trabajo realizado por el museo (gestión de una colección virtual, formación de voluntarios, actividad investigadora y desarrollo de métodos de trabajo participativos) y la creación de asociaciones estratégicas con cooperativas de vivienda (identificación de espacios para la exposición en los distintos barrios de la ciudad) y con la universidad (realización de videos e investigaciones sectoriales) transformaron este espacio en una web interactiva en la que la memoria se asociaba con la investigación académica (van Eekeren, 2010).

Aunque el *Amsterdam Museum* trata de aplicar un método de trabajo participativo, compartiendo la autoridad y los procesos de toma de decisiones con las comunidades, se han identificado algunos límites importantes. El trabajo con conceptos académicos, que no han sido consensuados con las comunidades, puede ofrecer una visión distorsionada de la realidad y aleja al museo de sus objetivos de participación social. Es el caso de la definición de tienda de barrio empleada por el museo, que circunscribe la realidad objeto de estudio a unos parámetros que no se corresponden con los de los propios protagonistas. El hecho de que un comercio perteneciente a una gran cadena o con más de cinco empleados no pueda ser considerado tienda de barrio, excluye ejemplos que funcionan como tal para los propios usuarios (Hond, van der Lans y van der Vlies, 2010). De esta forma, el museo mantiene su autoridad pero se arriesga a dejar fuera del proyecto experiencias fundamentales para la interpretación de su objeto de estudio, como el negocio de Mr. Levering:

*Mr Levering has been the owner of the store for thirty years. He is chairman of the entrepreneurial representation committee in the neighbourhood and spokes person for numerous inhabitants. In interviews with him he stated to have filled in municipality forms, dealt with money and marriage issues and solved other problems of and with people living in the neighbourhood. He is widely trusted and appreciated. He also lowered his coffee prices, so that his shop could stay the meeting point of several groups living in the Dapperbuurt* (Hond, van der Lans y van der Vlies, 2010).

Siguiendo con nuestro objeto de estudio, queremos llamar la atención sobre la tendencia a operar con un concepto de diversidad excesivamente centrado en los aspectos culturales, étnicos y religiosos, con el que es difícil dar respuesta a la complejidad que existe en las ciudades actuales. Estos planteamientos reductores corren el riesgo de dejar fuera a las “nuevas” identidades que están surgiendo en las sociedades globalizadas contemporáneas, esas identidades híbridas, transnacionales o transculturales, que permitirían abordar las dinámicas globales/locales imprescindibles para comprender la diversidad cultural actual (Macdonald, 2003).

Nos encontramos en un contexto complejo, atravesado por las lógicas de la globalización, la localización, la desterritorialización, la reterritorialización, la hibridación o la homogeneización

cultural, en el que el museo tiene que revisar sus políticas de representación y renovar sus planteamientos. En este marco, Elena Montanari se ha planteado si el ecomuseo constituye un modelo válido para contrarrestar los efectos de la globalización acelerada sobre la población local. Aunque en un principio puede parecer que los museos arraigados en un territorio pueden reforzar los sentimientos de identidad local y proporcionar las herramientas para combatir la homogeneización cultural, hay que tener en cuenta que la filosofía del ecomuseo está muy distanciada de los resultados que se han producido en la práctica. Aunque hay que reconocer sus aportaciones al desarrollo de la museología en general, por la evolución que ha experimentado, este modelo presenta ciertas carencias. Por una parte, tanto la ausencia de referentes contemporáneos como el hecho de que la gestión se limite a ciertos sectores de la población, impide la participación de los jóvenes y los grupos minoritarios, que de acuerdo con Montanari, hubieran favorecido una representación más ajustada de la realidad social, que tuviera en cuenta sus transformaciones e introdujera visiones alternativas, nuevas lecturas o experiencias que enriquecieran los relatos (Montanari, 2015:372).

Como vemos a lo largo de la investigación, algunos ecomuseos han incorporado los nuevos paradigmas museológicos y están desarrollando experiencias novedosas en este sentido. Es el caso del *Écomusée du Val de Bièvre*, que ha desarrollado proyectos de colaboración con grupos normalmente excluidos del ámbito del ecomuseo, como pueden ser los jóvenes o los inmigrantes. De esta forma, vemos cómo en los últimos años se han organizado exposiciones dedicadas al hip hop, a las mujeres tunecinas, a las adolescentes, a los nómadas o a la pobreza laboral (Montanari, 2015; Delarge, 2014 y 2000; Delgado, 2001).

*Whilst up until a few decades ago communities were defined by strong 'territorial' and 'relational' parameters (Gusfield 1975), today the population inhabiting the same territory develops interrelations mainly on the basis of territorial assets, and share profoundly different values, habits and views. Within this context, the opportunity for sharing experiences allows for the growth of an 'acquired memory' which can trigger the sense of belonging to a physical and cultural environment, foster the 'relational dimension of a community', and stimulate the production of 'cultural energy' (Montanari, 2015:378).*

En “Destination Donegal” se representa la diversidad cultural existente en Irlanda desde el punto de vista de la historia social. Este tipo de enfoques se caracterizan por situar a las personas en el primer plano de las exposiciones, incorporando sus testimonios y sus historias de vida. En este caso no se trata de seleccionar a los representantes de una comunidad determinada, sino de dirigir la atención a las redes informales de familiares y amigos, con la intención de documentar sus experiencias y recoger sus objetos personales para la exposición (Purkis, 2013). Los participantes decidieron sobre los contenidos y el equipo del museo se encargó del diseño y montaje de la exposición. El interés de esta exposición reside en el intento de crear una zona de contacto física en el espacio expositivo.

En el marco de la historia social se han criticado repetidamente las carencias que presentan los discursos históricos ofrecidos por los museos, que han excluido sistemáticamente de sus representaciones cuestiones fundamentales a la hora de abordar el pasado, por ejemplo, los relativos a la sexualidad, a la mujer o a las relaciones laborales y el movimiento obrero (Merriman, 1995:12). Con el objetivo de atraer a un público más diverso, reflejo de la composición de la población londinense de los años noventa, el *Museum of London* se involucró en un proyecto que abordara directamente ciertas partes de esta historia “difícil” que, como decimos, había permanecido oculta en los museos británicos. Para ello, se fomentó la participación de sectores sociales tradicionalmente excluidos de la actividad museística pero que mantenían algún vínculo con la historia que ahora se trataba de mostrar. Con “The Peopling of London: Fifteen Thousand Years of Settlement from Overseas” el museo se proponía desmontar la visión mítica del pasado que había empezado a extenderse tras la caída del muro de Berlín y el periodo de recesión económica. El auge de la extrema derecha había popularizado una revisión de la historia cargada de tintes racistas y xenófobos que dificultaba la convivencia en una sociedad plural como la londinense. Por este motivo, la exposición situaba el origen del cosmopolitismo de la ciudad actual en las aportaciones de los diferentes grupos culturales que se han asentado en Londres a lo largo de la historia, desmintiendo que la inmigración fuera un fenómeno de posguerra.

En otro punto de la investigación hemos mencionado el programa de actividades que se desarrolló de forma paralela a la exposición. Durante las “semanas especiales” se cedía un espacio a las comunidades participantes para que mostraran sus tradiciones culturales al resto de la población. Cada grupo interpretó este programa de diferente forma y se pudo disfrutar de degustaciones de alimentos, actuaciones teatrales, conciertos de música, proyecciones de películas, cuentacuentos, desfiles de moda o debates (Merriman, 1995:15). Ahora bien, aunque se implicó a diferentes comunidades en el proyecto de historia oral asociado a la exposición y en el desarrollo del programa de actividades, no se pudo llevar a cabo una colaboración más amplia que involucrara a estos grupos en la conceptualización y montaje de la exposición. Nick Merriman ha señalado la importancia de la historia oral por la forma en que introduce la dimensión humana, por otro lado, indispensable en los proyectos de historia social, por el tipo de participación que proporciona y por constituir un registro fundamental para recuperar las experiencias de las primeras generaciones de extranjeros residentes, ya que su historia ha permanecido oculta de los relatos oficiales (Merriman, 1995:14).

En los últimos años, la colaboración de las comunidades en la creación de colecciones y exposiciones se ha convertido en algo habitual. A lo largo de la investigación vemos cómo este tipo de estrategias se producen en una amplia variedad de experiencias museísticas. A modo de ejemplo, en una de las exposiciones del *Norsk Folkemuseum* sobre las condiciones de vida en Oslo a lo largo de la historia, se muestra la casa de una familia paquistaní. Para la preparación de esta exposición, el equipo del museo

colaboró estrechamente con una familia como informante. A través de una serie de entrevistas en profundidad, de visitas a su domicilio y de compras realizadas con miembros de la familia, se obtuvo toda la información y materiales necesarios para recrear el ambiente de esta vivienda. Algunos elementos contribuyen al efecto exótico del interior, como el ventilador del techo, los cuadros y un despertador con forma de mezquita. En el conjunto, la cama de matrimonio va a adquirir un papel destacado ya que de acuerdo con la información aportada por los informantes, “una cama cara es el sueño de toda mujer paquistaní”<sup>304</sup>. Este sistema de trabajo ha sido empleado para recrear los ambientes más recientes que se han ido incorporando al conjunto. Con la colaboración de los antiguos propietarios, una pareja de arquitectos, se ha podido reconstruir el interior original de su vivienda en 1979. El ambiente exacto se ha podido reproducir también gracias a que esta vivienda apareció en una revista de decoración de la época. En este caso, se trata de mostrar los nuevos estilos de vida que jóvenes parejas de profesionales liberales introdujeron en el barrio<sup>305</sup>. De forma relacionada, se reconstruye el estudio de una universitaria de los años ochenta. En este caso, la recreación se basa en la memoria personal de esta antigua estudiante, convertida ahora en informante.

En los últimos años, los *Birmingham Museums* han puesto en marcha el proyecto “Collecting Birmingham Project” con la finalidad de crear una colección representativa de la vida cotidiana. Por este motivo, se invita a la población local a contribuir con objetos e historias personales que permitan recuperar la memoria de los distintos barrios de la ciudad y explorar los cambios urbanos o sociales que se han producido en las últimas décadas. Como se trata de conservar una muestra de la cultura cotidiana contemporánea para las generaciones futuras, se ha creado un proyecto abierto a todos los residentes de la ciudad. En unos grupos de discusión en los que se comparten experiencias personales y se debate sobre los contenidos de las exposiciones, los participantes se involucran activamente en su conceptualización y en la selección de los materiales que formarán parte de las mismas<sup>306</sup>.

La museología participativa se desarrolla en torno a la idea de consultar o involucrar a todo grupo social o cultural en las representaciones que le afectan. Como ha señalado Laurella Rinçon,

*Dans cette perspective, une exposition - qu'elle porte sur les Yanomani du fleuve Orénoque, sur le travail ouvrier dans les usines automobiles, sur les communautés homosexuelles de Greenwich Village ou sur le militantisme dans les partis politiques - ne saurait être réalisée sans la contribution d'individus qui se reconnaissent dans le référent identitaire pris en compte (Rinçon, 2005b:113).*

A pesar de este significado amplio, la mayor parte de las aportaciones que se han producido en este sentido se centran en comunidades definidas en función de su etnicidad o de sus rasgos culturales, es

---

<sup>304</sup> Información de la web del museo. Ver: <http://norskfolkemuseum.no/en/a-pakistani-home-in-norway> [consulta: 25.01.2017]

<sup>305</sup> Ver: <http://norskfolkemuseum.no/en/the-architects-home> [consulta: 28.01.2017]

<sup>306</sup> Información extraída de la web de *Birmingham Museums*. Ver: <http://www.birminghammuseums.org.uk/blog/posts/introducing-collecting-birmingham> [consulta: 23.01.2017]

decir, poblaciones indígenas, comunidades de inmigrantes o de la diáspora. En este tipo de experiencias la atención se centra en las relaciones de poder existentes en contextos coloniales, poscoloniales o neocoloniales, omitiendo otro tipo de cuestiones de interés para el desarrollo de una museología participativa en un sentido amplio.

Trasladamos un momento este tipo de planteamientos a la musealización del patrimonio inmaterial. Si nos fijamos en cualquiera de los expedientes de candidatura para la inscripción de una manifestación en la “Lista Representativa del PCI de la Humanidad” vemos cómo la identificación de las comunidades, grupos o individuos puede ser muy genérica. Así, por ejemplo, en el expediente para la declaración de la tradición y la cultura del café turco se reconoce como implicados a todas las cafeterías, familias y personas que viven en Turquía. Desde este punto de vista se plantean muchas dudas sobre cómo abordar la participación en la musealización del patrimonio inmaterial, cómo identificar a las partes interesadas e integrarlas en el proceso.

Algunas instituciones están trabajando con otros conceptos de comunidad, por considerarlos más apropiados para la representación de la cultura cotidiana contemporánea. Por ejemplo, el *Zoetermeer City Museum* se dirige a una “comunidad de práctica” para la producción de un nuevo patrimonio. Esta comunidad está formada por los residentes interesados en contribuir a la definición de la ciudad actual, junto con profesionales y expertos de distintas disciplinas. En este caso, nos encontramos ante una ciudad de reciente creación, que trata de buscar su identidad local (van der Ploeg, 2012). Por este motivo, el museo desarrolla varios proyectos que involucran a los diferentes grupos que integran la población local. A modo de ejemplo, en “*Zoetermeer between Heaven and Earth: Soul and Conscience of a Modern New Town*” (2004) se trataba de crear un diálogo entre diferentes colectivos para explorar si la religión podía favorecer la convivencia entre grupos y fomentar la cohesión social.

En “*Zoetermeer’s Room of Marvels*” (2009) se iba un paso más allá y se proponía la colaboración de la población local en todas las fases de creación de una exposición, planteando cuestiones importantes sobre los procesos museológicos y los sistemas de representación. A partir de las colecciones que se habían creado con los materiales aportados por los participantes, se trataba de reflexionar sobre los procesos a los que son sometidos los objetos una vez en el museo, las apropiaciones, los cambios de significado y las atribuciones de valor. Para ello, se organizaron varios talleres y sesiones de trabajo, en los que se colaboró con un equipo de profesionales de varias disciplinas. Entre los límites de este proyecto se encuentran los derivados del propio proceso de selección de los participantes (todo proceso de selección implica exclusión), el carácter eurocéntrico que dificulta la implicación de otros grupos culturales, por ejemplo, por la forma en la que se plantea según una concepción occidental del museo y el énfasis en la dimensión material del patrimonio, dejando fuera otras tradiciones en las que la identidad o memoria individual o colectiva no se expresa a través de un soporte físico (van der Ploeg, 2012).



Las “comunidades de práctica” se refieren a individuos con diversos orígenes e intereses que se unen para trabajar conjuntamente hacia objetivos compartidos (Adell et al., 2015). Estas comunidades pueden operar a diferentes escalas. En el ámbito que nos ocupa, una comunidad de práctica puede ser la formada por portadores de una tradición, profesionales del patrimonio y políticos, que trabajan de forma conjunta para la elaboración de un expediente de candidatura para la UNESCO, pero también pueden ser las personas que mantienen o revitalizan una expresión cultural en su contexto de desarrollo, no necesariamente compartiendo identidad étnica, sino trabajando unidos hacia un interés compartido (Adell et al., 2015:7-8). En una línea similar se encuentra el concepto de “comunidad patrimonial” que introduce la *Convención de Faro* del Consejo de Europa (2005), que se define como una comunidad compuesta por *personas que otorgan valor a aspectos específicos del patrimonio cultural, que quieren mantener y transmitir a las generaciones futuras, en el marco de la acción pública*<sup>307</sup>. Algunos autores han puesto en relación el cambio producido en la conceptualización del patrimonio con las diferentes ideologías que subyacen en los conceptos “comunidad imaginada” y “comunidad de práctica” (Adell, et al., 2015).

Recuperamos el proyecto “Intangible Cultural Heritage with Pop” desarrollado por *Imagine IC*. En este caso, no se toma como punto de partida una comunidad particular o un tipo de patrimonio, sino las redes de emociones asociadas a la cultura de la vida cotidiana. Hester Dibbits ha definido esta red como aquella conformada por personas con emociones compatibles e incompatibles respecto a una práctica patrimonial particular. De esta forma, hemos visto cómo se han desarrollado proyectos sobre el fútbol callejero, la esclavitud o los paisajes sonoros, cuestiones todas ellas que, en el momento de ser abordadas, estaban provocando algún tipo de reacción en la sociedad holandesa (2015:15-16).

Queremos llamar la atención sobre el *Museum of Broken Relationships* (Zagreb), que reúne una serie de objetos que remiten a los sentimientos de pérdida o emociones asociadas a una ruptura sentimental. La colección está formada por los objetos donados por sus propietarios junto con las historias que los rodean, aunque en la exposición, estos testimonios permanecen anónimos. El proyecto contempla la producción de una exposición itinerante por varias ciudades del mundo, en las que se va ampliando la información al ir recogiendo los objetos e historias de nuevos participantes. En este caso, aunque se pueden observar algunas diferencias culturales tanto en los objetos como en los testimonios que las acompañan, el museo no se dirige a una comunidad local o nacional, sino que trata de crear una “identidad emocional transnacional y transcultural” (Herrmann y Koch, 2013:20).

Nos detenemos un momento en una experiencia diferente, por la forma en la que se dirige a un colectivo en exclusión social y por las cuestiones éticas que se plantean. El museo al aire libre *Den Gamle By* desarrolló un proyecto para mostrar las condiciones de vida de las personas “sin hogar” en

---

<sup>307</sup> Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society. Ver: <http://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/199> [consulta: 28.02.2017]

Dinamarca (2012). La idea surgió cuando Ulrik Szkobel, una persona perteneciente a este colectivo, se ofreció para construir su “casa” en el museo y contar su experiencia a los visitantes. Al principio se pensó que su participación sería como la de cualquier otro voluntario. Durante los tres meses de la exposición, el cobertizo podría visitarse en el horario de apertura del museo y Ulrik podría estar allí para hablar con los visitantes, cuando así lo quisiera. Cuando decidió instalarse allí de forma provisional, mientras construía una nueva “casa” en el exterior, surgieron las primeras cuestiones éticas. Los profesionales del museo se preguntaban si no estarían exponiendo a una persona y llevando demasiado lejos la búsqueda de autenticidad. Esta misma preocupación se extendió a los medios de comunicación (Laursen, 2014b).

En un primer momento, la valoración de resultados fue positiva. El público se mostraba interesado y parecía que se creaba conciencia y mejoraba el conocimiento de un problema social actual, lo que era uno de los objetivos de partida. Ulrik seguía desarrollando su vida normal fuera del museo y decidía cuándo hablar con los visitantes, pero empezó a estar cansado y a sentirse mal. Nuevas consideraciones éticas llevaron al equipo del museo a plantearse si suspender el proyecto, pero él quería seguir y que la gente conociera de primera mano los problemas que enfrentan las personas sin hogar. El consejo que se recibió por parte de asociaciones acostumbradas a trabajar con este colectivo fue que asumieran el papel de museo y no el de una institución de bienestar social. Es función del museo *give space, letting partners tell their own story, hopefully giving them a good experience and transmitting valuable messages to the surrounding world. But we cannot solve problems for the people in the world outside the walls* (Laursen, 2014a:11).

Anneken Appel Laursen señala cómo en este momento el proyecto pasó de ser colaborativo a ser co-creativo, siguiendo los modelos de participación de Nina Simon (Laursen, 2014b:64). El museo ya había perdido el control de su desarrollo y no podía anticipar lo que iba a suceder. Esta experiencia permitió al museo aprender sobre el uso de estrategias participativas en el museo. Ahora son conscientes de la necesidad de implicar a todo el personal del museo en un proyecto de participación co-creativa y evitar situaciones de inseguridad como las que se produjeron en este caso. Aunque el personal que trabajó directamente con Ulrik estaba preocupado por garantizar su bienestar, otros profesionales mostraron una actitud más prejuiciosa al manifestar ciertos temores que no parecían ajustarse a la realidad (miedo al vandalismo en otros edificios del museo, por ejemplo) (Laursen, 2014b).

A la hora de valorar los resultados del proyecto a nivel social resultó difícil comprobar si la experiencia había contribuido a cambiar la actitud de la población hacia los “sin hogar” o si, en cambio, se insertaba en una tendencia general más favorable al reconocimiento y aceptación de colectivos marginalizados. Sin embargo, la idea que subyace en este tipo de experiencias es que el museo puede favorecer el encuentro entre personas que no interactúan en su vida cotidiana, confrontar

al público con temas sensibles, visibilizar y documentar realidades incómodas, contribuyendo al debate público y al desarrollo de una ciudadanía crítica (Laursen, 2014b).



Fig. 25. La casa de Ulrik Szkobel. *Den Gamle By*

Las investigaciones que se han realizado con víctimas del *apartheid* sudafricano han producido algunas aportaciones interesantes en este sentido. El trabajo con personas y colectivos excluidos o marginalizados puede difundir su visión de la realidad, proporcionarles reconocimiento social y otorgarles su lugar en el nuevo relato. No obstante, hay que asumir que los resultados no siempre van a ser favorables y que hay que desarrollar métodos de trabajo apropiados que favorezcan su inclusión social (Caballero, 2013). En estos casos, es habitual que los museos colaboren con ONGS y asociaciones de intervención social. Para Field, un trabajo de campo puede tener un efecto terapéutico para los informantes siempre que cuente con ayuda de profesionales, el equipo del museo esté capacitado y haya continuidad una vez terminada la exposición (Caballero, 2013:112). Por otra parte, la introducción de estas “voces” y relatos en la exposición puede contribuir a su inclusión social, a través del reconocimiento que le aporta el hecho de que se muestren en una institución cultural “de élite”. Las prácticas colaborativas deben estar basadas en la confianza, el respeto y la comunicación a lo largo de todo el proceso, para reducir al mínimo los posibles malentendidos y los problemas éticos.

Para concluir este apartado queremos hacer una reflexión sobre las implicaciones de la *Convención de 2003* para la actividad museística. Creemos que la transformación más importante se deriva del hecho de que ahora son las comunidades las que tienen la capacidad de definir su patrimonio inmaterial e identificar los elementos que lo integran. Como ha sucedido con el resto de instituciones que tradicionalmente han detentado la legitimidad para activar referentes patrimoniales, se despoja al museo de su rol de autoridad para designar el patrimonio. Hasta el momento esta transformación sólo

se ha producido sobre el papel, ya que los actores tradicionales siguen detentando la capacidad de seleccionar y atribuir valores a las manifestaciones integrantes del patrimonio. Podríamos aventurar que nos encontramos ante lo que, parafraseando a Laurajane Smith, llamamos un “discurso autorizado del patrimonio cultural inmaterial” (2006, 2011b y 2014). Hay que recordar que la *Convención de 2003* identifica tres actores principales para la gestión del patrimonio inmaterial, las comunidades, las administraciones y los profesionales, si bien las competencias de cada uno no están claramente delimitadas y frecuentemente se superponen. De acuerdo con Léontine Meijer-van Mensch (2011), al no reconocerse las complejas dinámicas que mantienen entre ellos, son los profesionales los que terminan dominando los discursos.

Llegados a este punto, queremos matizar algunos aspectos. En primer lugar, hay que tener en cuenta que algunas experiencias museísticas han sido pioneras en la aplicación del paradigma participativo que ahora se plantea. Es el caso de los museos comunitarios, museos del barrio o ecomuseos, que ya a finales de los años sesenta apostaban por la democratización de la gestión museística y por el desarrollo de una museografía popular. En este sentido, la institución museística puede aprovechar la experiencia acumulada como punto de partida para el desarrollo de estrategias más apropiadas a la nueva lógica patrimonial. Por otra parte, no hay que perder de vista las transformaciones que se han producido en el contexto en el que surgieron estos modelos, por lo que ahora se necesitan nuevos conceptos, enfoques y estrategias con los que operar. Hasta ahora, las experiencias que podemos enmarcar dentro de la museología participativa han producido unos resultados muy desiguales que evidencian sus límites para la implementación del nuevo paradigma. En este marco, la *Convención de 2003* reclama una relación renovada entre el museo y las “comunidades, grupos sociales o individuos”.

Si hacemos una lectura rigurosa del discurso ofrecido por la UNESCO, la participación comunitaria es una condición irrenunciable para la gestión del patrimonio inmaterial. Hasta ahora, los museos podían optar libremente por desarrollar estrategias de colaboración más o menos amplias, en función de una serie de intereses u objetivos. Vemos, por ejemplo, cómo muchas instituciones están implementando estrategias contributivas para favorecer la participación del público visitante, fomentando la creación de contenidos generados por el usuario y el acceso de colectivos que no se sentían representados (Simon, 2010; Meijer-van Mensch y Tietmeyer, 2013). En este sentido, las nuevas tecnologías están posibilitando el desarrollo de este tipo de actuaciones. No obstante, nos interesa más retener la forma en la que este nuevo paradigma participativo está transformando el papel de la institución museística y despojándola de la autoridad que había ejercido en la producción del conocimiento. Al invitar a la gente, en general, a participar, aportando sus historias y objetos personales, la información es producida por varios actores. En estos casos, además de sustraer al museo la autoridad que había detentado de forma exclusiva para la producción de conocimiento, se limita su capacidad de interpretación, ya que son los informantes los que hablan por sí mismos a través de una “voz”

autorizada (Herrmann y Koch, 2013). Sin embargo, la novedad que introduce el nuevo texto legal es que la gestión del patrimonio inmaterial no se puede realizar sin contar con las “comunidades, grupos sociales o individuos” que lo reconocen como propio. Aunque el nuevo paradigma participativo introduce un mayor compromiso social por parte de los museos, al permitir que cada vez más actores se involucren en los procesos museológicos, esta democratización no siempre implica que exista igualdad en las negociaciones entre las partes (Meijer-van Mensch, 2011).

Como ha señalado Ruth B. Phillips, el nuevo paradigma plantea cuestiones fundamentales sobre el tipo de relaciones que los museos establecen con las comunidades a las que se dirigen (Phillips, 2003:155). En primer lugar, todo proyecto de colaboración implica una negociación entre las partes, lo que convierte la realización de cualquier exposición en un proceso que se puede extender en el tiempo y que repercute en el resto de funciones museísticas. En este sentido, el carácter procesual de la exposición se entiende como un conjunto de actividades que se lleva a cabo antes, durante y después de su inauguración. Uno de los desafíos a los que el museo tiene que hacer frente es la creación de relaciones a largo plazo con las comunidades, aspecto que hasta el momento ha resultado complejo.

A pesar de los límites que presenta este nuevo paradigma participativo, se han producido cambios que nos obligan a revisar algunas de las nociones que se han dado por sentadas. En relación con las transformaciones que afectan a la autoridad ejercida por el museo, se ha empezado a revisar la función del comisario de la exposición. Para Emma Waterton y Laurajane Smith debe ejercer como facilitador y mediador en el proceso de negociación entre las partes interesadas (2010). En el modelo *community-based exhibits* de Ruth B. Phillips, el papel del conservador es el de un facilitador que pone su experiencia profesional al servicio de los miembros de la comunidad, que se reservan el control de las representaciones y mensajes ofrecidos. En este caso, la exposición sólo ofrece el punto de vista de la comunidad, aunque lo hace a través de la mediación que ejerce al traducirlo al lenguaje expositivo. Phillips destaca dos particularidades de este tipo de estrategias, la forma en la que se ofrece una lectura alternativa de objetos que los visitantes acostumbran a ver desde la perspectiva occidental y, por otra parte, el papel relativo que estos objetos pueden adquirir a favor de una aproximación más amplia al patrimonio, que incluye actuaciones, danzas o relatos míticos (Phillips, 2003:163). Es en estos casos, en los que nos encontramos ante dos formas diferentes de entender la práctica museística y el patrimonio cultural, donde habrá que probar los límites que plantea la *Convención de 2003* en su aplicación práctica. Como ha señalado Phillips, *the museum exhibit, like other European languages imposed by colonialism, is a Western expressive format which, while inevitably changing local meanings through processes of translation, also possesses a communicative power whose transnational reach is irresistible* (2003:166).

Por otra parte, en el modelo *multivocal exhibit* se desarrolla el trabajo conjunto entre el equipo del museo y miembros de la comunidad. Este tipo de exposiciones plantean una serie de problemas que

tienen que ver con la comprensión de las diferentes perspectivas que se ofrecen en el discurso, que pueden dificultar la interpretación del mensaje y producir un efecto indeseado en el visitante. Si se trata de contrarrestar este riesgo por medio de una presentación que simplifique y reduzca las disensiones entre diferentes puntos de vista, se puede producir una imagen falsamente armoniosa y contraria a la realidad (Phillips, 2003:166).

El museo debe definir claramente el papel que va a desempeñar en la gestión del patrimonio inmaterial. Para ello, será necesario crear nuevos modelos o experimentar con estrategias que mejoren los existentes ya que, si bien el museo debe asumir que la participación de las comunidades es imprescindible, no puede renunciar al desarrollo de las funciones que le son propias y limitarse a ejercer como portavoz de un grupo. El museo tiene que desplegar todas sus competencias científicas y profesionales en la elaboración de los discursos. Aunque la colaboración plantea numerosas cuestiones éticas, el museo debe mantener una postura crítica, producir análisis rigurosos y ofrecer información contrastada (Drouguet, 2015:172). Por este motivo, es importante que la institución museística recupere la función investigadora a la que parece haber renunciado en los últimos años en favor de la creación de exposiciones espectáculo que ofrecen discursos poco reflexivos y de consumo rápido.

### **6.2.1. LAS MUSEOGRAFÍAS DE LA MEMORIA**

El auge que han adquirido los procesos de musealización de la memoria puede obedecer a varios factores, entre los que se encuentra la importancia que adquiere la memoria colectiva en la sociedad actual, las corrientes poscoloniales y posmodernas que cuestionan las narrativas dominantes, el desarrollo de la historia social, el discurso introducido por la UNESCO a través del concepto de patrimonio inmaterial y el papel de los museos en la implementación de las políticas de fomento de la diversidad cultural. Los nuevos paradigmas museológicos, con los que el museo trata de adaptarse a las necesidades de la sociedad actual, convierten a los testimonios y la memoria oral en objeto de museo. Por ello, es habitual que los museos incorporen narrativas polifónicas en sus exposiciones, desarrollen métodos de trabajo participativos o recurran al uso de testimonios e historias orales para presentar la vida social de los objetos en la exposición (Drouguet, 2015:215). Esta es la línea en la que nos vamos a centrar de forma prioritaria, dejando para otro tipo de investigaciones el tratamiento museístico de la memoria colectiva asociada a los grandes acontecimientos que han marcado la historia de una sociedad determinada, como pueden ser las dictaduras, los conflictos bélicos u otros episodios traumáticos.

Si tomamos como punto de partida la distinción realizada por André Gob entre la función de conservación del museo y su actividad expositiva (2004), el museo sólo puede aspirar a conservar los testimonios o evidencias de un patrimonio inmaterial “imposible de conservar o de poner en una vitrina” (Drouguet, 2015:232). La exposición debe presentar los diferentes testimonios, puntos de vista

o imágenes que rodean a un fenómeno, con la finalidad de ofrecer una representación dinámica del mismo (Gob, 2004).

Tanto los museos etnológicos, como las experiencias inspiradas en los principios de la *nueva museología*, han incorporado el patrimonio inmaterial en su funcionamiento habitual. Sin embargo, la institucionalización del nuevo concepto (desde la aprobación de la *Convención de 2003*) ha supuesto un importante reto a la práctica museística convencional. En primer lugar, el patrimonio inmaterial era introducido en el museo fundamentalmente a través del registro de testimonios orales y otro tipo de manifestaciones (canciones, danzas, técnicas, fiestas, artesanía). Aunque estas expresiones tenían un carácter documental indiscutible, en la actualidad, el panorama es algo más complejo. La presencia creciente de los testimonios en las exposiciones y el aumento de la preocupación por la salvaguardia del patrimonio inmaterial, han llevado al museo a redefinir su estatus en el conjunto de la actividad museística (Drouguet, 2015:166). Si bien este tipo de testimonios pueden seguir manteniendo un carácter estrictamente documental, ahora se convierten en bienes integrantes del patrimonio inmaterial. Estas expresiones pasan a ser consideradas objeto de museo y, en este sentido, tienen que recibir el mismo tratamiento que el resto de elementos patrimoniales.

En un primer momento, estos testimonios se asociaban a nociones restringidas de folklore o cultura popular, que estaban en la base del actual concepto de patrimonio inmaterial. Sin embargo, la evolución que se ha producido en el discurso que viene a sustentar la nueva categoría patrimonial, ha ampliado el ámbito de interés para cubrir una gran diversidad de fenómenos sociales y culturales contemporáneos. En una de las exposiciones del *Friedrichshain-Kreuzberg Museum (FXHB)*, “A walk through the virtual city”, se comparten las historias personales de varios residentes de este barrio berlinés. Los visitantes pueden escuchar los testimonios en i-Pods y trazar su propio recorrido a través de las diferentes secciones de la exposición. Todas las historias tratan sobre diez temas, como pueden ser la llegada, ya que se trata de un barrio multicultural, el trabajo, la comida, las creencias, el juego o el conflicto. Se trata de un proyecto continuo de recogida de historias, en el que pueden participar los visitantes de la exposición y, junto a los testimonios, se muestran objetos, imágenes, vídeos o información textual. En el recorrido se puede seguir las historias de varios informantes, por ejemplo, una mujer de Alemania del Este que cuenta cómo cambió su vida a raíz de la caída del muro en 1989 (McGugan, 2015).

En la convocatoria para la reunión de expertos de la UNESCO (Oud-Poelgeest, 2004) se incluían algunas referencias expresas a las estrategias y recursos que el museo podía emplear en la salvaguardia del patrimonio inmaterial. Una de estas estrategias es el uso de las historias o relatos narrados por los propios protagonistas, que pueden favorecer la interpretación de los objetos que alberga el museo, o convertirse ellos mismos en objetos de colección. En el primer sentido, nos encontramos ante una de las formas que pueden adoptar las exposiciones multivocales. A modo de ejemplo, *The Horniman*

*Museum and Gardens* de Londres. La renovación experimentada por esta institución en 2002 le ha llevado a colaborar con comunidades étnicas, religiosas y de la diáspora para producir exposiciones y ofrecer nuevas interpretaciones de las colecciones. En la sección dedicada a África encontramos varias exposiciones en las que se combinan diferentes lecturas de los objetos de la colección, la que proporciona la información consignada en el inventario, la interpretación académica y el conocimiento local. En este caso, el museo mantiene el enfoque etnográfico y la vocación educativa con los que surge (Alivizatou, 2012a). Hay que tener en cuenta que las interpretaciones de los objetos que integran las colecciones no son unívocas, estáticas e inequívocas, ni siquiera las que producen las propias comunidades de origen. En este sentido, las lecturas alternativas de las colecciones no se pueden presentar como versiones auténticas y completas en sí mismas sin contribuir a la fosilización de la “cultura viva” (Alivizatou, 2012a:152).

En el caso de “Horizons: Voices from a global Africa”, nos encontramos ante un proyecto de historia oral que toma como punto de partida las colecciones históricas del museo para recuperar la memoria de los miembros de la comunidad de origen, pero también para valorar el significado de esos objetos en su vida cotidiana actual. En este caso, se crea un nuevo patrimonio asociado a un contexto de migración. Encontramos aquí la tercera categoría de patrimonio inmaterial identificada por Giovanni Pinna, *los significados simbólicos y metafóricos de los objetos que constituyen el patrimonio material* (2003), la “cultura museística” formada por los significados, conocimientos o interpretaciones que se atribuyen a las colecciones. En este caso, la memoria oral permite incorporar una dimensión contemporánea en la presentación de las colecciones históricas, ya que permite abordar cuestiones actuales como el desempleo y el difícil acceso al mercado de trabajo para los residentes extranjeros (Rinçon, 2005b). La forma en la que en “Horizons: Voices from a global Africa” se hicieron visibles los límites de las exposiciones colaborativas, ha llevado a plantear la necesidad de establecer unos estándares normalizados para el trabajo con las comunidades. De forma paralela al desarrollo de la museología participativa hay que crear nuevos métodos de trabajo que garanticen la propiedad intelectual de los co-autores o co-productores. En la exposición del *Världskulturmuseet*, la participación superó la mera consulta para concretarse en una serie de “proyectos individuales” en los que cada persona asumía el control de su contribución a la exposición y decidía el grado de implicación personal (Rinçon, 2005a).

Nos detenemos un momento en dos de las experiencias puestas en marcha en Québec para la recuperación de la memoria oral de sus habitantes. En primer lugar, el *Musée de la mémoire vivante*, que se dedica a la recogida, conservación y puesta en valor de las historias de vida (Drouguet, 2015). En su exposición, los objetos sólo ocupan un lugar secundario como refuerzo del mensaje que estos testimonios comunican (Roigé, 2014). Por su parte, el proyecto “clínica de memoria” (“clinique de mémoire”) del *Historical Centre of Montreal* permite profundizar en la que es una de las principales



orientaciones de este centro desde su apertura, explorar formas de recogida y exposición del patrimonio inmaterial de la ciudad. Para ello, un equipo de profesionales emplea métodos de historia oral en acontecimientos festivos en los que participa la población. Se trata de formar una colección de testimonios y relatos personales mientras participan en el mismo acto de transmisión (Raguénès, 2016:2).

Entre los objetivos de *La Fonderie - Musée bruxellois de l'industrie et du travail* se encuentran la preservación y la difusión de la memoria del trabajo. Aunque en un principio su actividad se dedica a la historia de una fundición de bronce de Bruselas, el museo ha ampliado su misión para abordar el pasado industrial de la ciudad. En este momento nos interesa retener la forma en la que este museo ha ido orientando su actividad a la salvaguardia del patrimonio inmaterial<sup>308</sup>. En primer lugar, en sus colecciones han ido adquiriendo mayor importancia los registros de la memoria oral asociada a esta actividad. Sus archivos forman parte de “Mémoire orale”, la “Plate-forme pour la valorisation des sources orales en Fédération Wallonie-Bruxelles”<sup>309</sup>. A través de esta plataforma se puede acceder a una serie de entrevistas agrupadas en tres ejes temáticos: la Compagnie de Bronzes, el trabajo nocturno y el barrio de Molenbeek. En la exposición “Attention, précieux! Molenbeek s'expose” (2014-2015) se solicita a los habitantes del barrio que aporten un objeto significativo para ellos. Estos objetos pueden ser portadores de recuerdos, expresar sentimientos de nostalgia o mostrar sus deseos de futuro. Los testimonios personales que rodean a esta selección serán el punto de partida para un trabajo de recuperación de la memoria y de reflexión identitaria<sup>310</sup>.

La “museografía de las historias de vida” ha sido una de las estrategias adoptadas por los museos a partir de los años ochenta (Poulot, 2012:109). Esta tendencia se inscribe en la popularidad adquirida por las aproximaciones biográficas a los objetos, o la “vida social de las cosas”, desarrolladas por autores como Thierry Bonnot, Arjun Appadurai, Igor Kopytoff y Janet Hoskins. En la mayoría de los casos se trata de superar la materialidad de los objetos para abordar algún fragmento de su historia social. Para ello, los objetos se acompañan de los testimonios y relatos personales de las personas que los han creado o utilizado. La idea que subyace en este tipo de planteamientos es que la “vida social de las cosas” es indisoluble de la de los propios individuos o colectivos que los manipulan material y simbólicamente (Bonnot, 2004:139).

En la musealización de la vida cotidiana es habitual que los objetos banales u ordinarios se interpreten por la función que cumplían en un momento determinado. Las estrategias empleadas en los museos etnográficos o de artes populares tienden a destacar los aspectos técnicos o funcionales de los objetos, normalmente ante la ausencia de información asociada a la vida social o simbólica. Sin embargo, la

---

<sup>308</sup> Información extraída del formulario presentado por este centro en 2014 para inscribirse como “ONG acreditada”, candidatura que finalmente no fue aceptada.

<sup>309</sup> Ver: <http://www.memoire-orale.be> [consulta: 27.12.2016]

<sup>310</sup> Ver: <https://www.lafonderie.be> [consulta: 27.12.2016]

adopción de un enfoque biográfico transforma esta práctica tradicional y dota de nuevos significados y valores a los objetos más comunes. En estos casos son precisamente estos testimonios o historias de vida los que contribuyen a su “patrimonialización”.

La aproximación biográfica es una práctica habitual en el caso de los museos dedicados a la inmigración, que suelen organizar sus exposiciones alrededor de los objetos que las personas deciden llevar consigo en el momento de emigrar. Hemos visto cómo el recurso a la maleta como elemento simbólico y dispositivo museográfico ha terminado caracterizando a este tipo de museografía de la inmigración conocida como la “narrativa de la maleta” (Witcomb, 2012; Purkis, 2013; Henrich, 2011). A modo de ejemplo, la exposición “Things Telling Stories”, organizada por el *Danish Immigration Museum (Immigrantmuseet)* de Furesø, que abordó el tema de la inmigración en Dinamarca a través de la presentación de las experiencias y objetos personales de un grupo de niños de diferentes comunidades de inmigrantes. A los niños que participaron en esta actividad se les pidió que aportaran un objeto de su país de procedencia y otro de Dinamarca, con el único requisito de que fueran representativos para ellos y les permitieran comunicar algo a los demás. La exposición se diseñó a partir de estos objetos y de sus propios relatos, lo que reforzó la vinculación del museo con sus familias y comunidades (Hermansen y Møller, 2007:149).



Fig. 26. “99 x Neukölln”. *Museum Neukölln*

En los últimos años, es habitual que los museos traten de construir la memoria de un barrio o de una ciudad, a través de los objetos y testimonios personales de sus habitantes. Es el caso del *Museum*

*Neukölln* (Berlín), un antiguo *Heimatmuseum* renovado y despojado de las connotaciones adquiridas durante el Nacional-Socialismo. Desde 1985 este museo ha dedicado un esfuerzo importante a renovar sus contenidos, adoptando para ello un concepto actualizado de memoria social. En su exposición “99 x Neukölln” se explora la identidad local a través de una selección de objetos vinculados a la memoria individual y colectiva. Se trata de ofrecer una imagen de la vida cotidiana en este barrio berlinés a través de una aproximación multicultural. Este museo surge con cierta vocación social, ya que aspira a convertirse en un lugar de encuentro y debate (Montanari, 2013a:544). En este caso, la información que proporcionan los ordenadores dispuestos a lo largo del recorrido ofrece varios niveles de lectura. En primer lugar, la relativa al objeto y la historia que le acompaña, para posteriormente situar al objeto en contextos más amplios que permiten profundizar en la historia del barrio. En la sección denominada “My story”, los visitantes pueden compartir sus propias experiencias relacionadas con los contenidos que se presentan (Herrmann y Koch, 2013:19-20).

En el proyecto “Give & Take” del *City Museum of Zoetermeer* se trata de explorar la identidad local en una ciudad de reciente creación. Para ello, se pide a los habitantes que seleccionen un objeto que simbolice lo que para ellos significa sentirse de Zoetermeer. Estos objetos formarían parte de una exposición, cada uno acompañado de una etiqueta con la explicación de los motivos que han orientado su elección. En su mayor parte eran objetos asociados a la antigua ciudad y ofrecían una imagen nostálgica del pasado rural. Otra parte de la colección la componían objetos de los años sesenta y setenta, evocando la construcción de una nueva vida, de una nueva ciudad. A través de estos objetos se trataba de crear un “nuevo” patrimonio representativo de la memoria local (van der Ploeg, 2012). En este caso concreto, el museo se abstuvo de llevar a cabo cualquier intervención en la exposición, de forma que se renunció a seleccionar los objetos, a ofrecer interpretaciones complementarias a las de los informantes y a crear una disposición ordenada de los objetos. El museo cuestiona así su propia autoridad en el esfuerzo de crear una colección y exposición co-producida.

El *Musée dauphinois* de Grenoble ha organizado exposiciones dedicadas a las comunidades de diversa procedencia que residen en la región, griegos, argelinos, armenios o italianos. Estas exposiciones son el resultado del trabajo con estos colectivos. En la colaboración con las comunidades de origen magrebí hubo que adoptar un método de trabajo diferente al de los otros casos debido a la imposibilidad de construir el relato a través de los objetos. En estos casos, la palabra era el medio de representar la memoria de estos colectivos, por lo que los testimonios ocuparon un lugar destacado (Duclos, 2012). En la primera de estas exposiciones, “Français d’Isère et du Maghreb – Pour que la vie continue” (1999-2001), se construye el discurso a través de los relatos producidos en un taller de escritura, imágenes y sonido. La exhibición se dividió en tres secciones, la primera dedicada a la figura de los padres, para abordar los aspectos políticos y económicos que rodean a la experiencia migratoria (el colonialismo francés, las migraciones económicas o el mundo del trabajo). A través de

las madres se presentan los aspectos domésticos, las tradiciones y la vida familiar en el país de acogida (la casa, la religión, la comida). Por último, la sección dedicada a los niños, que se centra en la escuela, el racismo o el sentido de pertenencia. Aunque esta exposición fue muy visitada, se hizo tristemente conocida por los conflictos que surgieron, que vinieron a demostrar la difícil convivencia de las diferentes memorias del colonialismo francés. Durante una de las conferencias, irrumpió un grupo de extrema derecha que profirió insultos y amenazas a los asistentes. Este acto motivó manifestaciones de apoyo y de repulsa por parte de otros sectores de la población.

La idea de “Français d’Isère et d’Algérie” (2003-2004) surge a partir de las reclamaciones de grupos de repatriados (*pieds-noirs*), que no se sentían reconocidos en la representación ofrecida en la exposición anterior. En este caso, la escenografía presenta la memoria de estas comunidades a través de sus testimonios, sonidos, ambientes y olores. Se trata de mostrar la vida de los *pieds-noirs* a través de la recreación de una calle con un café, un cine y una escuela, el sonido de los testimonios orales y la estimulación olfativa alrededor del café favorecen la atmósfera inmersiva (Pico, 2007). En el *Écomusée de Val de Bièvre* se organizó una exposición sobre el mismo tema, “Pieds-Noirs ici, la tête ailleurs” (2012-2013)<sup>311</sup>, con el objetivo de reflexionar sobre los estereotipos construidos sobre los *pieds-noirs*. El recorrido trataba de provocar una reacción en el visitante, a través de la puesta en escena de una serie de documentos, vídeos, testimonios, objetos y sonidos. Para ello, se adopta un enfoque temático para abordar la memoria asociada a la colonización, la guerra y el regreso a Francia.

Como han señalado algunos autores, el museo no puede atender a todas las demandas de las comunidades, ya que puede resultar contraproducente para la institución y para la propia comunidad (Caballero, 2013:116). Como en el caso del *Musée dauphinois*, algunos discursos pueden provocar una reacción inmediata por parte de otros grupos, que pueden exigir al museo que tenga en cuenta sus reclamaciones para producir nuevos discursos o exposiciones. En este caso, Jean-Claude Duclos considera positiva la experiencia (2012), ya que ha permitido mostrar dos memorias conflictivas sobre un mismo fenómeno, si bien estos diferentes puntos de vista no se han confrontado en una misma exposición.

Se han identificado otros problemas que afectan a la exposición de la memoria. En primer lugar, es habitual que se muestre en “estado bruto” sin someterse al análisis del historiador. En ocasiones, estos relatos pueden ir acompañados de otro tipo de recursos, gráficos, imágenes o textos, con la intención de matizar la representación (Pico, 2007). En este sentido, para Jean-Claude Duclos las exposiciones del *Musée dauphinois* deben presentar testimonios que no contradigan la información histórica (2012 y 2006). El sistema desarrollado por este museo para la preparación de las exposiciones trata de asegurar el rigor de los discursos ofrecidos. El comité científico está formado por personal del museo,

---

<sup>311</sup> Ver: <http://ecomusee.agglo-valdebievre.fr/page/2000-aujourd'hui> [consulta: 23.02.2017]

académicos externos y representantes de la comunidad representada. Una vez establecido el guión de la exposición, este comité deja paso al equipo encargado de la museografía y no intervienen en el desarrollo de la exposición (Drouguet, 2015:174; Duclos, 2012; Pico, 2007). Sin embargo, en algunos casos, la escenografía se pone al servicio de la expresión de la memoria y relega el papel del equipo científico en la producción de los discursos (Pico, 2007).

Como ha señalado Luis Caballero, los testimonios que acompañan a los objetos en la exposición crean un nuevo referente museológico integrado por una única estructura de significado material-inmaterial (Caballero, 2013:94). Este nuevo referente proporciona un sentido de veracidad, suscita emociones, provoca empatía, transformando la experiencia del visitante que, además, se muestra más receptivo a los contenidos del discurso. Ahora bien, este sistema comunicativo plantea una serie de riesgos que no se pueden pasar por alto. En primer lugar, la institución no debe limitarse a presentar el relato del informante sin tratar de ofrecer una lectura más completa de la realidad, utilizando para ello los recursos y la experiencia de los que dispone. Para ello, es habitual que el museo reúna testimonios de distintas personas, con el objetivo de proporcionar lecturas contrastadas y diferentes puntos de vista sobre un mismo fenómeno. Además, el museo no puede presentarse como portavoz de un colectivo determinado, sino que debe mantener la distancia necesaria para producir un análisis crítico.

La exposición inaugural del *Musée de la civilisation de Québec (MCQ)*, “Mémoires” (1998-2004) recibió numerosas críticas por relegar al objeto a un segundo plano (Schiele, 2010). Esta exposición presenta una visión contrapuesta de la historia y la memoria de la población de Québec. Para ello, en un primer momento, se ofrece una exposición convencional en la que se presentan los modos de vida de la sociedad rural a través de la reconstrucción de ambientes. En este caso, se presenta una imagen idealizada, construida a partir del relato de sus habitantes. En una segunda parte, esta memoria se complementa con información histórica y materiales de archivo, que llevan al visitante a cuestionarse lo que ha visto en la primera parte de la exposición. Ahora no se eluden los aspectos más conflictivos de la vida pasada en Québec, ya que las revueltas sociales, el alcoholismo, la mortalidad infantil, la violencia o las deficiencias sanitarias se abordan en la sección dedicada a “Des jours difficiles”, donde se refuerza el carácter del discurso a través de una escenografía sombría y dramatizante (Drouguet, 2015:158). En este caso, se opta por una estructura que rompe con las estrategias utilizadas tradicionalmente para presentar la memoria, introduciendo diferentes niveles de lectura y presentando miradas transversales y complementarias (Roigé, 2007a:33).

Tanto los discursos del informante como los de la institución son visiones construidas de una realidad y, por lo tanto, son parciales, interesadas y sesgadas. En este sentido, la legitimidad del discurso de la institución dependerá del *respeto a una ética del conocimiento que busque dar explicación a la mayor cantidad posible de evidencia empírica (es decir, que aspire a abarcar y dar la explicación más*

*amplia posible a la complejidad), y el respeto a una ética social que evite retorcer el mensaje de los informantes para ponerlo al servicio de otros intereses (Caballero, 2013:94).*

El respeto y la comunicación con el informante son cruciales para el desarrollo de prácticas colaborativas. En la exposición, los testimonios no se presentan en su totalidad, son seleccionados, cortados e insertados en relatos más amplios y, en este proceso, pueden terminar alterando el mensaje del informante (Drouguet, 2015:168). Los testimonios recogidos por el museo pueden utilizarse en otras exposiciones pero, para ello, el museo debe contar con el consentimiento o autorización expresa del informante. Por otra parte, la incorporación de historias de vida en la exposición plantea una serie de retos a la institución museística, ya que le proporciona al discurso un carácter más narrativo, impone otra temporalidad en la visita y reclama nuevas soluciones museográficas o de puesta en escena (Drouguet, 2015). En este sentido, las nuevas tecnologías se convierten en un aliado de la institución museística y pueden aportar soluciones más allá de las pantallas y dispositivos de sonido que normalmente encontramos en los espacios expositivos.

Nos hemos acostumbrado a que cuando el museo incorpora estas evidencias del patrimonio inmaterial en sus exposiciones, lo haga como un elemento accesorio a la cultura material (Stefano, 2009a y 2009b; Kurin, 2007). A raíz de la *Convención de 2003*, el testimonio adquiere un nuevo estatus como elemento patrimonial, desafiando la práctica tradicional de la institución museística, que tiene que redefinir sus planteamientos para atender a este carácter dual, como dispositivo de mediación y como objeto de museo con entidad propia.

### **6.3. LAS MUSEOGRAFÍAS AUTÓCTONAS Y POPULARES**

Como punto de partida, vamos a recuperar varias de las distinciones que han planeado a lo largo de la investigación. En primer lugar, la planteada por James Clifford entre “museos mayores” y “museos menores” que involucra diferentes formas de abordar las dinámicas globales/locales (1999:155-157). De forma esquemática, los museos mayores son los que presentan una visión cosmopolita del arte y la cultura. Clifford ha señalado algunos de los aspectos que los definen, como puede ser la búsqueda de la excelencia a través de la selección de obras de arte ejemplares o de las formas culturales más auténticas y representativas, el tratamiento de las colecciones como tesoros nacionales (regionales o universales) o la tendencia a separar el arte de la cultura (Clifford, 1999:155). Los museos tribales serían proyectos minoritarios que expresan oposición a las narrativas dominantes. En sus exposiciones se reflejan las historias de exclusión, el pasado colonial o las reivindicaciones actuales, por lo que se centran en la memoria de la comunidad, eludiendo la producción de una historia unitaria. Por otra parte, no se respetan las distinciones entre arte y cultura, ya que se aborda cualquier aspecto que permita expresar la identidad cultural. En este caso, estos museos no albergan “tesoros nacionales”, sino colecciones representativas de las tradiciones culturales de la comunidad. La importancia que

estos “museos menores” revisten para nuestro objeto de estudio se debe a la forma en la que se involucran en el desarrollo comunitario, como instrumentos para la acción cultural, la educación y la movilización social. Por otra parte, se reconoce el papel que pueden desempeñar en la continuidad de las tradiciones.

Martine Segalen traslada esta distinción al ámbito de la museología etnológica para diferenciar entre los museos de artes y tradiciones populares, por una parte, y los ecomuseos y museos de sociedad, por la otra. De esta forma, los primeros serían los que albergan los objetos más bellos, auténticos y representativos de una sociedad, mientras que los segundos reflejan las luchas, las reivindicaciones y la exclusión, poniendo en cuestión las narrativas oficiales, unitarias y lineales (Segalen, 2005:246). No viene de más recordar que estas distinciones nunca son absolutas y que se producen continuos intercambios, mezclas y contaminaciones entre ambos modelos.

En este momento vamos a centrar el foco de atención en los denominados “museos minoritarios” por la forma en la que se relacionan con el que es uno de los pilares fundamentales del discurso sobre el PCI de la UNESCO, la legitimidad de las comunidades, grupos o individuos, para designar y gestionar su patrimonio. A pesar de que las disposiciones que se ofrecen son ambiguas, de su discurso se desprende el importante papel que en este proceso adquieren los museos locales y los centros culturales creados y gestionados por la comunidad (UNESCO, 2016 y 2004).

Por otra parte, recuperamos la distinción entre los museos europeos y los museos de los países “nuevos” que ya planteábamos en el caso de la representación de la inmigración (Baur, 2006). En este caso nos encontramos ante uno de los límites de nuestra investigación, la omisión de las exposiciones y museos dedicados a los pueblos indígenas, autóctonos o aborígenes<sup>312</sup>. En primer lugar, la forma en la que estas experiencias se vinculan con una historia de luchas y reclamaciones culturales que le confieren unos rasgos particulares que no se pueden extender al tratamiento de otros sectores de la población y que reclaman una investigación en profundidad para poder aprehender toda su complejidad. Por otra parte, en esta investigación intentamos despojar al concepto de patrimonio inmaterial de las connotaciones que lo han asociado con las poblaciones indígenas y sociedades no occidentales, por lo que hemos optado por otro tipo de experiencias que creemos más apropiadas para el desarrollo de nuestro objeto de estudio.

Hay que decir que las primeras investigaciones específicas sobre museos y patrimonio inmaterial prestaban una especial atención a los modelos, prácticas o estrategias desarrollados por estas poblaciones. En este momento se trataba de reflexionar sobre el papel del museo en la salvaguardia del patrimonio inmaterial y este tipo de experiencias se consideraban un objeto de estudio apropiado,

---

<sup>312</sup> Existe una abundante bibliografía sobre la representación museística de las culturas indígenas, entre ellos, Ames (1991, 1994 y 2003), Clifford (1999, 2001 y 2010), Kreps (2006, 2008 y 2009), Phillips (2003 y 2005), Phillips y Steiner (1999) o Simpson (1996).

sobre todo si tenemos en cuenta que la distinción entre patrimonio material e inmaterial no tiene sentido para la mayoría de las sociedades no occidentales. En un momento posterior, este ámbito de interés se ha diversificado mientras se han empezado a incorporar nuevos paradigmas museológicos en las principales instituciones occidentales. Es en este marco en el que situamos nuestra investigación.

Por último, hay que tener en cuenta que lo que llamamos “museografía popular” ha sido muy criticada por parte de los sectores expertos. Con esta denominación tratamos de enfatizar ese carácter de lo “popular” como opuesto a lo “culto”, una dicotomía con la que se ha abordado el estudio de la cultura y que creemos que ya no resulta válida, o al menos no en los términos en los que se ha empleado para señalar la existencia de dos entidades independientes y mutuamente excluyentes. A los museos creados por las propias comunidades al margen de las estructuras oficiales se les ha criticado la falta de autoridad científica y la instrumentalización política. Algunos autores alertan del riesgo de que este tipo de iniciativas terminen repitiendo *las operaciones esencialistas de los museos etnológicos tradicionales. Lejos de cuestionar realmente la función representativa de la institución, se retoma su valor de imagen para la reflexión narcisista o para el adoctrinamiento político y cultural* (Pazos, 1998:34).

Como ha señalado Elizabeth Crooke, cuando analizamos proyectos comunitarios, ya se trate de museos o de exposiciones, es fundamental tener en cuenta el tipo de circunstancias que rodean a su proceso de creación. Este conocimiento es imprescindible para comprender las interrelaciones que se mantienen entre el museo, el patrimonio y la comunidad (Crooke, 2007). Estos museos surgen a menudo por la falta de interés de las instituciones mayoritarias por acoger el patrimonio de comunidades, grupos subalternos o minorías sociales (Merriman y Poovaya-Smith, 1996; Clifford, 1999).

Llegados a este punto, nos detenemos en la que creemos que es una de las principales implicaciones de la *Convención de 2003*, la legitimidad que se otorga a las comunidades, grupos e individuos, en la identificación y reconocimiento de su patrimonio inmaterial. En este sentido, se reconoce a los museos comunitarios, en el sentido de centros culturales creados y gestionados por la comunidad, un papel fundamental en la salvaguardia del patrimonio inmaterial (UNESCO, 2016). Más allá de la tradicional vinculación de este texto legal con los pueblos indígenas (Mingote, 2013a; Deacon et al., 2004; Lema, 2008), podríamos suponer que este tipo de planteamientos se pueden extender a cualquier comunidad o grupo social. La indeterminación de ambos conceptos nos ayuda en este proceso.

Nos detenemos un momento en el *Anacostia Community Museum*. A pesar de que se trata de un centro integrante de la Smithsonian Institution, en su origen fue una iniciativa comunitaria de la población afroamericana local (Crooke, 2007:10-11). En un primer momento, activistas comunitarios se apropiaron de la estructura para el desarrollo de un modelo adaptado a sus necesidades, al margen de



las normas profesionales de gestión museística. Como ha sucedido en el caso de los ecomuseos, la evolución sufrida por este centro pionero de la *nueva museología* ha terminado profesionalizando las estructuras y limitando la participación comunitaria.

Durante los años en los que el museo estuvo bajo la dirección de John Kinard, se creó un sistema de trabajo flexible e informal, en el que miembros de la comunidad y profesionales del museo colaboraban en el desarrollo de las diferentes actividades, incluyendo la producción de exposiciones. Aunque en un primer momento se trata de recuperar la historia y la cultura afroamericana, estas exposiciones abordan la cultura popular y los modos de vida contemporáneos desde el punto de vista comunitario. A modo de ejemplo, la exposición que sobre el jazz se creó en los años setenta. “This thing called jazz” responde a la petición de la propia comunidad, ya que se trata de una música popular muy vinculada a la cultura afroamericana desde su origen (Castellano, 2011:37). Sin embargo, fueron las exposiciones que se centraban en ciertas cuestiones de la vida cotidiana comunitaria las que proporcionaron al museo sus señas de identidad. Es el caso de “The Rat: Man’s Invited Affliction” (1970), en el que se trata uno de los problemas que afectaban al barrio, una plaga de ratas. Para ello, el departamento de educación llevó a cabo un proyecto de investigación en el vecindario, en el que participaron miembros de la comunidad y donde se capturaron ratas vivas para mostrar en la exposición (James, 2005:378-379). Las primeras exposiciones tenían un diseño sencillo y rudimentario, con muchos paneles con información textual, pero los intentos por mejorar los resultados terminaron profesionalizando las estructuras y, con ello, se perdió la vocación comunitaria con la que este centro había surgido.

Es habitual que tras el desarrollo de este tipo de experiencias se encuentre una crítica a la cultura dominante y un uso político del patrimonio inmaterial. Es el caso de los museos creados con una vocación activista y militante, en consonancia con las reclamaciones planteadas por los movimientos sociales y organizaciones de la sociedad civil. Estas reivindicaciones pueden adoptar varias formas, desde la restitución cultural, la mejora de las condiciones económicas o la igualdad de oportunidades.

El *Ecomusée du fier monde* se inspiró en los planteamientos de John Kinard para el *Anacostia Neighbourhood Museum*. Para enfatizar su vocación activista, se adopta el formato de “ecomuseo de combate”, una de las categorías identificadas por René Rivard. Se trata de museos ubicados en zonas urbanas que dirigen su actividad a las “cuestiones sociales apremiantes” para la comunidad local (Davis, 1999:83). En este caso, nos encontramos ante una iniciativa que surge de grupos comunitarios de un barrio obrero en plena transformación urbana (Binette, 2009). Debido al contexto en el que surge, el museo recupera una memoria y un patrimonio normalmente ignorado o desconocido, el vinculado a la historia de la industrialización y la vida laboral. En las exposiciones no se eluden los aspectos conflictivos, fundamentales para comprender las condiciones de vida de los trabajadores y vincular el pasado con el presente, las luchas de los grupos comunitarios y los movimientos sociales a

lo largo de estas décadas, la aportación de los distintos grupos culturales, las transformaciones urbanas o la memoria asociada a las fábricas que han marcado la vida en el barrio.



Fig. 27. “Voyage dans le Centre-Sud” (1987). *Ecomusée du fier monde*

Este centro se propone crear una “colección ecomuseal”, un programa que trata de recuperar elementos representativos de la cultura de la comunidad, que pueden ser objetos, edificaciones, lugares singulares, personajes o acontecimientos significativos. Estos elementos pasan a integrar la colección a través de un proceso de identificación y designación que no implica un cambio de propiedad, sino que el museo ejerce una responsabilidad patrimonial compartida con la comunidad local, a la que se trata de involucrar en los procesos museológicos (Giroux, 2016). Este planteamiento está muy en consonancia con los principios del ecomuseo, que restituyen el valor de uso del patrimonio.

Hemos visto cómo muchos museos que albergan el patrimonio de diferentes comunidades o grupos culturales entre sus colecciones están renovando sus planteamientos para dar respuesta a las necesidades de una sociedad globalizada y multicultural. Una de las estrategias que estos museos pueden adoptar es la denominada “perspectiva autóctona”, habitual en países “nuevos” con una importante presencia de comunidades indígenas en su territorio, como es el caso de Estados Unidos, Canadá, Australia o Nueva Zelanda, como resultado de las políticas de reparación, reconocimiento e integración de estas poblaciones en el conjunto del Estado. Esta perspectiva puede adoptar dos formas. En la primera, el museo presenta una nueva interpretación de sus colecciones que responda a las reclamaciones culturales de estas comunidades, mientras que la segunda se refiere a la creación de

nuevos modelos y prácticas museísticas donde estas poblaciones desempeñen un nuevo papel en la representación de su patrimonio (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014:3730).

Una de las formas que puede adoptar esta colaboración se refiere al trabajo conjunto en el desarrollo de nuevas prácticas de almacenamiento y conservación. En este sentido, el *National Museum of the American Indian (NMAI)* ha sido considerado uno de los casos paradigmáticos, por la forma en la que experimenta con nuevas soluciones que favorezcan una amplia participación de los nativos americanos en todos los niveles de la actividad museística. Para que el museo pueda convertirse en una zona de contacto, hay que implementar métodos de trabajo que permitan incorporar la perspectiva autóctona en las políticas de colecciones, en la selección de objetos para las exposiciones, la redacción de los textos para las cartelas, la documentación de los artefactos culturales, las prácticas de conservación, el desarrollo de los programas educativos o, incluso, en la “selección de las existencias de las tiendas de regalos” (Peers y Brown, 2003:7-8).

La colaboración entre el museo y las comunidades de origen pone de manifiesto cómo muchas de estas comunidades tienen sus propias prácticas de conservación, almacenamiento y exposición de su patrimonio. Es la “conservación indígena”, definida por Christina Kreps como un conjunto de técnicas, sistemas de conocimiento, prácticas o significados, que podemos considerar un patrimonio inmaterial en sí mismo (Kreps, 2009). Para incorporar estos procedimientos, hay que establecer nuevos protocolos de trabajo que terminan transformando la práctica museística tradicional, lo que supone un desafío al que las instituciones deben hacer frente. Hay que recordar que el Código deontológico del ICOM incluye algunas disposiciones específicamente dedicadas a la colaboración con las comunidades de origen de las colecciones (2013). En este sentido, los museos que alberguen “materiales culturales delicados” deben respetar *los intereses y creencias de las comunidades y grupos étnicos o religiosos* de los que proceden<sup>313</sup>, aunque ello implique la restitución de estos materiales o su retirada de la exposición.

El *NMAI* ha desarrollado un programa denominado “Culturally Sensitive Collections Care Program”, que ha permitido incorporar los métodos nativos de conservación al funcionamiento habitual de la institución. En el marco de este sistema de trabajo, las poblaciones indígenas han colaborado en el diseño de sistemas de almacenamiento apropiados para conservar *materiales culturales delicados* y restos humanos (*Código de deontología* del ICOM, 2013). En el caso del almacenamiento, por ejemplo, hay que tener en cuenta que algunos objetos rituales deben seguir una orientación determinada o no pueden ser manipulados por mujeres, otros sólo serán accesibles para los líderes o ancianos de la tribu y que algunas máscaras no pueden ser cubiertas con plásticos (Kreps, 2009).

---

<sup>313</sup> Apartados 2.5, 3.7 y 4.3 dedicados respectivamente a los “Materiales culturales delicados”, a los “Restos humanos y objetos con carácter sagrado” y a la “Exposición de objetos delicados”.

Volviendo al ámbito que nos ocupa, René Rivard definió la “museografía popular” como el conjunto de técnicas y procedimientos que una población emplea en la conservación de su patrimonio colectivo. Nos encontramos ante un enfoque que centra la atención en la relación que las personas mantienen con su patrimonio. Para Christina Kreps, este tipo de actuaciones niegan la validez de prácticas curatoriales de aplicación universal. *Instead, curatorial work is constantly being redefined as part of ongoing social processes and interactions, and is relative to specific cultural contexts* (Kreps, 2008:28). Sin embargo, aunque algunas instituciones están trabajando en este sentido, parece que queda un largo camino por recorrer antes de que podamos hablar de una situación normalizada. Si bien parece que la introducción de narrativas polifónicas o multivocales es generalmente aceptada, desde diversos sectores se niega la validez de los modelos co-creativos. Como ha señalado Marilena Alivizatou, hay una tendencia muy arraigada que considera que la museología es una “cultura del objeto” que responde a unos patrones de actuación claramente delimitados, objetivos y neutros. Siguiendo esta línea argumental, las exposiciones comisariadas por grupos comunitarios carecen de autoridad científica y se convierten en instrumentos de incidencia política y propaganda, lo que tiene efectos importantes sobre los contenidos de la exposición y sobre el papel de los museos como instituciones científicas (Alivizatou, 2012a:192).

Los museos tribales, étnicos o comunitarios, que surgieron en Estados Unidos y Canadá a partir de la década de 1970 (Clifford, 1999; Simpson, 1996), desempeñaron un importante papel al otorgar cierto protagonismo a las comunidades en la representación de su propia cultura. Como ha señalado Cristina Castellano, estos museos, además de crear un espacio para el reconocimiento de la memoria y cultura de estos grupos, ausente de los museos mayoritarios, muestran su oposición a los discursos dominantes.

*In these museums the object was to celebrate the visibility of the non-white community, the heroic past of peoples which had been ignored up to the present, the struggles of groups which found themselves outside of the mainstream and the democratic achievements acquired by the communities. It was important to stress this point because, for a long time, these communities had been ignored and despised by power structures* (Castellano, 2011:37).

Con frecuencia estos centros se insertan en el marco de las luchas de los movimientos por los derechos civiles y trasladan sus reivindicaciones, sus héroes y sus logros, al espacio expositivo. Sin embargo, a pesar del valor que adquieren estas experiencias para la confirmación de la identidad colectiva de estos grupos minoritarios, sus discursos suelen ofrecer la visión de un “nosotros” estático y uniforme, definido por su pertenencia étnica, y ajeno a los contactos e intercambios que forman parte de toda dinámica cultural. Esta lógica se traslada a las imágenes que las comunidades inmigrantes ofrecen de sí mismas que, con frecuencia, se limitan a marcar la diferencia cultural a partir de la selección de los aspectos más visibles de su historia y cultura, ocultando la multiplicidad de intereses, experiencias y puntos de vista que existen en su interior. No obstante, al margen de la tendencia comunitarista, se

trata de experiencias que bien merecerían un capítulo aparte, ya que muchas de las formas y estrategias adoptadas para la representación de la propia cultura, forman parte del patrimonio inmaterial de estas comunidades.

Hay que tener en cuenta que este tipo de centros surgen del sentimiento de exclusión que afecta a ciertos colectivos, por lo que la mera existencia de un museo dedicado a la representación de su cultura se expresa como una forma de resistencia. Surgidos con una vocación activista y militante, su actividad se orienta fundamentalmente al desarrollo socio-comunitario y a la acción política (Crooke, 2007:10). Sin embargo, como han señalado Merriman y Poovaya-Smith, el museo comunitario no es la mejor respuesta en todos los casos. En primer lugar, la existencia de un museo para cada comunidad o grupo social no sería viable, especialmente en las grandes ciudades. Por otra parte, hay que compensar las ventajas que aportan este tipo de prácticas comunitarias con los riesgos de guetización que comportan, separando la experiencia de las comunidades de la sociedad en general (Merriman y Poovaya-Smith, 1996:182).

En Estados Unidos existen casos muy representativos en los que las comunidades de inmigrantes han empezado a crear sus propios museos con el objetivo de controlar la representación que se ofrece de su cultura y reforzar su propia identidad cultural. Estos museos se encuentran en el centro de los debates sobre la guetización de estos colectivos, al confinarlos en espacios separados a los del resto de la población y adoptar una lógica comunitaria para su representación (Poinsot, 2011). La construcción del discurso sobre las comunidades de migrantes como un “otro” segmentado, definido en función de su país de procedencia o de su pertenencia étnica, contribuye a fijar su identidad a la experiencia migratoria y no favorece la integración social de comunidades largamente asentadas o “inmigrantes de segunda o tercera generación”, que no se sienten reconocidos en los discursos ofrecidos.

Es significativo el hecho de que algunos de estos centros se conviertan en museo nacional, como es el caso del *National Museum of Mexican Art* de Chicago, haciendo prevalecer cierto enfoque ideológico al integrar de manera simbólica la producción cultural de las comunidades minoritarias en el patrimonio nacional (Castellano, 2011). El hecho de integrar las manifestaciones de las comunidades de inmigrantes en el patrimonio nacional les confiere un nuevo estatus y, además, contribuye a redefinir el papel de las migraciones en el discurso de construcción nacional, superando su tradicional interpretación como un fenómeno transitorio y temporal, que se produce en función de unas condiciones económicas, sociales y políticas determinadas, como puede ser la necesidad de mano de obra, a la vez que se reconocen las aportaciones de estas comunidades a la sociedad de acogida. Sin embargo, como ha estudiado Cristina Castellano, este desplazamiento ha convertido al museo en un campo de batalla entre diferentes imaginarios, prácticas significativas y apropiaciones de la historia y la cultura (Castellano, 2011:43-44).

Por otra parte, aunque nos podríamos plantear que esta representación segmentada de los distintos grupos reproduce una visión de la sociedad estadounidense como “archipiélago de culturas” sin interacciones entre ellas, hay que tener en cuenta que es una tendencia muy habitual en este país. Como muestra de ello, la Smithsonian Institution incluye museos específicos para las comunidades afroamericanas y para los indios americanos, al margen de los destinados al arte y a la historia norteamericana. Nos encontramos ante un fenómeno mucho más amplio de lo que hemos tratado hasta ahora y que también abarca a los museos de arte. En este sentido, no podemos dejar de llamar la atención sobre el *Museo del Barrio* (Nueva York), una iniciativa que surge a partir de un colectivo de artistas puertorriqueños. Esta iniciativa se inscribe en una lógica reivindicativa y militante, ya que surge como respuesta a la exclusión que afectaba a estos colectivos y que los dejaba al margen de los circuitos artísticos oficiales.

En el contexto europeo, apenas existen ejemplos de museos creados y gestionados por las comunidades inmigrantes, siendo más frecuente que museos de diverso tipo, principalmente etnológicos, de historia o de sociedad, desarrollen estrategias participativas, en las que personas de diferentes orígenes colaboran en la representación de su cultura. Entre los pocos casos que encontramos hay que destacar el *DOMiD (Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland)*, surgido a partir de la iniciativa de un colectivo de origen turco asentado en Alemania. Si bien nace con cierta vocación comunitaria, con la intención de mostrar las aportaciones de la población turca a la cultura alemana, en 2007 se fusiona con una asociación nacional y dirige su atención a todas las comunidades inmigrantes que conviven en el país (Grosfoguel Le Bon y Poli, 2011). Aunque este centro adquirió un importante desarrollo que trascendía su carácter comunitario original, es de las pocas experiencias de este tipo que encontramos en Europa.

Para concluir el apartado, nos vamos a detener un momento en los problemas de auto-representación, ya que una de las estrategias empleadas por los museos para incluir a otros grupos culturales es invitarlos a producir sus propias representaciones en el marco de la exposición. Para Thomas Michael Walle, el hecho de insertar estas representaciones en los sistemas de comunicación existentes, con los que normalmente no comparten códigos, no resuelve los problemas que afectan a este tipo de exposiciones. De esta forma, se plantea el autor si no hay que superar la vinculación entre participación y “representación de la propia cultura” y explorar otras formas de mostrar la diversidad de las sociedades contemporáneas, por ejemplo, buscando la forma de implicar a estas comunidades en los procesos museológicos, sin restringirlas a lo que tenga que ver con la etnicidad (Walle, 2013).

Tomamos como punto de partida la exposición “Villa Global” (2002) del *Jugendmuseum Schöneberg* (Berlín), una experiencia que requeriría un estudio en profundidad. La iniciativa surge con el objetivo de presentar la diversidad cultural de este barrio berlinés a través de la recreación de las habitaciones de personas de diferentes orígenes. Se trata de una exposición colaborativa en la que vecinos “reales”

se encargan de la selección de objetos y del diseño de la instalación, ejerciendo todo el control sobre su propia representación. Estas personas realizan también la función de guías lo que favorece el diálogo cultural y la interpretación de los elementos ajenos a la cultura del público visitante (Meza, 2011a y 2011b). Estas mismas personas son las encargadas de comunicar la biografía o vida social de los objetos al visitante.



Fig. 28. Habitación de Laila en “Villa Global”. *Jugendmuseum*

Andrea Meza advierte de los riesgos de “auto-exotización” a los que se enfrentan este tipo de instalaciones. Es el caso de la habitación “peruana” de Mr. Rodríguez, decorada con símbolos “típicamente” latinoamericanos que no parecen ser habituales en la habitación de un adolescente (un altar doméstico, una foto del Che Guevara, un poster del Machu Pichu). Esta tendencia se repite en otros espacios, como puede ser la habitación de “Mr. Bahadoran”, poblada de elementos tradicionales iraníes. Las estrategias adoptadas son diferentes. Por ejemplo, el visitante puede sentarse en una habitación a ver series de la televisión de Ghana o escuchar conversaciones telefónicas en ucraniano, en otra. En algunos casos, el montaje adoptó un enfoque temático, orientado al tratamiento destacado de un aspecto concreto de la vida de estas personas. Por ejemplo, la habitación de Laila contenía numerosos testimonios referentes a su matrimonio y la de Yucel al ritual de circuncisión. Meza ha señalado también las diferencias que se producen en las representaciones realizadas por personas de diferentes generaciones. Mientras los más mayores centran la selección en los motivos y elementos más tradicionales, los más jóvenes tienden a construir su imagen a través de referentes menos étnicos.

Esto se manifiesta a través del mobiliario y objetos de la vida cotidiana, mobiliario tradicional en el primer caso, muebles de Ikea en el segundo (Meza, 2011a y 2011b).

Encontramos aquí un paralelismo con el ejemplo planteado por Jean Cuisenier (1999:44). En la actualidad, los grupos sociales ya no se identifican a través de la cultura popular “tradicional” (indumentaria regional, artes populares, música tradicional). Los nuevos medios de diferenciación se centran en la cultura cotidiana, los objetos fabricados en serie. En este sentido, en una sociedad multicultural, las comunidades se diferencian más por la relación que mantienen con la cultura de la sociedad de acogida que por su relación con el país de origen. Si un “museo de las artes de la práctica social ordinaria” recreara los interiores domésticos de estos grupos para mostrar sus diferencias culturales (igual que hacían los museos de artes y tradiciones populares) *para la mayoría de visitantes, que acuden al museo para encontrar “cosas bonitas” u “objetos conmovedores”, la exposición no sería más que un montón de cosas muy corrientes. Y a falta de belleza, ¿no querrían descubrir el exotismo y lo lejano, o lo valioso y poco corriente? Saldrían decepcionados, porque allí no encontrarían más que cosas vulgares* (Cuisenier, 1999:44-45). Las “nuevas” identidades se asocian con objetos de la cultura cotidiana, procedentes de las grandes superficies, fabricados industrialmente, mientras que los rasgos distintivos se circunscriben a motivos decorativos o preferencias cromáticas. Las diferencias culturales ya no son regionales, vinculadas a un territorio, sino que obedecen a otra serie de factores más complejos, como pueden ser la renta y la educación. *Al hallarse estos objetos tan cerca del público, los conjuntos presentados disimularían, en vez de revelar, lo que esta clase de museo pretende manifestar: la magnitud de la inversión simbólica que destinaron a estos interiores aquellos que los compusieron* (1999:45).

Las instalaciones presentadas en “Villa Global”, o en otras experiencias similares<sup>314</sup>, suscitan diferentes cuestiones sobre la auto-representación. En primer lugar, la dificultad de expresar de una forma coherente las múltiples pertenencias y las complejas identidades, híbridas, transculturales, plurales, que han surgido en una sociedad como la actual. En el caso de las comunidades de inmigrantes, la situación es todavía más complicada porque construyen su identidad en un campo sometido a múltiples procesos de adaptación, apropiación, negociación, transformación o resistencia. Andrea Meza también ha destacado la sobre-exposición a la que se someten las personas representadas en este tipo de instalaciones, al mostrar aspectos de su vida pertenecientes a la esfera privada (2011a y 2011b). En este caso, hay un riesgo real de banalización de la memoria, las tradiciones culturales y la historia personal. Por otra parte, para abordar los problemas que afectan a la auto-representación hay que reflexionar sobre las formas en las que las personas construyen su identidad en diferentes contextos.

---

<sup>314</sup> El *Rautenstrauch Joest Museum* de Colonia presentó una exposición muy similar a “Villa Global”, donde representantes de ciertas comunidades disponen un espacio para la representación de su cultura.



También en las auto-representaciones producidas en el marco de la práctica museística es habitual encontrar imágenes exotizadas, estereotipadas o folklorizadas que afectan al reconocimiento de ciertos colectivos. Las exposiciones que tratan de reflejar la diversidad cultural incluyendo diferentes grupos culturales, suelen enfatizar la diferencia, ya que es precisamente a partir de esta diferencia como la diversidad se hace visible. Esta tendencia se repite cuando son los propios colectivos los encargados de producir su exposición ya que, para ser reconocidos como grupo, suelen destacarse las fronteras que los separan de otros, lo que lleva a la homogeneización interna (Walle, 2013:91). Estas presentaciones contribuyen, además, a ofrecer imágenes fijas de la identidad en un contexto dinámico, en el que están sometidas a un proceso constante de transformación y negociación.

Recuperamos la exposición sobre la familia paquistaní del *Norsk Folkemuseum*, “A Pakistani home for Norway”, del apartado anterior. En este caso, no se trata de presentar la historia de vida de una familia particular, sino de recrear la vivienda de la familia informante a través de un proceso de documentación y de *co-shopping*. De esta forma, el museo se proponía implementar las políticas noruegas sobre diversidad cultural, incluyendo en su discurso la representación simbólica de la que fue la primera comunidad de trabajadores inmigrantes llegados a Noruega en los años setenta. Se introduce así a los grupos minoritarios en la narrativa oficial sobre la historia nacional. Con motivo de la inauguración se organizó una exposición temporal sobre la historia de la inmigración paquistaní a Noruega, “Norway-a country for me?” (2003). En este caso se hicieron visibles las diferentes percepciones que tenían las generaciones más mayores, que habían emigrado y establecido en Noruega, y los más jóvenes sobre su cultura. La selección de materiales de ambos grupos mostró cómo los mayores preferían destacar los objetos de uso cotidiano adquiridos en Noruega, que eran el reflejo de la mejora de sus condiciones de vida, mientras que los jóvenes seleccionaron artesanía tradicional de la vida rural en Pakistán. Estos objetos se convirtieron en testigo de las diversas identidades y sentimientos de pertenencia que coexisten en las “comunidades homogéneas” a las que se dirige el museo. En este caso, las diferencias mostraban una brecha generacional, pero existen otros factores que hay que tener en cuenta a la hora de representar una “cultura”. Por otra parte, se corre el riesgo de que estos objetos, al integrar las colecciones, queden despojados de estos significados asociados. En el caso de las generaciones más mayores, la selección incluía una lavadora, la enciclopedia británica o los primeros muebles adquiridos a la llegada, objetos cotidianos que no distinguen a este colectivo de la sociedad mayoritaria, pero que pueden ser “importantes marcadores de cómo la primera generación de migrantes se ve a sí misma y desea ser vista por los demás” (Walle, 2013:89).

Los museos dedicados a la inmigración pueden adoptar diversas estrategias para incorporar la auto-representación de estos colectivos en sus exposiciones. En el caso de “Things Telling Stories”, el *Immigrantmuseet* (Furesø, Dinamarca) aborda las prácticas de representación empleadas por los niños descendientes de familias inmigrantes, a través del desarrollo de diferentes estrategias. En primer

lugar, a través de la selección de un objeto de su país de origen y otro de Dinamarca, sobre los que tengan algo que comentar o alguna memoria asociada, se observa cómo estas prácticas de representación pueden variar en función de sus sentimientos de pertenencia y de sus tradiciones culturales. Esta misma idea se repite al proporcionar cámaras de fotos desechables a los niños que vuelven de vacaciones al país de origen de su familia (Hermansen y Møller, 2007:149). En una línea similar, el proyecto “My daily life - My world” del *Norsk Folkemuseum* trata de documentar la vida cotidiana de los niños en una sociedad multicultural. Para ello, en colaboración con catorce escuelas, se proporcionan cámaras de fotos a 500 niños con la intención de integrar sus visiones, experiencias y comentarios en el patrimonio cultural noruego (Bøe, 2008).

Desde el punto de vista del patrimonio inmaterial, los problemas que plantea la auto-representación de los propios colectivos es uno de los desafíos a los que se enfrenta la institución museística. Al otorgar a las comunidades y grupos la legitimidad para seleccionar y designar los elementos que integran su patrimonio, se está reconociendo su autoridad en la producción de las representaciones de su cultura. En este marco no parece que tengan cabida las acusaciones de falta de rigor científico, ya que nos encontramos ante otro tipo de planteamientos que no se pueden encuadrar en los tradicionales sistemas de conocimiento y práctica estandarizada. Por otra parte, los criterios de autenticidad que han motivado muchas de las críticas vertidas a la institución museística, no tienen validez en este marco en el que nos encontramos.

Para evitar los riesgos de guetización y los problemas asociados a la auto-representación, Nederveen Pieterse plantea la hibridez como principio (2005). Aunque reconoce que los museos comunitarios son más representativos de los valores colectivos, que las experiencias realizadas desde un punto de vista externo, este tipo de estrategias no parecen resolver las cuestiones que plantean las relaciones entre el poder y la representación, sino que las desplaza al interior de las propias comunidades. De esta forma, miembros del grupo pueden no sentirse reconocidos por las imágenes producidas desde dentro (Nederveen, 2005). Para contrarrestar esta tendencia, la hibridez pone el centro de atención en el carácter dinámico, abierto y fluido de las identidades.



## CUARTA PARTE. REINVENTANDO EL MUSEO



*Ecomuseo de Somiedo*



## CAPÍTULO 7. LA REDEFINICIÓN DEL MUSEO ETNOGRÁFICO

En los últimos años se ha intensificado el debate sobre el futuro de los museos etnográficos y el papel que deben desempeñar en la sociedad actual. Esta institución se encuentra sumida en una profunda crisis de identidad, provocada por las transformaciones políticas, sociales y culturales que se están produciendo a un ritmo sin precedentes desde finales del siglo XX. Como signo de la necesidad de renovación percibida, organismos oficiales como la Unión Europea han financiado numerosos proyectos con el objetivo de crear redes internacionales de museos y ofrecer espacios para la reflexión y el intercambio de experiencias, recursos y conocimientos con los que afrontar los retos a los que se enfrentan estas instituciones en el siglo XXI. Estos proyectos suelen reunir a los principales museos con colecciones procedentes del periodo colonial, que se encuentran inmersos en procesos de redefinición de sus planteamientos para adaptarse a las necesidades de la sociedad globalizada.

Los museos etnográficos se hallan en una fase permanente de crisis y redefinición (Gómez Pellón, 2008) ya que se trata de unos espacios muy complejos, en los que se entrecruzan cuestiones relativas a la identidad, la memoria, las definiciones de patrimonio, los marcos epistemológicos de la antropología, la política y los modelos de construcción nacional (Bustamente, 2012:11). Sin embargo, las dificultades que padecen desde la década de 1970 son tan profundas que algunos autores han planteado serias dudas sobre su futuro, llegando incluso a hablar de su “muerte” (Harris y O’Hanlon, 2013:8). Esta situación se inscribe en la crisis general en la que se encuentra el modelo político y social en el que surgieron estas instituciones y en el estado actual de la relación entre el museo y la antropología académica.

Los principales museos etnológicos europeos cuentan con importantes colecciones formadas en gran parte durante la época colonial, pero también como resultado de diferentes dinámicas de dominación y dependencia. Se trata de un patrimonio controvertido que, en algunos casos, es objeto de reclamaciones culturales y de demandas de restitución por parte de las comunidades de origen, y que exige una reinterpretación profunda de su historia, significados y valores asociados, para poder ofrecer nuevas lecturas. Aunque muchos museos permanecen ajenos a estos procesos de renovación y siguen inmersos en la presentación de discursos que no se corresponden con la situación política, social y epistemológica actual, se pueden identificar las principales estrategias que están empleando los museos etnográficos que tratan de responder a los retos que les plantea el contexto actual y construir nuevos discursos a partir de sus colecciones (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014; Bustamante, 2012; Andreu, 2012a y 2012b; Gómez Pellón, 2008; Roigé, Fernández y Arrieta, 2008; Roigé, 2007a). Se trata de prácticas poscoloniales que se enfrentan de distinta forma a un pasado que ha condicionado su actividad y que ahora se intenta superar (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014).

El museo que adopta una perspectiva estética se centra en las cualidades físicas de los objetos. El reconocimiento de un supuesto valor estético universal permite renovar los contenidos de una forma “objetiva” y neutralizar los aspectos conflictivos. En un primer momento, la selección de materiales para la exposición sigue criterios estéticos y no atiende a los significados sociales, simbólicos o culturales (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014). El *Musée du Quai Branly* es el ejemplo que mejor ilustra este proceso de estetización de los objetos etnográficos y ha protagonizado los debates contemporáneos entre arte y etnografía.

La estrategia reflexiva y deconstructivista implica una nueva mirada sobre las colecciones que, reconociendo su vinculación con el periodo colonial, permita *reflexionar críticamente sobre el conflicto, la dominación y la alteridad* (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014:3726). Se trata de deconstruir los estereotipos culturales y las imágenes sobre el “otro” que dificultan el diálogo intercultural. Dentro de este enfoque se incluyen las prácticas desarrolladas en los últimos años por museos europeos que cuestionan los modos de adquisición de los objetos que integran sus colecciones, como puede ser el *Musée d’ethnographie de Neuchâtel* o algunas de las exposiciones del *Tropenmuseum*.

La revitalización multicultural se refiere a una actualización del discurso museístico, en consonancia con los principios del multiculturalismo, para promover la cohesión social y el diálogo entre las culturas que conviven en un mismo territorio. Los museos que adoptan este enfoque utilizan las colecciones de las que disponen para reflexionar sobre la diversidad cultural, a través de la realización de exposiciones sobre temas de interés para la sociedad actual en el plano político, social o cultural (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014). Esta estrategia ha adquirido en los últimos años un importante desarrollo en los museos y exposiciones etnográficas, de historia cultural o de la inmigración, que favorecen la participación de las “comunidades de origen” en la representación de su cultura.

La perspectiva autóctona se utiliza frecuentemente en países que tienen una importante presencia de comunidades indígenas en su territorio, como es el caso de Estados Unidos, Canadá o Nueva Zelanda, y es el resultado de las políticas de reparación, reconocimiento e integración de estas poblaciones en el conjunto del Estado. Esta estrategia puede adoptar dos formas. En la primera, el museo presenta una nueva interpretación de sus colecciones que responda a las reclamaciones culturales de estas comunidades, mientras que la segunda se refiere a la creación de nuevos modelos y prácticas museísticas donde estas poblaciones desempeñen un nuevo papel en la representación de su patrimonio. El *National Museum of American Indian* y el *Te Papa Tongarewa* constituyen dos de los principales ejemplos (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014).

Esta clasificación no agota las posibilidades de renovación de la museología etnográfica, ya que encontramos casos que no responden a ninguna de estas opciones, como puede ser el *Musée des Confluences* de Lyon. Se trata este de un museo que aborda diferentes aspectos de la sociedad desde el

punto de vista de la ciencia y de la técnica. Este museo cuenta con una colección de objetos etnográficos extra-europeos, que toma como punto de partida para reflexionar sobre cuestiones globales contemporáneas. Su política de exposiciones se centra en los distintos aspectos estéticos científicos, históricos o culturales que permiten comprender las interrelaciones del ser humano con su medioambiente físico y cultural. Para ello, las exposiciones tratarán de responder a los problemas contemporáneos como pueden ser el cambio climático o la política del agua (Andreu, 2012; Côté, 2010; Roigé, Boya y Alcalde, 2010).

Jesús Bustamante ha identificado tres modelos de museos de antropología. En primer lugar, la tendencia culturalista supone enfatizar la dimensión cultural. Para ello se pueden destacar las relaciones y tensiones que se producen entre diferentes grupos culturales, o bien, mostrar lo que llama un “archipiélago de culturas” sin ninguna interacción entre ellas (Bustamante, 2012:21). Las críticas a este modelo lo acusan de simplificación al presentar en el mismo plano de representación objetos con muy diferentes valores o significados. Bustamante pone como ejemplo la exposición del *Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology* (Universidad de Berkeley) dedicada a los usos de la cerveza en diferentes culturas y momentos de la historia. Es habitual que este tipo de museos renueven sus contenidos ofreciendo nuevas lecturas que sitúan sus colecciones en un marco más global. En este caso, se reduce el valor de los objetos expuestos a su significado cultural, obviando la riqueza formal, la antigüedad o la historia de sus propietarios. Así se otorga el mismo significado cultural a un antiguo recipiente maya para líquidos fermentados y a una lata de cerveza (Bustamante, 2012:21). El modelo historizante ha sido abandonado en Europa y es más habitual en los museos latinoamericanos. Esta perspectiva *enfatiza procesos sociales ocurridos en un periodo de tiempo, subrayando las interacciones y los conflictos, y mostrando especialmente sus consecuencias vistas desde el presente* (Bustamante, 2012:20). El último modelo que identifica es el estetizante, el que se centra en las cualidades formales de los objetos y descuida las dimensiones culturales, políticas o sociales asociadas. Este modelo ha adquirido una gran popularidad al protagonizar la mayoría de los debates sobre la renovación de los museos etnológicos.

Por otra parte, los antiguos museos etnográficos, regionales o locales, de artes y tradiciones populares, de modos de vida rurales y, en general, todas las instituciones que se ajustaban a la categoría de “museos de uno mismo” establecida por Benoît de L'Estoile (2007a), también asisten a un proceso de redefinición de sus planteamientos conceptuales y museográficos para adaptarse al contexto actual. A lo largo de la investigación vemos cómo este tipo de museos se enfrentan a importantes retos que afectan a su funcionamiento habitual, como puede ser la creación de nuevas identidades, híbridas, plurales y supranacionales, la creciente complejidad de los sentidos de pertenencia, el establecimiento de nuevas territorialidades, los cambios en la definición del objeto de museo o el incremento de la movilidad y los intercambios. Asistimos a un proceso que parece difuminar los límites de los museos



etnológicos tradicionales e invalidar las categorías y dicotomías establecidas para abordar su investigación. Este parece ser el caso de la diferenciación de L'Estoile entre los “museos de los otros” y los “museos de uno mismo” (2007a). Aunque la creación del *MuCEM* y del *Musée de la Civilisation* de Québec ha protagonizado muchos de los debates que se han producido en los últimos años, vemos cómo otras instituciones están ofreciendo soluciones muy interesantes para abordar la renovación de la museología etnográfica.

A grandes rasgos, los museos pueden adoptar una amplia variedad de estrategias para redefinir sus planteamientos y renovar sus contenidos. Muchas de estas estrategias están en consonancia con los nuevos paradigmas museológicos que ya hemos comentado. Es el caso de la tendencia a producir exposiciones espectáculo, el predominio de la acción cultural, la mayor importancia que adquieren las exposiciones temporales, la adopción de enfoques interdisciplinarios, el protagonismo de las nuevas tecnologías, la renovación y transformación de las colecciones, que ahora incorporan elementos tradicionalmente ausentes de las políticas de adquisición e introducen cambios en la definición del objeto de museo (Andreu, 2012:92).

En este capítulo nos proponemos abordar la crisis del museo etnográfico a partir de la crisis que afecta a la definición de su objeto. Para ello, recuperamos la que creemos que es una de las principales implicaciones de la *Convención de 2003*, la transformación de la “cultura viva” en objeto de museo. Aunque los museos etnográficos siempre han abordado la presentación de las sociedades contemporáneas, muchas de ellas por encontrarse en proceso de transformación o desaparición, el significado que ahora adquiere este tipo de prácticas es diferente. En un primer momento, las exposiciones trataban de mostrar una cultura a través de sus objetos asociados. Los museos desarrollaban extensas campañas de recogida de los materiales (objetos de uso cotidiano, artes populares, objetos rituales o religiosos, instrumentos musicales) que luego pasarían a integrar sus colecciones. Aunque pronto se descubrieron las limitaciones de la cultura material para traducir el conocimiento antropológico y los modos de vida en los que adquiere su sentido (Iniasta, 1994; Jacknis, 1986; Stocking, 1986), no ha sido hasta una fecha relativamente reciente cuando el museo ha empezado a transformar la composición de sus colecciones y a crear nuevos lenguajes museográficos que relativizan su papel en la producción de los discursos. En este sentido, hay que reflexionar sobre la forma en la que las colecciones históricas permiten construir nuevos relatos dirigidos a las preocupaciones de la sociedad contemporánea y adaptados a las necesidades de los nuevos paradigmas museológicos.

Ahora bien, el concepto de patrimonio inmaterial reclama que el museo establezca nuevas relaciones con las comunidades sobre las que produce sus discursos. Aunque estos planteamientos están en consonancia con las propuestas de la museología participativa, hemos visto cómo involucran también otros aspectos que exceden las estrategias de participación social desarrolladas hasta el momento. De

esta forma, los museos etnográficos se convierten en un escenario apropiado para abordar las lógicas tras la definición de esta nueva categoría patrimonial.

**7.1. LA REVITALIZACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE**

Uno de los cambios que se han producido en el estatus del objeto etnográfico ha suscitado un acalorado debate. Es el caso de los objetos extra-europeos que, una vez despojados de sus aspectos más controvertidos, adquieren una nueva vida en el museo. Hemos visto cómo en los años treinta los objetos cotidianos de las sociedades extra-europeas fueron considerados un testimonio científico, una vez documentados e inventariados en el museo etnográfico (Grognet, 2005). En un momento posterior, estos objetos adquieren el estatus de obras de arte. Este proceso se inscribe en el “sistema arte-cultura” identificado por James Clifford (2001:257), el esquema ideológico utilizado por los museos occidentales para clasificar los objetos no occidentales como artefactos culturales (científicos) o como obras de arte (estéticas), como auténticos o inauténticos. Los cuatro términos que definen este cuadro semiótico se definen por oposición binaria (arte-cultura y auténtico-inauténtico) y los desplazamientos que se producen entre ellos van acompañados de un cambio de estatus del objeto.

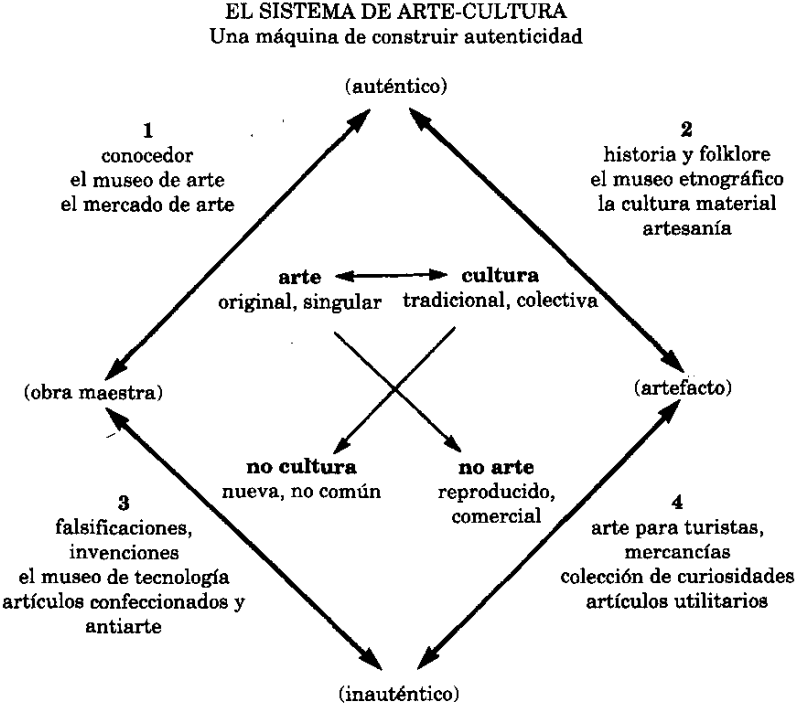


Fig. 29. Sistema de arte-cultura (Clifford, 2001:267)

Este sistema atribuye a cada objeto un valor relativo. Los movimientos de la zona 2 a la zona 1 describen cómo los artefactos con valor cultural pueden adquirir el estatus de obras de arte al ser

expuestos en un museo desde una aproximación estética (Clifford, 1991:266). En este sentido, Clifford pone como ejemplo la exhibición de objetos tribales en museos de arte contemporáneo, como puede ser el caso de la exposición “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” (1985) en el *Museum of Modern Art (MOMA)* de Nueva York (Clifford, 1991:229). Esta es la lógica que reside tras las prácticas de revitalización artística de las colecciones etnográficas. Otro desplazamiento que retiene nuestra atención es el paso del llamado “arte para turistas” desde la zona de artefactos culturales no auténticos, por su carácter de producción seriada, a la zona de creación cultural auténtica.

Ha sido en Francia donde se ha producido uno de los casos más representativos de esta perspectiva estetizante. La reciente reestructuración de los museos etnográficos franceses es representativa, tanto de la crisis que afecta a este tipo de museos, como de una de las estrategias que se están llevando a cabo para superarla. Instituciones referentes de la museología etnológica, que además habían sido ejemplos destacados de la relación entre la práctica museística y la antropología académica, han sido desmanteladas y sus colecciones integradas en museos de nueva creación, que ya no pueden considerarse propiamente etnográficos al adoptar un enfoque interdisciplinar. Es el caso de las colecciones del *MNATP* de París, que tras su cierre definitivo en 2005 pasaron a formar parte del *MuCEM*.

Sin embargo, el caso más controvertido es el del *Musée du Quai Branly*, convertido en un referente obligado al hablar del futuro de los museos etnográficos. Aunque hay voces que sostienen que *no cabe oponer el objeto etnográfico al objeto de arte, pues ambos son construcciones realizadas a partir de un conocimiento que legitima un relato* (Lafont-Couturier, 2007:43), el proyecto de creación del *Musée du Quai Branly* suscitó mucha polémica en los círculos académicos al reabrir el debate sobre el estatus del objeto etnográfico y la adopción de criterios estetizantes o etnográficos para la exposición de los objetos de culturas no occidentales (Laurière, 2012; L’Estoile, 2007). Hemos visto cómo las presentaciones estetizantes se centran en los objetos en sí mismos, por su interés visual o su capacidad expresiva, *omitiendo toda referencia a tensiones culturalistas, históricas o políticas* (Bustamante, 2012:21). En el caso de los museos que albergan colecciones del periodo colonial, esta estrategia neutraliza los aspectos más controvertidos, elude la reflexión crítica sobre la historia de las colecciones y evita las tensiones asociadas a la confrontación directa de este pasado difícil o negativo. Por otra parte, este tipo de enfoques corren el riesgo de terminar reforzando las percepciones de exotismo y “otredad” que la antropología académica trata de evitar (Harris, y O’Hanlon, 2013).

A priori, el *Musée du Quai Branly* supone un retroceso para la musealización del patrimonio inmaterial. En primer lugar, supone una vuelta al “culto al objeto”, situando al resto de expresiones en un plano meramente documental o accesorio. Esta estrategia parece contradecir la filosofía de los nuevos paradigmas museológicos que apuestan claramente por otorgar un papel secundario a las

colecciones. Por otra parte, no incorpora a las comunidades de origen en los procesos de musealización de su patrimonio, ignorando así los avances producidos en el plano de la museología cooperativa, que tanta popularidad han alcanzado en la literatura museística contemporánea (Poulot, 2011).

La colección del *Musée du Quai Branly* está formada por más de 300.000 objetos procedentes en su mayoría del *Musée de l'Homme* y el *Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*. La exposición adopta un enfoque geográfico y temático para presentar estos objetos como obras de arte descontextualizadas, ya que apenas existen referencias a las sociedades que las crearon. Esta cuestión ha suscitado una gran polémica en el ámbito de la antropología, ya que los criterios que se siguen tanto en la selección de las piezas, como en el montaje museográfico, son artísticos y no etnográficos. A este museo se le ha acusado de ofrecer una exposición de “culto al objeto” que favorece la actitud contemplativa del visitante, convertido en espectador. Aunque se ha añadido información etnográfica para contextualizar los objetos expuestos y relacionar las cualidades formales con el valor de uso original, las estrategias empleadas consisten en recursos multimedia y virtuales que no están integradas al mismo plano que los objetos, sino en un recorrido paralelo. James Clifford ha comentado al respecto: *it is difficult to connect these performances with the adjacent objects, which seem to occupy a separate time of aesthetic/mystical power and traditional authenticity* (Andreu, 2012:94).

Si bien el patrimonio inmaterial no está totalmente ausente de las exposiciones, se muestra en otro plano de representación, independiente de la cultura material y a través de pantallas, dispositivos multimedia y actuaciones en vivo (Alivizatou, 2012a:160). En la separación entre arte y conocimiento de la que hace gala este museo, el patrimonio inmaterial de las culturas representadas queda circunscrito al segundo término. Por otra parte, aunque el programa de actividades incluye recreaciones y actuaciones en vivo, por parte de intérpretes y ejecutantes de las propias comunidades, plantea dudas sobre la autenticidad de estas manifestaciones y los riesgos de exotización. En nuestra opinión, esta dualidad en la representación de las dimensiones materiales e inmateriales del patrimonio parece reforzar las connotaciones asociadas al patrimonio inmaterial que hay que desechar.

Otra de las críticas se refiere a la forma en la que el discurso evita los contenidos relativos a la historia de las colecciones, renunciando así a cualquier tipo de tratamiento del colonialismo francés. En comparación con otros museos, afirma Marilena Alivizatou, *the musée du quai Branly is very much based on the erasure of its museological past* (2012a:25). El programa obedece a los intereses políticos del momento, al presentar la relación de Francia con las sociedades no occidentales en unos términos que omiten el pasado de dominación colonial<sup>315</sup>. Para ello, se sitúa el universalismo estético

---

<sup>315</sup> La vinculación de este gran proyecto cultural con la personalidad de Jacques Chirac y con su programa político ha culminado con la nueva denominación que recibe el museo en 2016, con motivo de su décimo aniversario, el *Musée du Quai Branly – Jacques Chirac*. Este mismo año se celebró una exposición dedicada a

en el centro del discurso (2012a:160). Por otra parte, la perspectiva estética niega el carácter sagrado o ritual de las piezas expuestas y favorece su tratamiento como obras de arte desprovistas de su valor simbólico. Algunos autores sitúan este cambio de estatus en el marco de la laicidad promovida por el Estado francés para sus instituciones públicas (Alivizatou, 2012a:162).

Junto a la ausencia de perspectiva crítica, se acusa a esta iniciativa de desaprovechar la ocasión para mostrar el carácter dinámico de las culturas y fomentar el necesario diálogo en una sociedad diversa y plural como la actual. Aunque el museo se presentaba como “un lugar donde las culturas dialogan”, esta afirmación encuentra evidentes limitaciones en la práctica. Una de las críticas se ha dirigido a su narrativa monolítica y unívoca, que excluye las visiones alternativas y las voces de las propias culturas representadas (Ventura, 2013; Alivizatou, 2012a:26). Esta situación se ha intentado corregir a través de la política de exposiciones temporales, que cuenta con una mayor libertad para presentar visiones alternativas a la narrativa central de las galerías permanentes. Sin embargo, en este caso tampoco se ha fomentado la participación activa de las comunidades de origen de las colecciones. La postura de los responsables del museo es clara en este sentido y no parecen dispuestos a compartir la autoridad con los propios grupos representados. Establecen, además, una separación clara con la situación que se ha producido en países como Estados Unidos, que se han visto obligados a adoptar una política de reconciliación nacional y a concederle a las poblaciones indígenas el control sobre sus representaciones (Alivizatou, 2012a:186-187). Se crea así una oposición reduccionista entre las motivaciones siempre políticas de las comunidades y la búsqueda de objetividad de los discursos profesionales.

Otras críticas se refieren a los aspectos especulativos tras la revalorización de las “primeras artes” (González Alcantud, 2010 y 2012a; Roigé, Boya y Alcalde, 2010). Aunque los debates que se mantuvieron poco después de la inauguración incorporaban muchos de los planteamientos de interés para la reflexión sobre el futuro de los museos etnográficos, esto es, ciudadanía, patrimonio inmaterial, cooperación, propiedad o autenticidad (Alivizatou, 2012a:164), finalmente quedan desdibujados por el *acknowledgement of the aesthetic dimensions of material culture and their ability to overcome social and cultural barriers* (Alivizatou, 2012a:182).

Una vez comentado el caso del *Musée du Quai Branly*, en el que no vamos a abundar debido a la cantidad de bibliografía que se ha producido sobre este tema (Ventura, 2013; Laurière, 2012; Dias, 2008; Alivizatou, 2012a y 2008b; Viatte, 2007; L’Estoile, 2007a; Grognet, 2005), queremos incluir

---

esta figura fundamental en la historia del museo, “Jacques Chirac ou le dialogue des cultures” (del 21 de junio al 9 de octubre). *Longtemps restées discrètes, les positions culturelles de Jacques Chirac sont les témoins de la révolution qui a conduit l’Europe du XXe siècle à se défaire, peu à peu, de son ethnocentrisme et à considérer les cultures du monde avec plus d’intérêt et de respect.* Información de la web del museo: <http://www.quaibrantly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/jacques-chirac-ou-le-dialogue-des-cultures-36334/> [consulta: 25.02.2017]

una breve mención a los problemas y paradojas que afectan a la presentación estetizante de objetos banales, comunes o cotidianos. Estos “objetos que no se hicieron para ser mostrados” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998a:2) que pueden convertirse en el emblema de la exposición. Para Jacques Hainard, son los museos etnográficos de las culturas extra-europeas los que se están deslizando al campo de las artes, ya que nuestros estereotipos de belleza se ajustan mejor a los objetos de estas sociedades que a los tradicionales materiales etnográficos europeos (Hainard, 2007b). Por su parte, Sally Price ha defendido que la tendencia de los museos etnográficos a presentar los objetos acompañados de información textual sobre sus significados y funciones, les niega su dimensión estética y el interés visual en sí mismos. Este tipo de presentaciones han conformado la mirada del visitante, que se aproxima al objeto a través de la información contextual y no a través de la percepción sensorial (Segalen, 2005:194).

Sin embargo, a lo largo de la investigación encontramos casos en los que el museo ha abordado la presentación de la vida cotidiana a través de una perspectiva estética o artística. Es el caso de los museos de artes populares inspirados en la galería de estudio del *MNATP*. La museografía concebida por Rivière supuso una ruptura con las antiguas exposiciones de los museos del folklore, donde los objetos participaban en las reconstituciones de interiores domésticos y escenas de género (Segalen, 2005:193). En este caso, se trataba de buscar la distancia entre el objeto y el visitante a través de una puesta en escena estetizante que sacralizara al objeto etnográfico. Los objetos, utensilios e instrumentos, que en el ámbito de la vida cotidiana habían sido sustituidos por otros más modernos y funcionales, aparecen en el museo convertidos en una suerte de obra de arte. Esto contribuye a la separación entre los criterios científicos que orientaban la recogida de materiales y los criterios formales en los que se basaba la actividad expositiva. Por otra parte, este modelo representativo ha recibido críticas por la forma en la que los objetos que pertenecen a lo social y lo simbólico pierden todo su sentido cuando son presentados a través de este tipo de aproximaciones estéticas (Segalen, 2008).

En algunos casos, los museos dedicados a la cultura popular y a la representación de la vida cotidiana están adoptando nuevas formas de presentación que tratan a los objetos de la colección como objetos de arte, sin contextualización y distanciados del visitante. El *Musée Basque et de l'histoire de Bayonne* renovó su museografía en 2001. Las nuevas salas ofrecen una selección de objetos destacados, que se muestran de forma descontextualizada en el interior de vitrinas. Así, la sección dedicada a los juegos tradicionales aborda la evolución de la pelota vasca a través de “la mirada estética de los artistas”<sup>316</sup>, mientras que en la sala de la danza, los instrumentos musicales aparecen en el interior de vitrinas. Otros museos recurren a este tipo de aproximaciones, no con la intención de sacralizar el objeto etnográfico, sino con la de suscitar otro tipo de reacciones en el visitante. Es el caso de “Pauvre

---

<sup>316</sup> Información en la web del museo. Ver: <http://www.musee-basque.com/fr/parcours-salles#> [consulta:18.12.2016]

Luxembourg?” (2011-2012) del *Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg* que exhibe una serie de carteles realizados por indigentes en el interior de vitrinas individuales (Drouguet, 2015:203).

### ***La magia de las vitrinas y otras museografías de autor***

Uno de los rasgos que definen a los nuevos paradigmas museológicos es el predominio de la acción cultural sobre el resto de funciones. Esta tendencia ha provocado la separación entre el trabajo científico y la actividad comunicativa dentro de la institución museística, hasta un punto en el que a veces parecen funcionar como compartimentos estancos. También es habitual que el desarrollo de las exposiciones se encargue a escenógrafos o museógrafos externos al museo. Es el caso de las exposiciones espectáculo a cargo de grandes empresas del sector. Sin embargo, este extraordinario desarrollo expográfico no debe ser incompatible con la producción de discursos museísticos rigurosos, en consonancia con los objetivos científicos o sociales de la institución. Por otra parte, en el caso de las exposiciones participativas se suele delegar la producción del discurso y el diseño expositivo a las comunidades, comisarios invitados u otros grupos participantes. En este caso se silencia la voz del conservador en aras de una supuesta neutralidad (Drouguet, 2016). Parece haber quedado lejos el tiempo en el que los conservadores ponían en práctica verdaderas “museografías de autor” que en nada desmerecían el rigor con el que estas instituciones deben llevar a cabo su actividad.

Dentro de estas “museografías de autor” la figura de Georges-Henri Rivière ocupa un lugar fundamental. En el *MNATP* desarrolló una museografía muy innovadora, que lo convirtió en un referente a nivel mundial. El programa científico que diseñó para el *MNATP* contemplaba la existencia de dos galerías separadas en función del público al que iban dirigidas. La principal aportación de la galería de estudio (inaugurada en 1972) fue la que se ha llamado “museografía del hilo de nylon”. Aunque se trata de una museografía que trata de traducir los principios del funcionalismo antropológico, utiliza una presentación estetizante muy similar a la utilizada en los museos de arte, en la que trata de provocar la emoción estética en el visitante. Los objetos son situados en un ambiente neutro y suspendidos por hilo de nylon en el interior de las vitrinas. Nada debe distraer la atención del visitante sobre las cualidades del objeto, que se convierte en el único protagonista. Esta museografía tiene una vocación científica orientada a mostrar las relaciones entre el objeto y la sociedad “de forma tan precisa como una descripción escrita” (Segalen, 2005:187). Para ello se impone un orden de lectura que va desde lo material a lo simbólico y, en el caso de los procesos técnicos, de lo simple a lo complejo. En este sentido, el empleo de este sistema, creado por Leroi-Gourhan para la clasificación de los materiales arqueológicos, no se considera válido para la presentación de objetos que simbolizan un hecho social (Segalen, 2005:192). Por otra parte, aunque la presentación se centra en el interés visual de los objetos descontextualizados, los audiovisuales y dispositivos tecnológicos junto a las vitrinas proporcionan información sobre su contexto y significado cultural.

En la galería cultural Rivière traduce museográficamente un programa científico ideado por el antropólogo estructuralista Levi-Strauss. La disposición tipológica se sustituye por vitrinas temáticas que componen diferentes escenas. En el interior de estas vitrinas adopta la fórmula de las unidades ecológicas, en las que se reconstruyen conjuntos culturales completos, ya se trate de interiores domésticos o talleres de artesanos, desmontados de sus emplazamientos originales y trasladados al museo. En estas vitrinas Rivière se distancia de las presentaciones tradicionales de los museos de folklore, rechazando el uso maniqués y optando por sugerir de manera abstracta la figura humana a través del uso de hilos de nylon o de acero (Segalen, 2005:1999). Estas unidades se han convertido en un referente museográfico de primer orden, ya que todavía pueden encontrarse en museos etnográficos de todo el mundo.

Tras la crisis que condujo al cierre del *MNATP* la museografía de Rivière ha sido muy criticada y considerada obsoleta. Aunque se le ha acusado de centrarse excesivamente en las artes populares y de adoptar una presentación estetizante, no se puede cuestionar el papel que desempeñó en la museología de la época. Muchos museos etnográficos, regionales y locales, se han inspirado en su trabajo hasta una época relativamente reciente, reproduciendo las unidades ecológicas y las exposiciones de síntesis. “Bergers de France”, la vitrina temática sobre la trashumancia que diseñó para el *MNATP*, fue reinstalada en “Chefs-d’œuvre” (2010), la exposición inaugural del *Centre Pompidou Metz*, lo que supuso el reconocimiento definitivo de su “museografía del hilo de nylon” (Drouguet, 2015:227). Por otra parte, sus aportaciones en el campo de la ecomuseología y de la nueva museología lo han terminado por convertir en una figura referente a nivel internacional, si bien a ello pudo contribuir su posición destacada en el ICOM, del que fue presidente entre 1948 y 1965, y la difusión de sus planteamientos a través de la revista *Museum International*.

Hippolyte Müller fundó el *Museo dauphinois* (Grenoble) en 1906, siguiendo el ejemplo de Frédéric Mistral en su *Museon Arlaten* (Arlés). Se crea como un museo regional para la documentación y conservación de la cultura material de los Alpes, amenazada de desaparición. Fue a partir de la renovación experimentada en 1968, coincidiendo con la celebración de los Juegos Olímpicos de invierno en Grenoble, cuando se convirtió en una experiencia referente para la museología etnográfica. Sus principales aportaciones se deben a Jean-Pierre Laurent (su director entre 1971 y 1986) que diversificó su política expositiva para mejorar la relación del museo con los habitantes de la región. Para ello, sustituye las galerías permanentes por nuevos espacios que alberguen las exposiciones temporales, lo que le permite renovar los contenidos y atender a la creación de “nuevos” patrimonios. La nueva puesta en escena favorece las nuevas miradas sobre las colecciones, ya que los objetos sirven a los propósitos del discurso. El museógrafo se convierte en autor. Además, se crea un nuevo lenguaje museográfico, una “museología sensorial” en la que emplea de forma creativa la luz y el sonido, haciendo de la visita una experiencia capaz de convocar todos los sentidos (Iniesta, 1994). Desde este



momento se privilegia la acción cultural sobre el resto de funciones museísticas, sin renunciar a la vocación antropológica que orienta la actividad de este centro desde su fundación (Duclos, 2002).

La “museología de la ruptura” desarrollada por Jacques Hainard en el *Musée d’ethnographie de Neuchâtel* supera el concepto de “objeto testimonio” que había dominado la museología etnográfica durante buena parte de su historia. De hecho, el programa concebido en los años sesenta por Jean Gabus para el *MEN* se fundamentaba en la capacidad del objeto como testimonio de un modo de vida, de una organización social, un nivel de desarrollo o una cosmogonía (Segalen, 2005:200). Para Hainard “el objeto no es para nada la verdad de nada; polifuncional primero, polisémico después, no tiene sentido más que puesto en un contexto” (Hainard, 1984:189), lo que le llevó a crear un lenguaje museográfico provocador y rupturista, que ha continuado siendo la seña de identidad de esta institución hasta nuestros días, de la mano de Roland Kaehr y Marc-Olivier Gonseth. El objeto es sólo una excusa para hacer comprender y transmitir un discurso (Rosselin, 1993) que, como en el caso de sus exposiciones más representativas, puede estar marcado por el humor, la ironía y la autorreflexividad. Hainard defiende que los objetos deben ser los esclavos del conservador y no al revés (Poulot, 2011).

En este sentido, “Objects prétextes, objets manipulés” (1984) constituye un ejercicio de experimentación museográfica muy interesante. Se trata de reflexionar sobre la definición del objeto de museo invirtiendo las presentaciones tradicionales de obras de arte, objetos de culturas exóticas, “arte de aeropuerto” u objetos cotidianos, por citar sólo algunos ejemplos. Esta exposición supone un punto de inflexión en política de adquisiciones de este museo. Hasta ahora, los objetos cotidianos comprados en grandes superficies, eran desechados cuando acababa la exposición. A partir de este momento, todos los objetos que entran en el museo, pasan a formar parte de la colección. En las exposiciones se trata de poner en cuestión todas las clasificaciones y las certezas que la práctica museística había producido (Hainard, 2007a). Para ello, se reúnen objetos de diverso tipo bajo una leyenda provocativa. En la sección “la vitrinificación” se trata de reflexionar sobre la forma en que el tipo de presentación contribuye al significado de los objetos. En este sentido, la exhibición de un objeto en el interior de una vitrina puede cambiar su significado.

El lenguaje museográfico y la retórica creada por este centro han producido un estilo muy particular que aparece en todas sus exposiciones. Es significativo que los mismos objetos y metáforas formen parte de discursos muy diferentes, incluso contradictorios (Hainard, 2007a:65). A modo de ejemplo, el congelador que aparece en varias de sus exposiciones, como en el caso de “Le musée cannibale” (2002), en la que se adopta la metáfora culinaria para reflexionar sobre *el deseo canibal de alimentarse de los otros* (Gonseth, 2012:88) que da origen a los museos de etnografía. La escenografía evoca las recetas o prácticas empleadas en la “cocina antropológica”: *yuxtaposiciones, relaciones técnicas, relaciones funcionales, mimesis, cambios de escala, estetización, sacralización, hibridación*

*formal o relaciones estéticas, poéticas, inmersión, acumulación* (Gonseth, 2012:89). Cada una de estas recetas se presenta asociada a un estilo museográfico, y así tenemos la “sacralización a lo Jacques Kecharche”, “el mimetismo a la holandesa” o la “yuxtaposición a lo Jean Clair”<sup>317</sup>.

En la puesta en escena del comedor, una serie de mesas reflejan los distintos tipos de exponer o “consumir la cocina etnográfica” (Hainard, 2007a:72). Se ofrece, por ejemplo, el “menú primitivo”, el “menú del buen salvaje” o el “menú identidad”. En este último, la identidad suiza se representa a través de una serie de símbolos tan variados como pueden ser algunos objetos campesinos, Heidi o la extrema derecha. Esta identificación de Heidi como emblema nacional también aparece en el *Swiss National Museum de Zúrich (Schweizerisches Landesmuseum)* junto con otros referentes como la ballesta de Guillermo Tell (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:163-164). El “menú aculturación” dirige su crítica a empresas suizas como Maggi o Nestlé, que exportan sus productos a Asia y África, donde han estado envueltas en diversas polémicas.

En el marco de un proyecto más amplio sobre las políticas para la salvaguardia del patrimonio inmaterial en Suiza, el *Musée d’ethnographie de Neuchâtel* organizó un conjunto de tres exposiciones en colaboración con el Institut d’ethnologie de l’Université de Neuchâtel. Se trata de un proyecto crítico con el propio discurso de la UNESCO, sobre sus implicaciones en la lógica patrimonial y en los procesos de musealización. En “Bruits” (2010-2011), se abordó la reflexión de la inmaterialidad a través del patrimonio sonoro y del ruido, en general. El “ruido” permite abordar algunos de los retos que afectan a estos procesos de patrimonialización. En la línea de crítica autorreflexiva desarrollada por esta institución, se aprovecha la ocasión para cuestionar la actuación de los antropólogos en la clasificación, conservación y exhibición de otras culturas. Es el caso de las clasificaciones con las que se encierra la diversidad del mundo, la percepción de la amenaza o urgencia que orienta su actividad o los cambios de estatus entre elementos (la transformación del ruido en patrimonio musical). Diferentes dispositivos funcionan como una metáfora de la práctica museística no exenta de crítica. Así, el “congelador de tradiciones” transforma los datos audiovisuales en bolas de nieve, en un proceso que simboliza el trabajo de clasificación y exposición, mientras que el “alambique de colecciones” o las “cosechas teóricas”, abordan las paradojas que afectan a la producción de teorías a partir de la cultura material (Gonseth, 2013). Para traducir escenográficamente este tipo de contenidos, se decidió reconstruir el interior de un submarino, en el que se suceden todo tipo de dispositivos museográficos. En algunos casos, se exhiben objetos que forman parte de las colecciones (instrumentos musicales, aparatos de registro de sonido, carteles, arte para turistas, objetos de *merchandising*).

Por último, comentar cómo el tema de los festivales de músicas del mundo permite mostrar las relaciones que los diferentes grupos culturales mantienen con su patrimonio sonoro. El bar “La vida

---

<sup>317</sup> Información extraída del Texpo de la exposición en la página web del museo. Ver: [http://www.men.ch/fileadmin/sites/men/files/Documents/texpos/MEN02\\_Le\\_musee\\_cannibale\\_Texpo08.pdf](http://www.men.ch/fileadmin/sites/men/files/Documents/texpos/MEN02_Le_musee_cannibale_Texpo08.pdf) [consulta: 25.01.2017]

loca” llama la atención sobre los puestos de comida “étnica”, gestionados por los propios grupos participantes en los festivales, que si bien reproducen en su puesta en escena todos los clichés asociados a su cultura, en ciertos momentos, fuera de los marcos impuestos por los organizadores, pueden ofrecer música popular contemporánea de su país, escapando así a toda clasificación reduccionista y reivindicando a la vez “su propio patrimonio y su inclusión en la modernidad”. *Dans un cadre où l'exotisme n'a peur ni des clichés, ni de s'approprier la musique pop internationale, le bar La vida loca invite à découvrir une série de cocktails musicaux frais et inattendus en provenance des cinq continents*<sup>318</sup>.

En “Hors-champs” (2012-2013) se desplaza el foco de atención del sonido a las imágenes<sup>319</sup>. En este caso el ejercicio autorreflexivo se centra en la construcción y uso de las imágenes en antropología. Para ello, se abordan los puntos de vista y selecciones que rodean a la producción de dibujos, fotografías, películas y exposiciones. Esta exposición adopta una línea argumental muy similar a la anterior y vuelve a utilizar la metáfora de la congelación asociada a la práctica museística, revisa la historia del museo desde un nuevo punto de vista y problematiza el uso y desarrollo de la tecnología dentro de estos procesos. Uno de los niveles de lectura de la exposición muestra cómo el arte y la etnografía pueden asociarse para producir una reflexión crítica sobre la representación. Para ello, se plantean casos en los que las fronteras entre ambos se difuminan, como puede ser la participación de artistas en la conceptualización de una exposición etnográfica o la revisión de imágenes etnográficas tradicionales por parte de artistas contemporáneos. Las diferentes secciones tratan de evocar los problemas que afectan a la clasificación de objetos y personas, la estetización de las actividades humanas o el uso de lo banal para provocar un “choque de ideas”<sup>320</sup>. De esta forma, se critica la obsesión por la clasificación que se ha trasladado a los inventarios de patrimonio inmaterial previstos en la *Convención de 2003*. A lo largo del recorrido se propone al visitante que describa una expresión que, en su opinión, debería integrar el inventario del patrimonio inmaterial suizo. Las aportaciones se registran en vídeo y pasan a formar parte de la exposición online, por lo que hemos podido ver algunas de estas propuestas (la *fondue*, el movimiento anarquista, la semana blanca o el patinaje). La incorporación de testimonios e historias de vida en los nuevos museos de sociedad constituyen una forma de “luchar contra el olvido y la muerte” haciendo visibles los aspectos de la experiencia humana que tradicionalmente quedaban “fuera de campo”. También se plantea el uso de los videojuegos como medio para transmitir a los jóvenes los aspectos técnicos y procesuales de una actividad. Los distintos niveles de lectura tratan de favorecer la participación y establecer un diálogo con el espectador. A lo

---

<sup>318</sup> Información extraída del “Texpo” de la exposición. Página web del museo: [http://www.men.ch/fileadmin/sites/men/files/Documents/texpos/MEN2010\\_Bruits\\_Texpo\\_15\\_.pdf](http://www.men.ch/fileadmin/sites/men/files/Documents/texpos/MEN2010_Bruits_Texpo_15_.pdf) [consulta: 12.01.2017]

<sup>319</sup> Información extraída de la web del museo. Ver: <http://www.men.ch/de/expositions/anciennes-expositions/black-box-depuis-1981/hors-champs/> [consulta: 12.01.2017]

<sup>320</sup> Exposición virtual. Ver en la web del museo: <http://hors-champs.men-expo.ch/> [consulta: 17.01.2017]

largo del recorrido se ofrecen una serie de interactivos en los que el visitante puede configurar su propia vitrina temática o participar en debates con especialistas sobre las formas de hacer la *fondue*.



Fig. 30. “Hors-champs”. *Musée d’ethnographie de Neuchâtel*

La última exposición de la trilogía dedicada al patrimonio inmaterial es “Secrets” (2015). Aprovechando que el museo está cerrado por reforma, se concibe una exposición “fuera de los muros” dedicada al secreto como patrimonio inmaterial de las diferentes sociedades. Para ello, se seleccionan varias ubicaciones que funcionan como espacios expositivos que albergan las diferentes escenografías. El recorrido sólo es accesible al visitante después de resolver una serie de pistas que le van llevando de un punto a otro de la ciudad, un museo, un jardín botánico, un quiosco de prensa, un aparcamiento subterráneo o una biblioteca. En cada uno de ellos se aborda una de las formas que puede adoptar el secreto en diferentes ámbitos de la vida cotidiana, como pueden ser el secreto profesional, las cuentas bancarias en las Islas Caimán, el espionaje del gobierno, los paparazzi o las máscaras<sup>321</sup>.

Por último, mencionar la exposición “La Différence” (1995-1997), en la que participaron el *Musée dauphinois*, el *Musée d’ethnographie de Neuchâtel* y el *Musée de la Civilisation de Québec*. La principal aportación de esta exposición reside en su carácter experimental. Cada uno de los museos participantes desarrolló una exposición sobre un mismo tema, de forma independiente y sin establecer comunicación entre ellos. Con ello, se trata de demostrar que la producción de exposiciones tiene

<sup>321</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <http://www.men.ch/fr/expositions/anciennes-expositions/hors-les-murs/revelations/> [consulta: 05.11.2016]

menos que ver con la competencia científica que con la capacidad de producir discursos museográficos pertinentes, originales y atractivos (Poulot, 2011:111).

El *Musée d'ethnographie de Neuchâtel* desarrolla su característico lenguaje museográfico para abordar la diferencia “como un constructo ideológico” que sanciona las desviaciones a las normas. Para ello, construye un discurso polémico en el que contrapone el conocimiento científico a un saber mítico, y donde están presentes la ironía, la caricatura y los estereotipos. La exposición se estructura a través de una serie de imágenes, textos-fragmentos del Génesis y de la obra de Foucault, códigos de color, niveles de lectura y un conjunto de objetos de carácter muy diverso, un paquete de macarrones, una estatua Yoruba o un pasaporte, todos debidamente “vitrinificados” (Eidelman y Raguet-Candito, 2002:359). El *Musée dauphinois* aborda la diferencia, el leitmotiv de la exposición, reflexionando sobre la diversidad cultural a través de la historia de la sociedad francesa. El discurso se estructura en tres partes: la diversidad regional francesa, a través de la alimentación, la lengua o el hábitat, la diversidad de las culturas del mundo y las nuevas diferencias, dirigida esta última a los binomios pertenencia-distinción, inmigración-integración y tolerancia-intolerancia, a través de los que se abordan algunos de los problemas que afectan a la sociedad francesa, por ejemplo, la polémica por el uso del velo islámico (Eidelman y Raguet-Candito, 2002:358). Esta es la presentación más tradicional de las tres, tanto en su concepto como en la escenografía. Por último, el *Musée de la Civilisation de Québec*, que presenta un discurso simbólico en el que la puerta se convierte en metáfora del paso entre dos estados. La diferencia se aborda a través de la identidad sexual, la cultura, el saber, la posesión, la violencia o la eternidad, por citar sólo algunos de los temas. Para ello, se exhiben “objetos-metáfora” como pueden ser una puerta del lavabo, de la escuela o de una celda. La museografía muestra escenas de la vida cotidiana en las que se hace visible esta diferencia, a través del empleo de diferentes tipos de objetos, textos, audiovisuales o imágenes (Eidelman y Raguet-Candito, 2002:358).

## **7.2. EL MULTICULTURALISMO Y EL MUSEO ETNOGRÁFICO**

En el contexto actual, el museo no puede seguir presentando las relaciones con el “otro” en términos de exotismo o colonialismo, sino que tiene que producir nuevos discursos que reflejen los contactos entre culturas que conviven en las ciudades contemporáneas. Para ello, algunos de los museos involucrados en la redefinición de sus planteamientos están incorporando una perspectiva multicultural para reflexionar sobre la diversidad cultural y *convertir al museo en una institución al servicio de las nuevas sociedades multiculturales* (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014:3723).

Uno de los retos que plantea esta aproximación multicultural es la transformación de la perspectiva sincrónica de los discursos tradicionales en una nueva lógica de representación, capaz de articular los debates y preocupaciones de los diferentes grupos culturales. Para ello, hay que superar la tendencia a producir discursos centrados en el “presente etnográfico” (Fabian, 2002:80) y trascender las imágenes

fijas que han caracterizado las exposiciones funcionalistas o estructuralistas, en las que la cronología se ha borrado a favor de la sincronía. Aunque en un primer momento los discursos de los museos etnográficos reflejaban la contemporaneidad de las culturas representadas, pronto esta tendencia comenzó a invertirse para incorporar un tiempo relativo, distanciado de la actualidad y de la historia (Carretero, 2002).

Para algunos autores, el mayor obstáculo para la adopción de esta perspectiva multicultural obedece a razones políticas, a la dificultad de encontrar un equilibrio y construir un discurso fácilmente asumible por todos los sectores implicados (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014). En este sentido, es habitual que los museos que adoptan este tipo de estrategias tengan que hacer frente a situaciones conflictivas o a desencuentros con los distintos grupos representados, los poderes políticos o diferentes sectores de la sociedad. A lo largo de la investigación vemos cómo algunas exposiciones se han convertido en el escenario de la polémica y, en algunos casos, se ha cuestionado su papel mediador en la presentación de visiones conflictivas de un mismo fenómeno.

En algunos casos, la adopción de enfoques interdisciplinarios lleva aparejado el uso de nuevas denominaciones que evitan toda referencia a la etnografía y a la historia colonial. Este es el caso de los museos de la(s) cultura(s) del mundo que se han creado recientemente en ciudades como Barcelona o Gotemburgo. Nos detenemos en el nuevo *Rautenstrauch-Joest Museum (Rautenstrauch-Joest Museum für Völkerkunde – Kulturen der Welt)* de Colonia (Alemania), que se inauguró en 2010. El cambio de denominación acompaña a la nueva lectura de las colecciones históricas del museo y a la nueva política expositiva. Las tradicionales presentaciones geográficas se sustituyen por un enfoque temático en la exposición “People in Their Worlds”. A través de una selección de objetos de diferente procedencia, espacial y temporal, se exploran las respuestas que los seres humanos dan a cuestiones universales en diferentes contextos. Este tipo de presentaciones permiten establecer comparaciones entre culturas y crear vínculos con la contemporaneidad. En la primera parte, “Comprehending the World”, se abordan los encuentros de los europeos con otras culturas a partir de cuatro tipos de aproximaciones: la apropiación, los prejuicios, las representaciones producidas por el museo y la estética. En “Shaping the World” se presentan diferentes modos de vida a través del tiempo y el espacio. Para ello, se adopta una distribución temática de los contenidos, prestando especial atención al hábitat, a la indumentaria, los rituales, la muerte y las creencias (Brenna, 2013).

Por otra parte, es habitual que los museos que adoptan la estrategia multicultural orienten su actividad a la representación de la inmigración. Para ello, apuestan por la multivocalidad de las presentaciones y el trabajo colaborativo con las propias comunidades. Este es el caso de algunas de las exposiciones temporales del *Tropenmuseum (Ámsterdam)* y del *Museum of World Culture o Världskulturmuseet* (Gotemburgo), dos de los museos europeos que han producido los resultados más interesantes en su proceso de renovación. En este sentido, en los preparativos de la exposición “Urban Islam” del

*Tropenmuseum*, el personal del museo trabajó en colaboración con musulmanes y no musulmanes residentes en Ámsterdam. En este caso, el museo buscaba posicionarse como mediador entre dos perspectivas diferenciadas, dos representaciones conflictivas del Islam.

El *Tropenmuseum* fue uno de los primeros museos europeos en intentar integrar el paradigma multicultural (van Dartel, 2009). Se trata de un antiguo museo colonial convertido en un museo de historia cultural dedicado a Asia, África y Latinoamérica (Shatanawi, 2009b). En la evolución que ha sufrido este centro hasta llegar a su configuración actual, podemos distinguir cinco fases. En los años setenta, el museo orienta su actividad a los problemas que afectan al “Tercer Mundo”, como el desempleo, la emigración rural o la asistencia sanitaria, por citar sólo algunos ejemplos. Para ello, sus exposiciones pasarán de estar centradas en la exhibición de objetos a la recreación de ambientes, para mostrar al visitante aspectos de la vida cotidiana en ciudades de Perú, Tailandia o Mali. Esta es la línea que sigue el *Tropenmuseum Junior*, una sección del museo dedicada a los niños que, a través de la recreación de diferentes espacios, como pueden ser una casa de té de Irán o una fábrica de paraguas en China, permite a los escolares asumir diversos roles e interactuar en el entorno (Schenk, 2010). Si bien en este momento los objetos han pasado a un segundo plano, sustituidos por audiovisuales e imágenes, a partir de la fase de renovación que se inicia en 1995, volverán a recuperar su lugar en las exposiciones. En esta última fase, el museo trata de reflejar la diversidad cultural que caracteriza la sociedad holandesa, los intercambios que se producen entre los diferentes grupos que cohabitan en sus ciudades, la existencia de comunidades transnacionales o el desarrollo del Islam. Para ello, recurre al uso de las tecnologías, bien para contextualizar los contenidos o para favorecer la atmósfera inmersiva, introduce el patrimonio inmaterial en las exposiciones y presenta las múltiples historias asociadas a los objetos.

En este momento, el museo se va a centrar fundamentalmente en el arte y en la cultura. Al contrario que otro tipo de experiencias, que han optado por una política de exposiciones temporales o por la adopción de enfoques temáticos, en este caso la exposición permanente sigue un criterio geográfico, dividida en diferentes áreas, como pueden ser África, Nueva Guinea, India o el Sudeste Asiático. Esta división por regiones ha sido considerada esencialista y ha suscitado numerosas críticas por la forma en la que refuerza los estereotipos, impone construcciones identitarias y elude la representación de los intercambios culturales (Boonstra, 2009:29).

En 2005, el museo adopta una nueva orientación que le lleva a prestar una mayor atención al patrimonio inmaterial en sus exposiciones y en sus colecciones. Para ello empieza a experimentar con *Layla y Majnun*, una historia de amor que forma parte de diferentes tradiciones culturales. El museo pudo recuperar varias versiones del relato, algunas tradicionales y otras contemporáneas, procedentes de diferentes contextos. Cada una de estas versiones se expresaba de forma diferente, a través del teatro de títeres turco *Karagöz* o de la pintura. Esta experiencia se aprovechó para renovar la galería



“Travelling Tales”, dedicada al patrimonio inmaterial. Se trata de un espacio pensado para familias con niños entre 2 y 12 años, en los que se explora el patrimonio inmaterial asociado a los objetos de la colección. En ella se presentan diferentes versiones de una misma tradición y trata de convertirse en un espacio de encuentro e intercambios entre culturas (Boonstra, 2009).



Fig. 31. “Urban Islam”. *Tropenmuseum*

Nos vamos a detener un momento en una de las exposiciones dedicadas a la religión musulmana. En primer lugar, la exposición “Urban Islam” (2003-2004) presenta diferentes visiones del Islam, como religión y como modo de vida<sup>322</sup>. Se trata de mostrar cómo es la vida de los jóvenes musulmanes en diferentes ciudades del mundo, con la intención de provocar la reflexión sobre las imágenes que ofrecen los medios y deconstruir los estereotipos que dificultan la convivencia (Schenk, 2010). Por este motivo, la museografía refuerza los aspectos más fácilmente reconocibles como pertenecientes a los modos de vida contemporáneos. A partir de los relatos de jóvenes que viven en Estambul, Marrakech, Dakar, Paramaribo o Ámsterdam, se explora la influencia de los diferentes contextos sociales, políticos y culturales en la práctica actual del Islam. En el caso concreto de Ámsterdam, se trata de crear un espacio donde el visitante se enfrente a diferentes puntos de vista sobre el lugar que ocupa esta religión en la sociedad holandesa. Para ello, una plataforma multimedia permite que el visitante pueda participar en una discusión virtual con jóvenes musulmanes y no musulmanes.

<sup>322</sup> Esta exposición se presentó en el *Museum der Kulturen* de Basel (Suiza) en 2006



Hay que insertar esta exposición en el marco del debate público sobre el Islam en los Países Bajos. Los países europeos empezaron a mostrar cierta preocupación por el rápido incremento de la población musulmana en los años noventa. La situación se agravó con los atentados de Estados Unidos en 2001 y las proclamas sobre la muerte del multiculturalismo de los principales líderes europeos. En los Países Bajos, años antes del asesinato del cineasta Theo van Gogh por un islamista radical, los medios de comunicación habían popularizado una imagen del Islam como amenaza a los valores de la sociedad holandesa, imagen que ahora se trataba de deconstruir (Shatanawi, 2012). Por medio de esta exposición, el museo se proponía atraer a nuevos visitantes, fundamentalmente jóvenes musulmanes, y participar en este debate. Aunque durante los trabajos preparatorios no se pudo alcanzar un consenso entre todos los participantes, en la exposición se trataba de desafiar todas las visiones establecidas. Para ello, se presentaron múltiples puntos de vista, algunos de ellos contradictorios, y se exhibieron objetos de la vida cotidiana contemporánea, así como materiales históricos procedentes de las colecciones. Uno de los objetivos que se proponían con esta exposición era incorporar la voz de los musulmanes al debate público, en el que no tenían mucha presencia. En este caso no se trataba de aportar soluciones, sino de actuar como mediador, construyendo un espacio para el diálogo en el que el visitante pudiera formarse su propia opinión a partir del acceso a diferentes informaciones, puntos de vista y discusiones.

El *Museum of World Culture* o *Världskulturmuseet* (Gotemburgo) es una de las instituciones afectadas por la reorganización del panorama museístico sueco. El *National Museums of World Culture* (*Världskulturmuseerna*) se crea en 2004 con el objetivo de reunir cuatro museos dedicados a las culturas no occidentales en una sola unidad administrativa<sup>323</sup>. La particularidad de esta institución reside en la adopción de un enfoque glocal en el tratamiento de los temas que preocupan a la sociedad contemporánea. Para ello, estos museos deben reorientar su actividad para contribuir a la “comprensión del cambio cultural, del contacto y de la confrontación de un mundo más globalizado” (Björklund, 2007:96). Si bien la diversidad cultural es uno de los pilares de su actividad, en este caso se trata de una diversidad entendida en un sentido amplio, que trasciende las cuestiones de etnicidad (Klein, 2008). En su discurso domina una perspectiva generalista, dirigida a todo tipo de públicos, y otra más orientada a determinados grupos, que se definen en función de la orientación sexual, la clase social, el género o la edad (Carvalho, 2012:110).

Nos detenemos en la actividad desarrollada por el *Museum of World Culture* o *Världskulturmuseet*. En este caso, el proceso de renovación ha relativizado la importancia de las colecciones históricas en el conjunto de su actividad, ya que se trata de redefinir los planteamientos conceptuales y museográficos

---

<sup>323</sup> Institución integrada por *Etnografiska museet/Museum of Ethnography*, *Medelhavsmuseet/Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities*, *Östasiatiska museet/Museum of Far Eastern Antiquities* in Stockholm y *Världskulturmuseet/Museum of World Culture in Gothenburg*. Ver: <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/the-government/the-national-museum-of-world-cultures> [consulta: 28.10.2016]

para abordar la representación de la diversidad cultural contemporánea, sin restringirla a cuestiones de etnicidad. Por otra parte, es habitual que las exposiciones de este museo apuesten por la multivocalidad en sus discursos (Lagerkvist, 2006).

Esta institución ha adoptado una política de exposiciones dedicadas a una gran variedad de temas. En los casos en los que se abordan temas locales, se trata de conectarlos con el marco global, como afirma Klaus Grinnel, “ver cómo la globalización adopta diferentes formas, trayectorias y direcciones” (Levitt, 2012:18). En el caso de la exposición sobre “Bollywood” (2009-2010), a partir de una serie de carteles, se trata de mostrar “cómo la cultura mundial no es etnificación o americanización, sino que es policéntrica” (Levitt, 2012:19).

En “Destination X” (2010-2012) se exploran los diferentes significados que puede adquirir la idea de viaje. Para ello, se abordan las diferentes motivaciones, condiciones, o consecuencias que rodean al viaje de un turista, un refugiado o un peregrino, por citar sólo algunos ejemplos. Esta contraposición de historias tiene por objetivo explorar la libertad de movimiento en diferentes contextos (o la falta de ella). En una sección se muestran los diferentes objetos que acompañan a las personas en sus viajes importantes, como pueden ser los zapatos del peregrino o la ropa infantil que lleva una mujer que viaja para adoptar a una niña. Al final de la exposición, en una sección denominada “Paradox” se incluyen fotografías de Rogelio López Cuenca, en las que se muestran los contrastes que existen entre la realidad que viven los inmigrantes y el estilo de vida occidental. En el discurso emergen diferentes voces, los discursos de los comisarios, posturas académicas, experiencias personales o interpretaciones artísticas, que dan muestra de la diversidad de perspectivas con las que se puede abordar un mismo fenómeno (Carvalho, 2012).

Por otra parte, es habitual que los museos inmersos en procesos de renovación incorporen el arte contemporáneo en sus discursos. En algunos casos, se trata de rellenar las lagunas de las colecciones, abordar temas delicados o incorporar la “voz” de las comunidades representadas. Esta estrategia puede contribuir a “refrescar” la imagen de instituciones que no quieren confrontarse con su propia historia (Drouguet, 2015). En otros, simplemente se aborda la expresión artística contemporánea desde el punto de vista de la etnografía. La introducción de instalaciones artísticas en los discursos puede desestabilizar al visitante, ya que añade un nuevo punto de vista que no siempre queda explícito. En algunos casos, se puede llegar a confundir la visión particular del artista con el discurso científico del museo etnográfico. La ambigüedad entre los dos discursos se refuerza cuando la intervención artística es difícil de identificar como tal, al ser tomada como un objeto de la colección. Por otra parte, el recurso al arte contemporáneo puede ser problemático cuando el museo delega su responsabilidad y remite el tratamiento de los temas conflictivos o polémicos a la intervención artística (Drouguet, 2015:170-171). Llegados a este punto, deberíamos preguntarnos si no nos encontramos ante otra

versión del debate arte/etnografía. En este caso, se trata de reflexionar sobre el papel del arte contemporáneo en los museos de etnografía.

Esta perspectiva multicultural no es exclusiva de los museos dedicados a la representación de “otras” culturas. Si bien no es una tendencia mayoritaria, hemos visto cómo algunos museos etnográficos, locales o regionales, museos al aire libre o ecomuseos han empezado a reflexionar sobre la diversidad cultural contemporánea. En la mayoría de los casos, se trata de museos que están incorporando los nuevos paradigmas museológicos y que adoptan enfoques interdisciplinarios para abordar los problemas que afectan a la sociedad contemporánea. Aunque los límites entre ambos tipos de museos se están desdibujando, en este momento nos vamos a centrar en las estrategias que afectan de forma específica a los museos de identidad. En primer lugar, las colecciones históricas de estos museos suelen estar centradas en el patrimonio local o regional. Sólo en los últimos años estas instituciones han dedicado un esfuerzo importante para introducir elementos contemporáneos, manifestaciones pertenecientes a las nuevas comunidades que ahora residen en su territorio o a colectivos tradicionalmente excluidos de la representación museística. Esto va a condicionar sus exposiciones, que estarán más orientadas al tratamiento de la contemporaneidad, al desarrollo de colecciones participativas o a la introducción de testimonios orales.

En este caso, es habitual que las exposiciones traten de reflejar las nuevas identidades que ahora conviven en su territorio, los complejos sentidos de pertenencia o los problemas que afectan a la convivencia de los distintos grupos culturales, en lugar de dirigirse a las cuestiones más globales que preocupan a la sociedad contemporánea, como hemos visto en el caso del *Världskulturmuseet*. Este tipo de exposiciones podrían constituir un excelente punto de partida para el tratamiento del patrimonio inmaterial de carácter transnacional o transcultural. Como ha señalado Barbro Klein, es importante que los museos se centren en las tradiciones de las comunidades inmigrantes y su transformación en el país de acogida. Las celebraciones, comidas, músicas o danzas pueden desempeñar un papel importante en contextos de migración. En este sentido, aporta una serie de ejemplos que podrían ser abordados en una exposición. Es el caso de los museos que los migrantes crean en la sociedad de acogida para presentar su memoria o de las formas culturales que los jóvenes descendientes de migrantes mantienen a través de Internet (Klein, 2008).

Aunque la representación de las comunidades de inmigrantes en los museos suscita numerosas críticas, Barbro Klein apuesta porque tengan la misma oportunidad que cualquier otro ciudadano a ser incluidos en la esfera política y cultural de su nuevo país y, en este sentido, es mejor una invitación a la esfera pública que su exclusión. El reto es encontrar el equilibrio entre la exclusión y la inclusión forzada (Klein, 2008:158).

Algunos autores han criticado las representaciones que los museos realizan de la diversidad cultural, ya que tienden a presentar una imagen superficial e ingenua, que ignora los conflictos y la estigmatización que afecta a los distintos grupos. En el caso concreto de los antiguos museos coloniales, la celebración de la diversidad cultural en la que suelen incurrir muchas veces deja sin explorar las condiciones o consecuencias de las antiguas relaciones de dominación. Esta celebración de la diversidad puede también terminar borrando las diferencias culturales (van Geert, 2015; Klein, 2008). Por otra parte, es habitual que el discurso multiculturalista ofrecido por el museo *is adorned with the aesthetics of the heterogeneous, elitist lifestyle of the middle classes, who only consider intercultural exchanges on the condition that they do not alter their values* (van Geert, 2015:51).

Los museos que han adoptado una perspectiva multiculturalista han sido abundantemente tratados en la literatura museológica, tanto por las propias soluciones aportadas, como por constituir ejemplos de ciertos planteamientos museológicos. Es el caso de las estrategias participativas y las exposiciones multivocales, que traducen museográficamente los debates producidos alrededor de la aproximación al “museo como zona de contacto” desarrollada por James Clifford. A pesar de las evidentes limitaciones de algunas de sus prácticas, los modelos implementados por el *Tropenmuseum* o el *Världskulturmuseet* han contribuido a la renovación de la museología etnográfica. Sin embargo, la tendencia emprendida parece haberse invertido en los últimos años y estos museos han reorientado su actividad hacia posturas más conservadoras. Como ha señalado Fabien van Geert, muchas de las renovaciones parecen haber entrado en la década de 2010 en una “fase de letargo” o incluso haber sido abandonadas (2015:45).

En el contexto de la crisis económica, estos museos han visto puesta en duda su continuidad (van Geert, 2015). En los Países Bajos se ha reorganizado el panorama museal, lo que ha afectado al *Tropenmuseum*, entre otras instituciones. Este museo pasó en 2013 a integrar el *National Museum of World Cultures (Nationaal Museum van Wereldculturen)* junto con el *Africa Museum* y *National Museum of Ethnology (Museum Volkenkunde)*. Se trata de una unidad administrativa, ya que cada uno de estos museos mantiene su ubicación original y su sistema de trabajo. A grandes rasgos, los resultados de este tipo de experiencias han sido limitados y no han conseguido decolonizar las prácticas museísticas, como era uno de sus objetivos iniciales. Es habitual que las narrativas sigan omitiendo los aspectos más negativos de las sociedades multiculturales. Por otra parte, se observa cierto desajuste entre los discursos globales sobre la diversidad cultural, por una parte, y la implementación de estas políticas a nivel local, por la otra. Se ha criticado a estas instituciones el escaso tratamiento de cuestiones consideradas clave en los discursos multiculturalistas, como puede ser la historia colonial o la regulación de la inmigración. *The representation of cultural diversity that is found in the renovation of ethnological and colonial museums could be conceived thus as depoliticized, reproducing the ideology (and thus the social order) which makes its existence possible,*

*ignoring the conflicts generated by cultural difference, celebrated or trivialized in exhibitions* (van Geert, 2015:51).

Sin embargo, los motivos más importantes para este cambio de tendencia obedecen al nuevo clima político y social que se vive en Europa, que todo apunta a que se agudizará en los próximos años. En el coloquio con el que se clausuró el proyecto RIME, “The Future of Ethnographic Museums”, tanto Sharon Macdonald como Wayne Modest abordaron en sus ponencias el fracaso del multiculturalismo, la vuelta de los nacionalismos, el auge de los partidos de extrema derecha, la creciente islamofobia o el racismo, como algunos de los factores que influirán en la evolución de este tipo de instituciones<sup>324</sup>.

En este sentido, habrá que esperar a ver la evolución que experimentan estos centros que, aunque en su momento despertaron cierto optimismo entre algunos sectores, ahora parecen abocados a una nueva crisis de identidad. Esta situación viene a confirmar que los museos etnográficos se desarrollan en un proceso constante de crisis y redefinición para adaptarse a las necesidades cambiantes de los nuevos contextos.

Por otra parte, será interesante observar en los próximos años cómo se vertebra la implementación de la *Convención de 2003* en los Países Bajos, por citar sólo un ejemplo, con los cambios de orientación que se están produciendo en algunos de sus museos, sobre todo en las instituciones nacionales. Hemos visto cómo se estaba tratando de diseñar una política de patrimonio inmaterial inclusiva, atenta a la “superdiversidad” de la sociedad holandesa. Sin embargo, los cambios que recientemente se están produciendo en el panorama político y social, pueden terminar invirtiendo esta tendencia.

### **7.2.1. LA LECTURA CONTEMPORÁNEA DE LAS COLECCIONES**

Las políticas de colecciones nunca son neutrales, ni siquiera las que se basan en las clasificaciones de las disciplinas académicas largamente asentadas, fundamentadas en criterios supuestamente objetivos. Al contrario, se trata de un proceso inserto en un marco ideológico determinado. De esta forma, parece lógico sostener que, cuando estos esquemas cambian, las colecciones pierden su significado y necesitan ser revisados los procesos que las originaron (van Mensch, 2015). Es habitual que los museos que tratan de ofrecer una nueva lectura de sus colecciones históricas, desarrollen un nuevo proceso de recogida de materiales que les permita ofrecer nuevos puntos de vista, abordar aspectos que habían sido omitidos, introducir contenidos actuales o rellenar lagunas. A través de la historia de las colecciones, podemos observar cómo ha cambiado la percepción de un fenómeno a lo largo del tiempo y explorar la evolución experimentada por la disciplina y por la práctica museística. De acuerdo con Peter van Mensch, *the relevancy of a collection is not (or at least not only) in its connection with the*

---

<sup>324</sup> ‘The Future of Ethnographic Museums’ (Keble College, University of Oxford and Pitt Rivers Museum, 19-21 July 2013). Ver: <http://www.mela-blog.net/archives/3653> [consulta: 21.12.2016]

*prevailing ideology at the time of collecting, but in its continuous re-interpretation after the time of collecting* (2015:7).

Una de las implicaciones del concepto de patrimonio inmaterial para los museos es el cambio en el papel y en la configuración de las colecciones. La necesidad de adoptar enfoques integrados e integrales, tanto del patrimonio como de la práctica museística, ha obligado al museo a incorporar testimonios orales, relatos o sonidos en sus colecciones. Por otra parte, la popularidad adquirida por la aproximación biográfica a los objetos, la “vida social de las cosas”, también ha contribuido a la recogida de este tipo de materiales. La reinterpretación de las colecciones permite incorporar nuevos testimonios que en el momento no estaban disponibles, o no formaban parte del funcionamiento habitual del museo, como pueden ser la historia oral asociada a las colecciones de artefactos tecnológicos (van Mensch, 2015:7). El uso de las nuevas tecnologías ejerce una influencia decisiva en este proceso y permite al museo desarrollar nuevas estrategias de colección y exposición.

A lo largo de la investigación vemos cómo las políticas de adquisición también se han transformado. La ampliación del marco cronológico de las colecciones para incluir, por ejemplo, los objetos de la cultura cotidiana contemporánea, introduce nuevos métodos de adquisición. Es el caso de la compra online, por catálogo o en grandes superficies comerciales. El desarrollo de estrategias participativas también puede contribuir al incremento y diversificación de las colecciones. Hemos visto cómo cada vez más los museos solicitan a las comunidades la donación o préstamo de objetos personales, que pasan a integrar sus colecciones. Para ello, pueden adoptar una gran diversidad de estrategias.

Dentro de los procesos de reinención que venimos comentando, los principales museos etnográficos europeos están revisando y/o reinterpretando las colecciones procedentes del periodo colonial. Conscientes de que en este momento es imposible defender la existencia de un “otro” exótico y lejano, sólo accesible a través de los discursos y representaciones producidas por el museo etnográfico, tienen que repensar las formas en las que construyen los discursos sobre la alteridad. En este sentido, algunas de estas experiencias han trasladado a su campo de actuación los planteamientos de las corrientes poscoloniales y decoloniales<sup>325</sup>. De acuerdo con Walter Mignolo, incorporar prácticas decoloniales en el museo significa interpretar los *objetos, historias y prácticas desde otra posición epistémica*. El reconocimiento de estos esquemas alternativos favorece la problematización y sustitución del discurso oficial por nuevas lecturas e interpretaciones (Muñoz, 2013:79).

---

<sup>325</sup> De acuerdo con Walter Mignolo, *una práctica decolonial en un museo implica la posibilidad de entender objetos, historias y prácticas desde otra posición epistémica. Implica abrir las posibilidades para poder no solo incorporar sino reemplazar el discurso oficial de la institución por un análisis desde otra perspectiva. Además, aceptar que pueden existir alternativas para proceder con los objetos y las colecciones, desde el aspecto físico hasta el ideológico* (Muñoz, 2013:79).

En 2008, la Comisión Europea puso en marcha el proyecto RIME (“Red Internacional de Museos Etnográficos y Culturas del Mundo”)<sup>326</sup>, en el que participaron diez de los principales museos europeos con colecciones etnográficas del periodo colonial<sup>327</sup>. Estas instituciones, conscientes del patrimonio incómodo que albergan, iniciaron un proceso conjunto de reflexión sobre el papel que pueden desempeñar en el contexto actual, en el que las condiciones sociales, políticas o culturales que les dieron origen, se han transformado radicalmente. De acuerdo con Anna Seiderer (2014), este proyecto adopta un enfoque poscolonial al problematizar tanto el modo en que se había llevado a cabo la producción y transmisión de saberes en la sociedad occidental, como el papel de los museos etnográficos en la construcción de una imagen exótica, primitiva y premoderna de las sociedades extra-europeas. En consonancia con los que se identifican como “valores europeos”<sup>328</sup>, uno de los objetivos principales de este proyecto era favorecer el reconocimiento de la diversidad cultural a partir de una mejor comprensión de las colecciones, del fortalecimiento de la relación del museo con las comunidades de la diáspora y de la promoción del diálogo entre culturas<sup>329</sup>.

La línea argumental del proyecto se articula en torno a dos grandes ejes, la relación de los museos etnográficos con la “modernidad” y los “primeros encuentros” entre diferentes culturas, que condicionan la forma en que se ha producido y transmitido la imagen del “otro” como objeto etnográfico. Los debates sobre la modernidad centraron gran parte de los encuentros y se presentaron en la exposición itinerante *Fetish Modernity*. Se trataba de utilizar la modernidad como marco en el que explorar la fluidez, la hibridez y el dinamismo de las culturas no occidentales, reivindicando una cualidad que le había sido específicamente negada al construir una imagen del “otro” como exótico, premoderno o primitivo (Zetterstrom-Sharp, 2014). Esta exposición constituye un excelente caso de estudio porque permite analizar las implicaciones de la crítica poscolonial en la práctica museística y porque, además, explora de forma visual las cuestiones que se situaron en el centro de los debates mantenidos en el marco del proyecto RIME.

---

<sup>326</sup> El Proyecto RIME (“International Network of Ethnography Museums and World Cultures” / “Réseau International de Musées d’Ethnographie et des cultures du monde” (2008-2013), fue financiado por la Comisión Europea dentro del Programa Cultura (2007-2013). La institución coordinadora del proyecto fue el *Musée Royal de l’Afrique Centrale* (Tervuren).

<sup>327</sup> Los diez museos participantes: *Musée Royal de l’Afrique Centrale* (Tervuren); *Musée du Quai Branly* (París); *Pitt Rivers Museum* (Oxford); *Museum für Völkerkunde* (Viena); *Världskulturmuseerna* (Estocolmo/Gotemburgo); *Rijksmuseum voor Volkenkunde* (Leiden); *Museo de América* (Madrid); *Náprstek Museum* (Praga); *Museo Nazionale Preistorico Etnografico ‘Luigi Pigorini’* (Roma) y, por último, *Linden-Museum* (Stuttgart). Los centros asociados: *Musée d’Ethnographie de Genève*, *Minneapolis Institute of Arts*, *Diaspora Association Plus au Sudy l’École d’architecture La Cambre – ISACF*.

<sup>328</sup> Según el art. 2 del Tratado de Lisboa (2007): *La Unión se fundamenta en los valores de respeto de la dignidad humana, libertad, democracia, igualdad, Estado de Derecho y respeto de los derechos humanos, incluidos los derechos de las personas pertenecientes a minorías. Estos valores son comunes a los Estados miembros en una sociedad caracterizada por el pluralismo, la no discriminación, la tolerancia, la justicia, la solidaridad y la igualdad entre mujeres y hombres.*

<sup>329</sup> Ver: <http://www.rimemet.eu> [consulta: 04.02.2014]

Se trata de una exposición poscolonial en el sentido de que se propone deconstruir las prácticas utilizadas por los museos etnográficos a la hora de representar otras culturas, durante muchos años limitadas a la disyuntiva entre adoptar un criterio estético o etnográfico para construir su discurso sobre el “otro”. Esta propuesta utiliza un enfoque reflexivo para trasladar al espacio museístico la teoría poscolonial y el estudio crítico de las narrativas construidas sobre las sociedades no occidentales<sup>330</sup>. La escenografía posmodernista y la complejidad del discurso parecen dificultar la interpretación de la exposición a los visitantes no familiarizados con las corrientes críticas que lo sustentan. Si bien las teorías y posturas científicas conceptualmente complicadas pueden ser difíciles de traducir a otros lenguajes, el lenguaje expositivo suele ofrecer soluciones muy limitadas.

Las piezas que se muestran en la exposición forman parte de las colecciones de todos los museos participantes. La propuesta inicial pretendía utilizar objetos normalmente excluidos de la exposición permanente por considerarlos “no tradicionales” y constituir un testimonio incómodo de los contactos, mezclas e intercambios entre culturas, al oponerse a la visión esencialista de las sociedades premodernas asociada al “mito de la modernidad” (Zetterstrom-Sharp, 2014; Bouttiaux, 2011). Se adquirieron, además, nuevas piezas con la intención de mostrar la creatividad y el dinamismo de las expresiones culturales, fundamentalmente a través de los cambios producidos como resultado del “deseo de modernidad”. Es el caso del ataúd realizado por Éric Kpakpo, un escultor perteneciente a una comunidad ghanesa que ha estado fabricando ataúdes de madera con diseños muy imaginativos, como es el caso del ataúd con forma de teléfono móvil adquirido por el *Musée Royal de l’Afrique Centrale* para esta exposición. Aunque algunos de los diseños muestran influencias de poblaciones vecinas, la elección de los motivos se basa principalmente en la profesión del difunto o en los deseos que manifestó antes de su muerte, por lo que estos ataúdes pueden adoptar la forma de coches, zapatillas de deporte, animales, herramientas o aviones (Seiderer, 2014:132-133).

Por otra parte, la creación artística contemporánea también ha ocupado un lugar destacado en el montaje expositivo ya que, además de ofrecer nuevas interpretaciones de los objetos de las colecciones, traduce de forma plástica los principales planteamientos de la crítica poscolonial. En algunos casos, estas piezas han pasado a formar parte de las colecciones de estos museos, como la instalación *Escaleras de Servicio* de Fernando Clavería<sup>331</sup>. Se trata de una referencia a los límites impuestos a la inmigración y a la libre circulación de los seres humanos. Muestra algunas de las

---

<sup>330</sup> Entre 2011 y 2014, esta exposición se va a presentar en seis de los museos que forman parte de la red: *Musée Royal de l’Afrique Centrale* de Tervuren, institución coordinadora del proyecto, *Náprstek Museum* de Praga, *Museum für Völkerkunde* de Viena, *Rijksmuseum voor Volkenkunde* en Leiden, *Etnografiska Museet* de Estocolmo y, por último, el *Museo de América* de Madrid. Todas estas instituciones participaron en el proceso de producción de la exposición, y aunque fue imposible alcanzar un consenso sobre el concepto de modernidad que se iba a emplear, finalmente se optó por reunir las aportaciones de cada uno de los participantes, permitiendo a cada museo decidir el enfoque a utilizar y proponer las piezas que le permitieran desarrollarlo (Seiderer, 2014:19-20).

<sup>331</sup> Esta instalación se había presentado en la exposición *Trafficking*, organizada en 2006 por el *Museum of World Culture* de Gotemburgo (*Världskulturmuseet*)



escaleras utilizadas para intentar saltar la valla de Melilla y entrar en el continente europeo. Estas escaleras, fabricadas de forma rudimentaria con palos de madera y trapos, fueron requisadas en los controles fronterizos y posteriormente compradas por el autor para crear esta instalación. El *Museum of World Culture* de Gotemburgo (*Världskulturmuseet*) adquirió esta instalación para su colección, lo que se encuentra en consonancia con la nueva política desarrollada por este centro, que tiene como objetivo reunir piezas que muestren las transformaciones y dinámicas culturales producidas como resultado de la globalización actual y del incremento de los contactos entre culturas.

Para abordar estos procesos “decolonizadores”, nos centramos en dos de las estrategias que están adoptando los museos europeos que tratan de restituir el patrimonio a las comunidades de origen. Hemos visto cómo los materiales procedentes de sociedades extra-europeas fueron transformados en objeto de museo. En consonancia con la evolución experimentada por el objeto etnográfico, estos materiales fueron recogidos, documentados e inventariados de acuerdo a clasificaciones científicas occidentales. Por este motivo, la primera restitución a la que nos vamos a referir es a la restitución cultural producida a partir de la reflexión crítica sobre el papel del museo y la constitución de las colecciones. En segundo lugar, la restitución física de los materiales sensibles y restos humanos, que sólo vamos a mencionar brevemente.

El proyecto “The Power of Labelling” del *Museum of World Culture* de Gotemburgo (*Världskulturmuseet*) aborda el estudio de las colecciones etnográficas a partir de un enfoque decolonial. Se trata de reflexionar sobre la producción de conocimiento, la creación de ciertas clasificaciones o las formas de presentación de las colecciones, centrandó el análisis en la *reproducción ideológica de estas prácticas* (Muñoz, 2013:72). En un primer momento, las categorías de clasificación determinan la interpretación de los objetos, los significados que se les atribuyen, las formas en las que se presentan. La exposición “Wiphala: Identidad y Conflicto” (2012) trataba de mostrar los resultados de este proyecto y reflexionar sobre la limitación interpretativa de las clasificaciones tradicionales, ofreciendo nuevos marcos epistémicos. La iniciativa se amplía con el desarrollo de “The State of Things” (2012), esta vez para reflexionar de forma crítica sobre la forma en que las prácticas museísticas expresan las relaciones de poder entre el museo y las comunidades de origen. En los dos proyectos se trata de deconstruir los marcos ideológicos en los que se ha desarrollado una práctica museística supuestamente neutral y objetiva.

En el proceso de renovación iniciado por el *Tropenmuseum* (Ámsterdam) se ha llevado a cabo una reflexión sobre las colecciones históricas. En este caso se trata de problematizar no sólo las colecciones de época colonial, sino también las reunidas posteriormente, de acuerdo a criterios que ahora no se consideran válidos. En los años setenta, los objetivos que orientaban las colecciones incluían temas como la reducción de la pobreza o la atención sanitaria en el Tercer Mundo. En estas décadas, las exposiciones se centraron en la recreación de diferentes áreas urbanas, por lo que se

reunieron productos de consumo, objetos de uso cotidiano, incluso inventarios completos de tiendas de comestibles. La opción del *Tropenmuseum* ha sido la de reinterpretar las colecciones existentes y completarlas con obras de arte contemporáneo, cultura popular y patrimonio inmaterial (Shatanawi, 2009b; van Dartel, 2009). A modo de ejemplo, la exposición “Round and About India”, que muestra la rica tradición oral de la India (literatura popular, cuentos, relatos míticos) a través de registros sonoros y audiovisuales. En este caso, se trata de una exposición de carácter temático en la que el patrimonio inmaterial vertebraba el discurso y sirve de hilo argumental para el tratamiento de diferentes aspectos de la cultura de la India<sup>332</sup>.

El *Tropenmuseum* es una de las instituciones participantes del *Research Center for Material Culture (RCMC)*<sup>333</sup>. A través de proyectos como “Alternative Histories” se aborda el papel de las colecciones históricas, pertenecientes al periodo colonial o neocolonial, en la representación del presente. Se trata de explorar las posibilidades que ofrecen estas colecciones para la construcción de nuevas narrativas más acordes con las necesidades de la situación actual, así como para la evolución de conocimiento científico. Una de las líneas de investigación del *RCMC* es “Materiality in an Interconnected World”, centrada en las dimensiones culturales de la globalización y en el impacto de las nuevas tecnologías en las nuevas formas de conectividad y movilidad global<sup>334</sup>. Incluye proyectos que ofrezcan nuevas lecturas de las colecciones para abordar temas globales contemporáneos y contribuir de esta forma a la reflexión sobre los conceptos de ciudadanía y pertenencia que tanto preocupan a los museos etnográficos europeos en los últimos años. Dentro de la línea denominada “Rethinking (Re)presentation”, se inscriben los proyectos que lleven a cabo una crítica autorreflexiva de las prácticas de representación de las instituciones.

Por otra parte, dentro de la restitución cultural podemos incluir la llamada “repatriación visual” (Harris, 2013; Bouquet, 2012:171; Peers y Brown, 2003). En general, todas las formas de repatriación conllevan un proceso de restauración, devolución, reparación, sustitución o renovación, tanto de los materiales objetivados por el museo, como de las relaciones que los componen (Bouquet, 2012:152). Se trata de invertir las dinámicas originales por las que un trozo o fragmento de una cultura es transformado en objeto de museo. En algunos casos, los elementos repatriados no pierden este estatus, ya que no se les restituye su función o utilidad original. En el caso concreto de la llamada repatriación visual, este proceso se centra en las colecciones de fotografías históricas. Por su parte, la repatriación virtual limita el proceso a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la información y comunicación, como puede ser la democratización del acceso, sin producir ningún cambio en la propiedad de los materiales o en su ubicación física (Harris, 2013).

---

<sup>332</sup> Información obtenida de la web del museo. Ver: <https://tropenmuseum.nl/en/node/232> [consulta:23.01.2017]

<sup>333</sup> Proyecto en el que participan tres instituciones holandesas, el *Tropenmuseum*, *Afrikamuseum* y *Museum Volkenkunde*. Ver página web: <http://www.materialculture.nl/> [consulta: 15.11.2016]

<sup>334</sup> Ver: <http://www.materialculture.nl/en/materiality-in-an-interconnected-world> [consulta: 21.11.2016]

El “Relational Museum Project” (2002-2006) del *Pitt Rivers Museum* trata de reflexionar sobre la historia de sus colecciones, tomando la Actor Network Theory como punto de partida. Para ello, se centra en las relaciones sociales que se establecieron entre los diversos agentes que participaron en su proceso de formación<sup>335</sup>. Desde esta perspectiva, el museo es considerado el producto de una “compleja serie de interacciones humanas” y sus colecciones “los referentes materializados de las personas que las reunieron” (Harris, 2013:126). Aunque el museo ha reunido una inmensa colección de materiales arqueológicos y etnográficos a lo largo de su historia, el proyecto se centra en el periodo de 1884 (fecha de apertura del museo) a 1945 (momento en el que inicia el periodo poscolonial). A través de los análisis estadísticos de las colecciones y de la investigación biográfica de los personajes clave (Pitt Rivers o el antropólogo E. B. Tylor), se obtiene nueva información sobre unos procesos sociales que permanecían invisibles hasta el momento. De esta forma, se confiere otro valor a estas colecciones y se ofrece una nueva interpretación de las exposiciones tipológicas que han caracterizado a esta institución a lo largo de su historia. Se trata de un caso de repatriación virtual, ya que el nuevo conocimiento se transmite fundamentalmente a través de la página web del museo, permitiendo así el acceso a un amplio número de personas y favoreciendo el contacto con las comunidades de las que proceden las colecciones (Bouquet, 2012:124-125).

Una de las implicaciones que presenta la repatriación virtual es que transforma a los objetos en referentes digitales (Harris, 2013), lo que suscita una serie de interrogantes. En primer lugar, la falta de control sobre los objetos de museo digitalizados y la llamada “brecha digital” (Harris y O’Hanlon, 2013). Es innegable que las nuevas tecnologías, sobre todo Internet, facilitan el acceso a las colecciones a un mayor número de personas y permite a los museos establecer nuevas formas de relación con las comunidades de las que proceden. Paul Basu, por citar sólo un ejemplo, ha reconocido expresamente el valor de esta digitalización de las colecciones para las comunidades de la diáspora (Harris, 2013:127). Llegados a este punto, no hay que perder de vista que las tecnologías de la información y comunicación producen nuevos tipos de relaciones sociales. Esto tiene importantes repercusiones para la práctica museística porque favorece la extensión del museo “fuera de sus muros”, actualizando los planteamientos heredados de la ecomuseología y la *nueva museología*. Sin embargo, algunos autores se preguntan si en este caso no se trata de una nueva relación de poder, que corre el riesgo de excluir a estos colectivos. De esta forma, la repatriación visual o virtual del patrimonio no significa necesariamente hacerlo más democrático y puede eludir la que es una de las cuestiones fundamentales de la repatriación, la devolución de la propiedad. Tampoco se invierten siempre las relaciones de poder que provocaron que el objeto o patrimonio en cuestión forme parte de

---

<sup>335</sup> Las personas que produjeron e intercambiaron los objetos, las personas que los recogieron y el museo que los albergó. Consultar la web del museo: <https://www.prm.ox.ac.uk/RelationalMuseum.html> [consulta: 12.09.2016]

las colecciones del museo y ya no esté en manos de las comunidades de origen. En este sentido, el concepto de repatriación resulta engañoso<sup>336</sup>.

Vito Lattanzi ha criticado la forma en la que algunos conservadores se han “refugiado en una relación autorreferencial con las colecciones”, produciendo así una especie de “museo de sí mismo” con ausencia de reflexión crítica. Se plantea si el futuro del museo etnográfico no depende de su transformación en un “museo de los mundos posibles”, en el que las colecciones sólo sean el pretexto para la negociación de los significados del patrimonio y para la producción de nuevas narrativas plurales y multivocales (Lattanzi, 2013:16). En esta perspectiva es fundamental la participación de las comunidades y grupos sociales en los procesos de definición y representación de su patrimonio. Como muestra de los problemas que afectan a este tipo de estrategias, la exposición “Horizons, voices from a Global Africa” del *Museum of World Culture* (Muñoz, 2013; Rinçon, 2005a y 2005b), en la que se invitó a personas procedentes del Cuerno de África a reinterpretar las colecciones africanas que albergaba el museo y *a crear memorias personales e individuales alrededor de los objetos escogidos* (Muñoz, 2013:70). El desarrollo de la investigación sobre la cultura material ha favorecido el proceso de redefinición de las colecciones, sobre todo los enfoques biográficos de los objetos desarrollados por Igor Kopytoff, Arjun Appadurai y Janet Hoskins (Harris y O’Hanlon, 2013). Estas perspectivas contribuyen al establecimiento de nuevas relaciones con las comunidades de origen y a la restitución cultural de su patrimonio. Por otra parte, sitúan a las propias colecciones en el primer plano de la reflexión y la práctica poscolonial.

En lo que se refiere a la repatriación de restos humanos queremos hacer sólo una mención, ya que se trata de un tema que excede nuestros objetivos de investigación<sup>337</sup>. En el caso de la repatriación de restos humanos a los países de origen como “individuos identificables” implica un proceso de “re-humanización” de un objeto de museo. Estos restos habían sufrido un proceso de objetivación al pasar a integrar las colecciones del museo y, de esta forma, se invierte el proceso. *The un-doing of the museum effect, transforming an object of visual interest back into a human subject deserving proper burial, is a profoundly significant act, opening up a new phase in museum history* (Bouquet, 2012:154).

Hemos visto cómo la recogida de nuevos materiales es una de las principales estrategias para adecuar las colecciones históricas a las necesidades actuales del museo (van Mensch y Meijer-van Mensch, 2010). El *Pitt Rivers Museum* ha introducido objetos contemporáneos en sus series tipológicas, actualizando de esta forma los marcos temporales y espaciales en los que se desarrollaba su exhibición

---

<sup>336</sup> Ver el comentario de la conferencia realizado por Giulia Grechi en el blog del proyecto MeLa. Ver: <http://www.mela-blog.net/archives/1783> [consulta: .13.12.2016]

<sup>337</sup> El tema de la restitución de materiales sensibles y la repatriación de restos humanos ha recibido un importante tratamiento bibliográfico. En España ha sido muy conocido el caso del llamado “Negro de Banyoles” y hay numerosas referencias a la historia de Saartjie Baartman (la “venus hotentote”) en la literatura museológica.

tradicional. Este tipo de estrategias favorecen la actualización de los discursos, la creación de nuevos patrimonios y la introducción de lecturas alternativas de las colecciones. No obstante, la adquisición de materiales contemporáneos podría contrarrestar la tendencia exotizante que ha dominado la representación de las culturas no occidentales. La ausencia de testimonios actuales en las exposiciones refuerza el carácter aparentemente premoderno y ahistórico de estas sociedades, que permanecen así congeladas en un presente eterno (Förster, 2008).

En el caso de los museos etnográficos, locales o regionales, folklóricos, rurales o de artes populares, encontramos una situación similar. La ausencia de referentes culturales contemporáneos sitúa a las comunidades representadas en un “presente etnográfico” que ahora se trata de superar. Cuando estos museos actualizan sus contenidos, es habitual que empiecen incorporando testimonios del pasado más inmediato, procedentes de los años sesenta y setenta en su mayor parte. Creemos que esta elección no es casual, ya que en esta época se produjeron transformaciones sociales, económicas y culturales fundamentales, que marcaron el desarrollo de la sociedad actual. En este sentido, es habitual que las exposiciones sobre esta época ofrezcan todo un muestrario de productos, electrodomésticos, mobiliario, vestuario u objetos de uso cotidiano para presentar las transformaciones impuestas por la sociedad de consumo y la cultura de masas en los modos de vida. Aunque muchos de los contenidos presentados puedan producir cierto extrañamiento entre los visitantes más jóvenes, estos testimonios mantienen su historicidad, es posible situarlos en un periodo concreto de la historia, al contrario de lo que sucede en las presentaciones de las culturas extra-europeas, para las que el visitante no dispone de un marco de referencia apropiado.

Las políticas de adquisición ocupan un lugar destacado en los debates de la museología contemporánea, ya que tienen que hacer frente a los retos que plantea la extensión del concepto de patrimonio, los nuevos paradigmas museológicos o el *de-accessioning*. En el caso de los museos etnológicos que albergan colecciones históricas, los criterios para el incremento de las colecciones deberían ocupar un lugar central en los debates que les afectan.

El proyecto SWICH (Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage)<sup>338</sup> trata de dar continuidad a los resultados obtenidos en proyectos anteriores (RIME, READ-ME I y READ-ME II). Entre sus objetivos se encuentra el desarrollo de prácticas museísticas que respondan a la diversidad cultural de la Europa contemporánea, los nuevos sentidos de pertenencia y las cuestiones de ciudadanía. Si bien el papel que pueden desempeñar las colecciones históricas del museo en el reconocimiento de las comunidades de inmigrantes o de la diáspora es fundamental, el museo debe desarrollar estrategias adaptadas a las nuevas nociones de identidad de la sociedad actual. Entre los aspectos que se derivan de este proyecto, y que hay que retener por la forma en la que condicionarán el

---

<sup>338</sup> Proyecto europeo de cooperación cultural transfronteriza (2014-2018). Entre los museos participantes se encuentra el *Museu de Cultures del Món* de Barcelona. Ver página web del proyecto: <http://www.swich-project.eu> [consulta: 21.09.2016]

futuro de los museos etnográficos europeos, se encuentra la reflexión sobre las prácticas de incremento y presentación de las colecciones, la creación de “zonas digitales de contacto” o el establecimiento de diálogos creativos con las colecciones históricas.

Por último, mencionar brevemente una sección de “Fetish Modernity” que sólo se presentó en el *Musée Royal de l’Afrique Centrale* debido a las particularidades de esta institución, que dispone de una sala dedicada a la historia natural africana. “Exotrip” recrea una falsa agencia de viajes utilizando en el montaje algunos de los dioramas con animales disecados de su exposición permanente. Al igual que sucede en el caso de las falsas tiendas o en la instalación *Si ton musée est mort, essaye le mien* de Jean-François Boclé, con la que se iniciaba el recorrido, la escenografía recurre a la burla o a la parodia para traducir visualmente la crítica poscolonial y suscitar interrogantes en el visitante, subvirtiendo los discursos dominantes sobre la modernidad, la tradición, el exotismo y la alteridad. En el caso de “Exotrip”, se trata de forzar el estereotipo que identifica la imagen del continente africano con la naturaleza cuestionando la forma en la que los museos etnológicos han contribuido a esta vinculación. Hasta principios del siglo XX era frecuente que la representación de las sociedades no occidentales se incluyera en los museos de historia natural a través de impresionantes dioramas que mostraban a estas poblaciones en su “hábitat natural” junto con la flora y la fauna. Este discurso contribuyó a reforzar la imagen del “otro” como primitivo o salvaje que ahora se trata de desmontar. Los anuncios de viajes a África, que forman parte del montaje, sugieren que el museo etnográfico ya no se puede considerar como un espacio para el encuentro con el “otro”, ya que ese “otro” se puede “consumir” en su lugar de origen por un módico precio (Seiderer, 2014:33).

### ***El turismo y la narrativa del souvenir***

“La Grande histoire du ski” es una de las exposiciones de larga duración del *Musée dauphinois*. Ofrece un recorrido desde los primeros desplazamientos por la nieve, durante la Prehistoria, hasta su desarrollo como práctica deportiva y actividad de ocio asociada al turismo de montaña. La exposición documenta la historia de estos desplazamientos en distintas regiones del mundo y presta especial atención a su evolución como práctica deportiva y a las mejoras que se han producido en los equipos. No obstante, nos interesa destacar la sección dedicada al turismo de invierno que se desarrolla en los Alpes franceses desde principios del siglo XX. En este sentido, los remontes mecánicos, los telesillas y los teleféricos han sido las innovaciones que han contribuido de forma definitiva al desarrollo adquirido por las estaciones de esquí.



Fig. 32. “La Grande histoire du ski”. *Musée dauphinois*

La antropología se ha aproximado al turismo a través de una gran variedad de enfoques que abarcan desde la economía política a las críticas feministas (Salazar, 2006). Algunos de estos estudios se han inspirado en los trabajos clásicos de etnografía para analizar el extrañamiento que se produce en los encuentros entre culturas. Por este motivo, los destinos turísticos se han convertido en un escenario en el que abordar las relaciones asimétricas entre nativos y visitantes. Muchos de estos estudios convergen con la teoría de la dependencia al identificar la aculturación como la dinámica dominante en este tipo de relaciones (Hernández-Ramírez, 2015a). En consonancia con las distintas corrientes que se han sucedido en el campo de la antropología, el estudio de esta relación también ha evolucionado y adoptado nuevos enfoques. Algunos autores han tratado de contrarrestar la tendencia a producir análisis excesivamente centrados en los impactos negativos del turismo sobre la población local, para aproximarse al turismo como *vehículo empoderador de auto-representación* (Salazar, 2006:107). De esta forma, se reconoce a los nativos mayor capacidad de agencia sobre las imágenes que ofrecen de sí mismos<sup>339</sup> y sobre la autenticidad de sus representaciones.

El llamado “turismo de sol y playa” ha sido un fenómeno con un importante impacto social, económico y cultural en España. El auge adquirido a partir de los años sesenta convirtió las costas españolas en el destino elegido por personas procedentes de diferentes países europeos. Este fenómeno

---

<sup>339</sup> En este sentido, hay que destacar la investigación de MacCannell sobre la escenificación de las tradiciones para los turistas. Los nativos *pueden ser agentes activos al determinar qué quieren preservar, inventando deliberadamente tradiciones o artesanías tradicionales para los turistas, y aun así completamente sabedores de lo que es real o escenificado, auténtico o espurio. La cultura en este contexto es objeto de manipulación consciente dentro de un contexto social, económico y político más amplio* (Salazar, 2006:108).

provocó la transformación del modelo económico de las localidades que acabaron convertidas en destino turístico, produciendo importantes cambios sociales y culturales en los modos de vida tradicionales. En España fue pionera la obra de Pi i Sunyer que, en sus estudios sobre la costa catalana, superó las tendencias dominantes en el ámbito internacional para abordar el turismo como una *relación interétnica compleja basada en contactos directos*, mediada por las imágenes producidas sobre la alteridad<sup>340</sup> (Hernández-Ramírez, 2015a:306). Sin embargo, el turismo no adquirió su reconocimiento como objeto de estudio etnográfico hasta los años setenta. En las contribuciones de esta época predomina la denuncia de los efectos desestabilizadores que el turismo de masas producía en la cultura tradicional, en los modelos económicos locales o en la estructura social. De acuerdo con las corrientes internacionales de la época, se denunciaba la aculturación y aniquilamiento de los modos de vida tradicionales. Sin embargo, habrá que esperar a los años noventa para que la “antropología del turismo” se desarrolle como campo de estudio con entidad propia, en consonancia con la importancia que adquiere el fenómeno turístico en el contexto más amplio de las ciencias sociales (Hernández-Ramírez, 2015a:308).

El museo puede abordar el turismo a partir de una gran variedad de enfoques. En el caso de los museos etnográficos, es habitual que los aspectos asociados al ocio y el tiempo libre se incluyan en sus presentaciones. Es significativo que una de las primeras exposiciones permanente del *MuCEM* se dedique precisamente a este tema, utilizando para ello las antiguas colecciones permanentes del *MNATP* sobre el circo, las marionetas, las fiestas populares o los ritos de paso. “Le temps des loisirs” adopta una perspectiva histórica para abordar las nuevas formas de ocio que surgieron en el siglo XIX, asociadas a la industrialización, el éxodo rural y la urbanización. La exposición se articula a través de tres grandes ejes temáticos, “Los ritos de paso y el calendario festivo”, “La invención del ocio” y “Los espectáculos populares”<sup>341</sup>, continuando así la línea iniciada por Rivière varias décadas antes.

En el campo de las ciencias sociales y las humanidades se ha desarrollado cierto interés por el estudio de los souvenirs. Susan Stewart, una de las autores referentes en este campo<sup>342</sup>, los considera un medio para capturar una “experiencia auténtica” dentro de la sociedad de consumo actual, donde prevalece lo efímero, lo abstracto, lo inmediato (Witcomb, 2012). En su mayoría, se trata de productos de consumo, fabricados en serie, banales, comunes, que para el poseedor condensan una imagen icónica de la experiencia del viaje. *Muy distintos en materiales, formas y estilos, los souvenirs condensan una*

---

<sup>340</sup> *Las ideas que alberga un grupo respecto al otro se basan en parte en la experiencia turística directa, pero también son producto de las categorías (imágenes y estereotipos) culturales de unos sobre los otros. Todas las culturas establecen categorías para organizar la realidad. Estas categorías permiten a los individuos relacionarse los unos con los otros y funcionan también en las relaciones interétnicas propias del turismo* (Pi i Sunyer en Hernández-Ramírez, 2015a:306).

<sup>341</sup> Información del dossier de prensa del *MuCEM* del año 2014. Ver: [http://www.mucem.org/sites/default/files/mucem\\_dp\\_fr\\_2014\\_light\\_0.pdf](http://www.mucem.org/sites/default/files/mucem_dp_fr_2014_light_0.pdf) [consulta: 15.09.2016]

<sup>342</sup> Susan Stewart publicó en 1984 *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, obra referente en esta materia.



*poderosa carga simbólica, como fetiches que encierran las memorias y los deseos del turista, oscilando siempre entre la seducción de lo exótico y la nostalgia por su desaparición* (Estévez y Henríquez, 2012:40-41). Al margen de la capacidad de evocación de estos objetos, se pueden adoptar otro tipo de enfoques. Una de las campañas de sondeo/recopilación emprendidas por el *MuCEM* se ha dirigido a la adquisición de los souvenirs turísticos de varias ciudades de europeas y mediterráneas (2005-2006), con la finalidad de documentar las transformaciones urbanas que han experimentado ciudades como Berlín, Liverpool, Marsella, Múnich, Venecia, Túnez o Jerusalén (Chevallier, 2008).

Si nos centramos en el plano de la representación, el souvenir se inserta en un proceso de negociación entre las culturas autóctonas y la demanda del mercado turístico, ya que es habitual que los productores se apropien de las visiones estereotipadas construidas por agentes externos. En este sentido, la literatura sobre el turismo en países no occidentales ha producido un cuerpo teórico muy interesante que, desde el punto de vista de la glocalización, remite a cuestiones de autenticidad, modernidad y apropiación cultural (Hernández-Ramírez, 2015b; Salazar, 2005). Otra de las líneas en las que podemos insertar nuestro objeto de estudio es la del llamado “arte turista” o “arte de aeropuerto”. Algunos autores defienden que no se puede establecer una separación radical entre el “arte turista” y el souvenir *kitsch*, ya que obedecen a la misma lógica de exotización y apropiación cultural que subyace en las políticas de representación de las sociedades extra-europeas (Estévez y Henríquez, 2012).

De acuerdo con Ruth B. Phillips, el museo ha despreciado el arte turista al no encajar en sus clasificaciones de las sociedades extra-europeas. Esto se debe a que son precisamente las imágenes estereotipadas de estas culturas, que las contemplan como premodernas y arcaicas, las que han conformado la práctica museística tradicional. De esta forma, los objetos híbridos, mestizos, los que reflejan los contactos e intercambios culturales, han sido rechazados por el museo o relegados a los almacenes, al considerar que no expresan esa alteridad preconcebida (Lattanzi, 2008:165). En este sentido, uno de los rasgos que identifica a los museos etnográficos en proceso de renovación es precisamente la mayor atención prestada a este tipo de objetos híbridos, reflejo de los intercambios culturales, capaces de expresar la modernidad de las sociedades no occidentales. Lattanzi comenta la exposición del *Museo Preistorico Etnografico di Roma* sobre las “babuchas de fantasía” marroquíes, objetos a medio camino entre la artesanía tradicional local y el arte turista, que sólo pueden comprenderse en el marco de los procesos de construcción de la identidad cultural e inserción en el mercado turístico (Lattanzi, 2008:165-166). En el caso de “Fetish Modernity” se pretendía recuperar los objetos normalmente excluidos de la exposición permanente por considerarlos no tradicionales y constituir un testimonio incómodo de los contactos, mezclas e intercambios entre culturas, contrario a la visión asociada al “mito de la modernidad” (Zetterstrom-Sharp, 2014; Bouttiaux, 2011). La sección que cierra el recorrido de “Fetish Modernity”, denominada “Tiendas baratas y elegantes”, incluye dos

tiendas falsas dedicadas respectivamente a la “venta” de obras de arte no occidental y de souvenirs o productos turísticos, que tratan de *enfrentar al público occidental con sus propias contradicciones* (Seiderer, 2014:33) en su deseo de “consumir al otro”.

Es habitual que los museos etnográficos, locales o regionales, museos industriales o de la historia del trabajo, aborden el tema del turismo mediante la presentación de souvenirs, postales y otros objetos similares. Estos museos pueden adoptar una lógica similar a las exposiciones que presentan objetos biográficos o que recurren a la “narrativa de la maleta”. En estos casos se trata de rastrear la historia o la memoria asociada a estos objetos cotidianos. Sin embargo, la mayoría de las veces se utilizan para documentar la mera existencia de una actividad turística o para analizar las políticas de representación en las que se insertan. El *Centre historique minier-Lewarde - Musée de la mine du Nord Pas de Calais*<sup>343</sup>, por ejemplo, alberga en sus colecciones algunos de souvenirs turísticos para documentar las vacaciones de los mineros y sus familias.

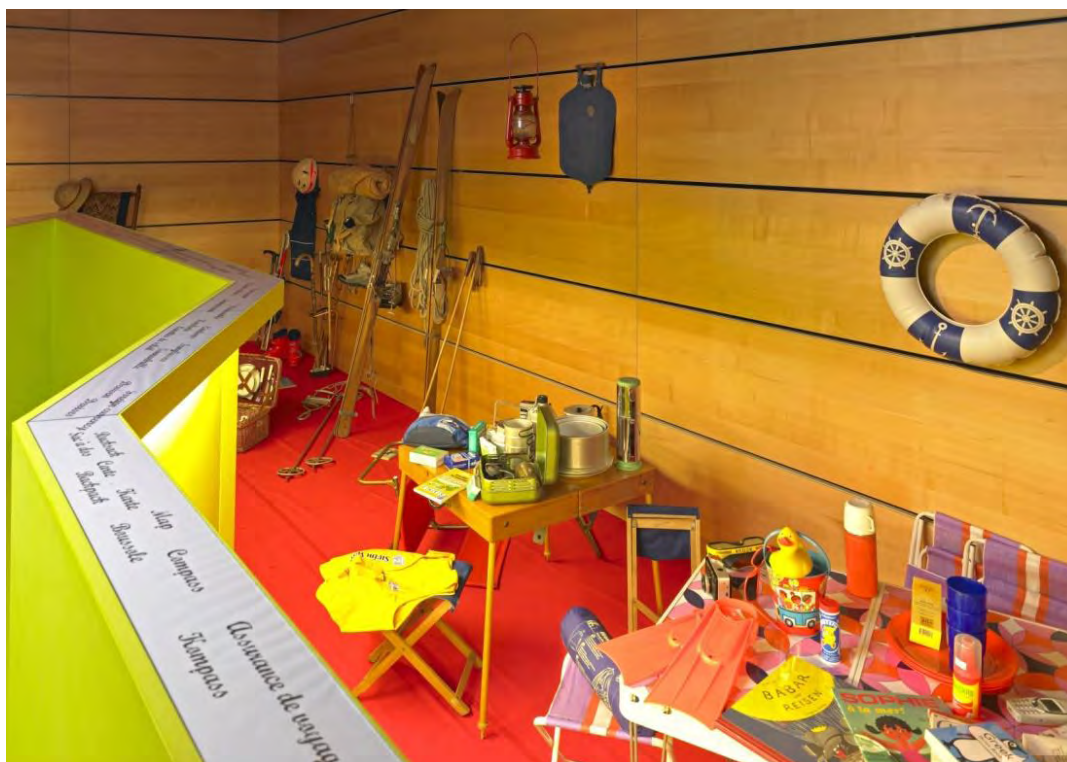


Fig. 33. “Greetings from Luxembourg”. *Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg*

Por su parte, la exposición “Greetings from Luxembourg. Un voyage à travers le monde du tourisme” (2008) del *Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg* aborda el auge del turismo a nivel mundial. La finalidad de esta exposición es provocar la reflexión y ofrecer una mirada nueva y pluridisciplinar

<sup>343</sup> Información extraída de la web del museo. Ver: <http://www.chm-lewarde.com/fr/ressources-et-collections/les-collections/> [consulta: 15.09.2016]

sobre este fenómeno, que permita abordarlo en toda su complejidad<sup>344</sup>. La puesta en escena trata de confrontar al visitante con los comportamientos que adopta cuando se convierte en turista. Hay que insertar esta exposición en la política desarrollada por este museo, que le lleva a presentar problemáticas contemporáneas, en ocasiones delicadas o controvertidas. Con el objeto de convertirse en un “foro público para el debate sociopolítico del pasado y presente de la ciudad”, este museo ha organizado exposiciones sobre temas tan diversos como la pobreza, los estereotipos que afectan a los gitanos, los crímenes violentos o la Segunda Guerra Mundial (Drouguet, 2015:201).

Dentro de una serie de exposiciones dedicadas a explorar la relación con el mar, el *Musée de Normandie* organizó “Destination Normandie. Deux siècles de tourisme - XIXe-XXe” (2009). Se trata de documentar la historia del turismo en esta región francesa, a través de sus principales hitos: la urbanización de la costa, la diversificación de la oferta turística (baños de mar, práctica de deportes), la mejora de los medios de transporte y la industria del souvenir<sup>345</sup>. La narrativa de la exposición renuncia a la presentación de una perspectiva contemporánea del fenómeno turístico y prefiere explorar ciertos aspectos vinculados a la construcción de una imagen pintoresca de este destino, como puede ser la influencia de los artistas impresionistas que pasaban temporadas en la región (Gandin, 2008:118-119).

En 2009, los *Museos de Tenerife* presentaron “Souvenir, souvenir: la colección de (los) turistas”. La exposición se organizó en dos sedes, cada una de ellas para ofrecer una visión diferente de este fenómeno. Unas webcams permitían al visitante relacionar visualmente los dos espacios. Se trataba de provocar la reflexión sobre las distintas imágenes que los turistas y los nativos construyen de sí mismos y del “otro”. *Una colección donde se muestran los turistas a los nativos, los nativos a los turistas, a los turistas como nativos y a los nativos como turistas*<sup>346</sup>. El souvenir es el motivo que vertebra el discurso expositivo por la forma en la que expresa las relaciones que se producen entre ambos sujetos, marcadas por la *negociación, apropiación, adaptación y resistencia*. La puesta en escena recreó los espacios de un museo y de un comedor de un hotel como metáforas que aluden al consumo turístico. Los comisarios consideran que al integrar los *objetos banales del turismo* se desestabiliza la imagen que tradicionalmente se ha generalizado del museo como institución que objetiva, legitima y autoriza los discursos sobre el patrimonio.

La exposición “Travellers and Immigrants: Portugêses em Perth” (1997), del *Fremantle History Museum* (Australia) adoptó un enfoque novedoso, si bien no premeditado. Andrea Witcomb, que

---

<sup>344</sup> Exposición celebrada entre 26 de abril y el 12 de octubre de 2008. Información extraída de la web del museo. Ver: <http://mhvl.lu/exhibition/greeting-from-luxembourg/> [consulta: 10.10.2016]

<sup>345</sup> Información obtenida en la web de *Patrimoine normand*. Ver: <http://www.patrimoine-normand.com/index-fiche-30427.html> [consulta: 10.10.2016]

<sup>346</sup> Exposición celebrada desde el 27 de junio hasta el 18 de octubre de 2009 en la *Fundación César Manrique* y en el *Museo de Historia y Antropología de Tenerife*. Información obtenida de la web de los *Museos de Tenerife*. Ver: <http://www.museosdetenerife.org/mha-casa-lercaro/editorial/156> [consulta: 25.10.2016]

comisarió la muestra, trataba de documentar la experiencia migratoria de las comunidades portuguesas residentes en Perth. La idea original era muy similar a la que desarrollan otras exposiciones sobre la inmigración. Se les pide a los propios inmigrantes que aporten un objeto que represente su experiencia migratoria. Aunque normalmente se eligen los objetos que los acompañaron durante el viaje (objetos personales, de uso doméstico o artes populares), una de las familias participantes aportó souvenirs, objetos fabricados en serie para un mercado turístico, que habían comprado en sus vacaciones. En este caso concreto, se trata de una olla de hierro y un barril de vino en miniatura, objetos que representan prácticas tradicionales del país de origen. Esto lleva a Witcomb a reflexionar sobre el significado que estas personas otorgan a unos objetos considerados banales y el lugar que ocupan en la construcción de su memoria personal. En el caso de las comunidades portuguesas asentadas en Australia, concluye, esta elección parece ser representativa de sus continuas ideas y venidas entre el país de origen y el de acogida, que los convierte en viajeros e inmigrantes al mismo tiempo (Witcomb, 2012).

Sin embargo, aunque se trata de souvenirs, expresamente producidos para un mercado turístico, estos objetos evocan lo tradicional y folklórico de su cultura de origen. En este sentido, esta elección es continuadora de las políticas de representación desarrolladas tradicionalmente por los museos dedicados a la inmigración, que centran la atención en los marcadores que subrayan la diferencia cultural de estos colectivos. Este tipo de experiencias contribuye a la reflexión del papel de los objetos en la construcción de la narrativa de la memoria. En este caso concreto, se ha invertido el significado que normalmente se ha atribuido al souvenir, el de objeto que trata de capturar una experiencia exótica o extraordinaria, ya que para la familia portuguesa evoca una práctica cotidiana (Witcomb, 2012).

La exposición “Le tour du monde avec la Red Star Line” (2016-2017) del *Red Star Line Museum* es significativa por presentarse en un museo dedicado fundamentalmente al fenómeno migratorio<sup>347</sup>. A través de la historia de la compañía naviera Red Star Line se explora la emigración belga a Estados Unidos. En el contexto actual de globalización, los encuentros entre diferentes culturas se producen a través de las migraciones y el turismo (Daniel, 2003). Aunque se trata de dos fenómenos muy diferentes, constituyen el escenario principal en el que abordar la construcción de la alteridad. Sin embargo, las estrategias a partir de las que algunos museos han abordado su representación no siempre están claramente delimitadas. En primer lugar, las imágenes de los encuentros entre turista-nativo y migrante-autóctono permiten reflexionar sobre las representaciones de la identidad y la alteridad en los discursos ofrecidos por la institución museística. En estos encuentros es habitual que se produzcan situaciones de desconocimiento mutuo, que refuerzan las visiones estereotipadas preestablecidas sobre el “otro” y conducen a situaciones de racismo cultural. Manuel Delgado ha sido uno de los investigadores que explora la “turistofobia” que ha surgido en ciudades afectadas por el turismo masificado, como es el caso de Barcelona. En este contexto, el turista y el inmigrante pueden llegar a

---

<sup>347</sup> Exposición que se celebra entre el 14 de octubre de 2016 hasta el 17 de abril de 2017. Información de la web del museo. Ver: <http://www.redstarline.be/fr/content/expositions-temporaires> [consulta: 15.02.2017]

compartir un mismo imaginario, por el que son considerados como un sujeto extraño, invasor, al que hay que expulsar o restringir la entrada<sup>348</sup>. Por otra parte, en los dos casos se produce un desplazamiento de personas y un intercambio entre culturas, que permite explorar las formas en las que el museo aborda (o no) los temas de movilidad y los intercambios culturales.

Volviendo al caso del *Red Star Line Museum*, la exposición explora cómo los cambios en las políticas migratorias estadounidenses, con el sistema de cuotas, provocaron un cambio en la estrategia comercial de la compañía naviera, ahora dedicada a los cruceros de lujo para turistas norteamericanos y británicos. La narrativa se construye a partir de los relatos de los pasajeros, ofreciendo también numerosas referencias a la vida en Amberes. Por otra parte, se presenta una lectura crítica de la sociedad del periodo de entreguerras, mostrando cómo los prejuicios culturales, el clasismo y la desigualdad social se manifestaban en los escasos contactos que se producían entre los cruceristas y la población local.

---

<sup>348</sup> Artículo “Turistofobia” publicado en El País el el 12 de julio de 2008. Ver: [http://elpais.com/diario/2008/07/12/catalunya/1215824840\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/07/12/catalunya/1215824840_850215.html) [consulta: 27.11.2016]

## CAPÍTULO 8. LOS DISCURSOS DE LA CONTEMPORANEIDAD

Uno de los rasgos que define a los nuevos paradigmas museológicos es la adopción de la contemporaneidad como principio. Hemos visto cómo en los “nuevos” museos etnológicos, los museos de sociedad o museos de la ciudad, las colecciones históricas van quedando relegadas a un papel secundario en favor de los “nuevos” patrimonios y de las narrativas construidas a partir de una gran variedad de recursos, entre los que se encuentran la escenografía, los testimonios orales o las nuevas tecnologías. El “culto al objeto” ha sido sustituido por exposiciones de ideas o conceptos, en las que los discursos se construyen a partir de un tema, una tesis o un relato y no se circunscriben a los objetos disponibles. En este proceso hay que tener en cuenta que el interés renovado por la cultura material, que surgió a partir de los años ochenta en el campo de la antropología y los estudios culturales, llevó asociado el desarrollo de los métodos biográficos de los objetos. De esta forma, las políticas de colecciones empezaron a incorporar las entrevistas, vídeos o imágenes que permitían contextualizar los objetos. Hemos visto cómo en las exposiciones, este interés se concretó en el auge adquirido por las “museografías de historias de vida” a partir de los años noventa.

En consonancia con los planteamientos que reclaman una mayor apertura y democratización del museo, ahora se presta una mayor atención a los colectivos tradicionalmente excluidos de su actividad. En estos casos, es habitual que las colecciones históricas no cuenten con materiales apropiados para su representación, por lo que hay que iniciar un proceso de documentación y recogida que no se limita a los objetos, sino que se extiende a los contextos culturales más amplios y a las formas inmateriales alternativas (Rhys, 2014). Por otra parte, nos encontramos con instituciones que convierten la sociedad en objeto de museo y que tratan de reflexionar sobre los problemas que les afectan, por lo que no rehúyen el tratamiento de temas controvertidos o *hot topics*, tanto pasados como presentes.

No hay que perder de vista que la etnología siempre se ha caracterizado por la observación de la contemporaneidad (Grognet, 2007a). Es en el momento en el que la antropología académica abandona la institución museística y desarrolla su actividad al margen del museo, cuando el papel de éste queda reducido a la preservación de unos modos de vida tradicionales congelados en un presente eterno y atemporal. En este momento, lo tradicional adquiere el sentido de preindustrial o premoderno, lo que ha condicionado las políticas de representación adoptadas por los museos etnográficos durante gran parte de su historia. En este sentido, Fabrice Grognet se plantea cuál puede ser el papel de estos museos en el siglo XXI, *¿cómo es posible constituir una colección de objetos contemporáneos, cuando la contemporaneidad entraña la idea de un proceso continuo y, sobre todo, por qué hacerlo, si según una idea muy generalizada estamos en presencia de una homogeneización de las culturas?* (2007a:51).

En la línea de lo que venimos comentando, vemos cómo en el marco de los procesos de renovación de los museos etnográficos europeos se ha producido un cambio en la dimensión temporal al volver a incorporar la contemporaneidad en sus exposiciones. De esta forma, es habitual que las colecciones históricas pasen a un segundo plano a favor de objetos recientemente adquiridos, mientras que los discursos se centran en cuestiones actuales que preocupan a la sociedad contemporánea. El ejemplo más paradigmático es el del *Museum of World Culture (Världskulturmuseet)* de Gotemburgo, que eliminó de la exposición sus colecciones pertenecientes al periodo colonial para involucrarse en el desarrollo de una política de exposiciones temporales sobre temas de actualidad, sin rehuir el tratamiento de los aspectos más controvertidos (Harris y O'Hanlon, 2013). Instituciones como el *MuCEM* o el *Musée des Confluences* adoptan enfoques interdisciplinarios para abordar los sistemas culturales de forma global. En consonancia con los nuevos paradigmas museológicos, relativizan el papel del objeto para explorar las relaciones que el hombre mantiene con el entorno, centrando la atención en el presente y en la proyección hacia el futuro.

En algunos casos, las temáticas contemporáneas globales, transnacionales o transculturales, se abordan desde un punto de vista particular y local. El *Musée des Confluences* (Lyon) adopta un enfoque interdisciplinario para abordar el estudio del hombre en su medio cultural y natural. En este caso, se trata de un museo de sociedad y de ciencias, que adopta un planteamiento similar a los museos de civilización canadienses para dirigirse a los problemas contemporáneos globales a través del desarrollo de las cuestiones científicas y técnicas que plantean. Durante sus exposiciones de prefiguración se dedicaron exposiciones a las vacas locas, al comercio justo, a la política del agua o al concepto de frontera (Côté, 2010). El *Museum of World Culture* de Gotemburgo, adopta una perspectiva glocal en sus exposiciones. Para ello, este centro desarrolla un enfoque interdisciplinario que le lleva a asociarse con agentes externos y a colaborar de forma estable con departamentos universitarios. Hay que decir que este museo se compromete con una noción de diversidad cultural en sentido amplio que, más allá de la etnicidad o de la procedencia geográfica, incluye grupos definidos en función de la edad, clase social, educación, limitaciones físicas u orientación sexual (Lagerkvist, 2008).

Los museos que actualizan sus discursos para producir lecturas más ajustadas de la realidad cultural tienen que redefinir los conceptos de identidad con los que operan. En el contexto actual, cualquier representación de la sociedad contemporánea tiene que reflejar la multiplicidad y complejidad de las identidades y los sentimientos de pertenencia que la conforman. Aunque por el momento las tendencias que se están siguiendo no parecen ir en esta línea, o al menos no de forma mayoritaria, Nederveen Pieterse ha planteado la adopción de la hibridez como principio, ya que permite centrarse en el carácter dinámico, abierto y fluido de las identidades (Nederveen, 2005).

Llegados a este punto, hay que recordar que entre los cambios que introducen los nuevos museos de sociedad se encuentra la redefinición de las identidades. En la sociedad globalizada, los museos se

siguen considerando un instrumento válido para crear imágenes de la identidad contemporánea, reformulaciones de las viejas identidades presentadas con nuevos conceptos, ideas o valores (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:157). Dentro de este amplio marco hay que insertar también a los denominados “museos postnacionales” en los que se adopta una visión más amplia, al producir imágenes sobre una supuesta identidad europea o euromediterránea. A pesar de la diversidad de experiencias que se pueden agrupar bajo esta definición, se han identificado algunos rasgos comunes, como pueden ser el uso de la interdisciplinariedad para abordar el estudio global de la sociedad, vinculando el pasado con el presente, el predominio de las exposiciones temporales y la reformulación de las identidades, lo que se acompaña de un cambio en las denominaciones que refleje esta nueva perspectiva (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:157).

Los planteamientos de estos “museos postnacionales” no son diferentes de los museos de sociedad en general. Sin embargo, nos encontramos ante un caso paradigmático de discurso sobre la contemporaneidad, por la forma en la que produce una “nueva” identidad y activa un “nuevo” patrimonio, definido en función de unos criterios eminentemente contemporáneos. Es el caso de los proyectos que han surgido en los últimos años, que tratan de construir una identidad europea explorando los símbolos, mitos o lugares compartidos, a través de una serie de experiencias museísticas. Nos encontramos ante proyectos conceptualmente difíciles, ya que los países que integran la “comunidad europea” no tienen una lengua o un patrimonio común, ni un pasado reinventado compartido, sino que los únicos símbolos que comparten son la moneda, la bandera (Segalen, 2005:311-312), la música paneuropea, los eventos deportivos y la capital europea de la cultura (Tietmeyer, 2012).

Krzysztof Pomian ha señalado los problemas que plantea la creación de este tipo de museos. En primer lugar, se trata de construir una identidad colectiva a partir de una gran variedad de tradiciones, historias y valores (Segalen, 2005:312-313). A lo largo de esta investigación hemos visto la dificultad de traducir a una exposición la diversidad cultural y de expresar los complejos conceptos de identidad y pertenencia. A esto vendrían a sumarse los riesgos de reducción y simplificación de las exposiciones de síntesis. Por otra parte, señala Pomian, en Europa se están produciendo fuerzas homogeneizadoras que tienden a uniformizar los estilos de vida, condicionados por las políticas comunitarias y la lógica de mercado. Es previsible que esta homogeneización tenga movimientos opuestos de refuerzo de los particularismos locales y de las diferencias culturales. En este sentido, el museo etnográfico no puede ejercer como templo de la nostalgia, centrado en la conservación de las diferencias culturales amenazadas, sino que debe desempeñar un papel reflexivo que vincule el presente, el pasado y el futuro (Segalen, 2005:312-313).

Uno de los proyectos de nueva creación, el *Musée de l'Europe* (Bruselas), parece estar paralizado. Se trata de una iniciativa vinculada a una empresa privada de escenografía que, tras varios años de



trabajo, ha realizado algunas investigaciones, organizado exposiciones de prefiguración y establecido contactos con museos y profesionales del medio. Para Noémie Drouguet, el fracaso de este proyecto se debe a la dificultad de definir un “patrimonio europeo” y al sesgo de la interpretación histórica, que al considerar al catolicismo como pilar fundamental de la identidad europea, excluía a muchos países y comunidades, así como al hecho de que algunos de los conceptos empleados ahora se consideren superados, como son el “museo identitario” o el “espíritu cívico europeo” (Drouguet, 2015:112).

En los últimos años, han surgido varias publicaciones que tratan de situar el proceso de europeización que afecta a la institución museística (Kaiser, Krankenhagen y Poehls, 2014; Mazé, 2013; Whitehead, Eckersley y Mason, 2012). Entendido como la progresiva introducción de la “cultura europea” en museos hasta el momento dedicados a las identidades nacionales, regionales o locales, se traduce en un proceso de revisión de los contenidos, incremento de las colecciones, actualización de los temas de las exposiciones, introducción de la perspectiva comparativa y orientación de los discursos al fomento de la interculturalidad (Mazé, 2013:178). En el año 2000 se planteó la creación de una red de museos europeos para coordinar las iniciativas dedicadas a la “civilización europea” y desarrollar métodos de trabajo conjuntos. Hay que decir que nos encontramos ante un campo muy heterogéneo, influido por diferentes visiones de Europa, identidades institucionales, esquemas de trabajo y cuestiones políticas que, como no podía ser de otra forma, ha dado lugar a estrategias muy distintas, en lo conceptual y en lo museográfico, sin hablar de los proyectos que han sido desactivados o paralizados por diversas causas.

Nos centramos en algunos casos en los que este proceso de europeización ha sido más amplio y ha llegado a sustituir a la antigua orientación de estas instituciones. Tras la caída del muro de Berlín, el antiguo *Museum für Volkskunde* de Berlín se transformó en el *Museum of European Cultures o Museum Europäischer Kulturen (MEK)*, con clara vocación europea. En este caso, el discurso se centra en los contactos culturales entre el Este y el Oeste de Europa (Mazé, 2013). Este museo toma como punto de partida una colección de objetos que reflejan la evolución de la vida cotidiana desde el siglo XVIII hasta la actualidad, para abordar ciertos aspectos sociales y culturales de la historia contemporánea europea. Nos encontramos ante un museo centrado en las similitudes y diferencias culturales en Europa. Siguiendo el relato que ofrece Elizabeth Tietmeyer del proceso de renovación del museo, vemos cómo las soluciones ofrecidas trataban de responder a los siguientes retos: mostrar las colecciones sobre la vida cotidiana de forma transversal, responder a los intereses del público, diseñar una política orientada a la creación de colecciones representativas de la sociedad actual, solventar las limitaciones que impone el edificio histórico en el que se ubica el museo y, por último, construir un discurso amplio sobre Europa. Para ello, se dedica una sala a los encuentros y contactos culturales, presidida por una góndola como elemento simbólico que representa las relaciones comerciales europeas. Otros de los temas que se abordan son el turismo, los medios de comunicación

y la inmigración (Tietmeyer, 2012). Nos detenemos un momento en la sala dedicada a las fronteras, por la forma en la que se abordan las cuestiones identitarias y los sentimientos de pertenencia. Para mostrar los particularismos locales, que se reavivan para contrarrestar las fuerzas homogeneizantes y uniformizadoras, se exhibe una serie de máscaras y trajes regionales, materiales de sociedades de músicas y danzas folklóricas, imágenes de un concepto esencializado de la ruralidad. Para abordar el tema de las representaciones nacionales y la producción de estereotipos se muestran las instrumentalizaciones políticas realizadas de algunos símbolos.

Otra de las iniciativas que se llevan a cabo en este museo, al margen de su política de exposiciones, es la organización de los denominados “Cultural Days”, eventos dedicados a grupos culturales específicos en los que se ofrecen exposiciones, debates, actuaciones o gastronomía, contando para ello con las embajadas de los países representados, pero también con asociaciones y comunidades de inmigrantes. Por último, comentar la “Showcase of Contemporary Issues” como un nuevo formato para expresar los vínculos entre los objetos que integran las colecciones históricas y las problemáticas contemporáneas a las que se dirige el museo. En esta sección se ha abordado el conflicto de Crimea, se han hecho eco de los debates producidos en los Países Bajos sobre la festividad del Black Pete y se ha mostrado la obra *Conchita Wurst on the Crescent Moon*, recientemente incorporada a la colección (Tietmeyer, 2012).



Fig. 34. *Museum Europäischer Kulturen*

El caso del *MuCEM* ha surgido varias veces a lo largo de la investigación. En este momento, nos interesa retener la forma en la que se ha transformado el antiguo *MNATP* de París, una institución referente de la etnología francesa y un hito en la museología etnográfica internacional, en un museo

dedicado a la cultura mediterránea<sup>349</sup>. Camille Mazé ha profundizado en las cuestiones políticas que han influido en los sucesivos cambios de orientación de esta institución que, en pocos años, pasó de ser un museo dedicado a la cultura nacional francesa, a un museo con vocación europea y, en los últimos años, mediterránea. Aunque parte de estas transformaciones se han quedado en el papel, fundamentalmente el denominado “Proyecto Colardelle”, es posible observar algunos de sus planteamientos en las exposiciones de prefiguración (2013). A modo de ejemplo, la exposición “Parlez-moi d’Alger. Marseille-Alger au miroir des mémoires” (2003-2004), en la que se trata de ofrecer una revisión de la historia nacional francesa, en un intento de establecer una nueva relación entre los dos países. Por su tratamiento de la colonización francesa, la guerra, la independencia y el exilio<sup>350</sup>, esta exposición fue objeto de controversia (Mazé, 2013). Nos encontramos ante uno de los temas más sensibles para abordar por los museos franceses y es significativo que la nueva institución le dedicara una de sus primeras exposiciones. Para ello, se llevó a cabo una investigación con la intención de recuperar la memoria que vincula Argelia y Marsella, tanto pasada como presente. Aunque en la exposición se mostraron algunos objetos-memoria, la música y las imágenes ocuparon un lugar importante.

En la evolución de este proyecto, las tensiones entre las dinámicas globales y locales se manifestaron de diferentes formas, una de ellas era de carácter interno, motivada por la descentralización de esta institución en una ciudad como Marsella, con las implicaciones políticas que ello tenía y que terminó por reafirmar la vocación mediterránea del proyecto (Mazé, 2013). En este caso, se hace necesaria una nueva política de colecciones orientada al tratamiento de los nuevos temas de interés. En una vuelta a lo local, la cultura urbana francesa contemporánea empieza a recibir una especial atención y centra algunas de sus campañas de sondeos-colectas. Es el caso de “Hip-Hop. Art de rue, art de scène” (2005), con la que se trata de actualizar las nociones de cultura popular, si bien centrando toda la atención en el carácter performativo de estas prácticas. La exposición estaba dirigida al público local, “a los hijos de los inmigrantes de los barrios del norte de Marsella”. En este caso se trata de situar a escala global una expresión de la cultura popular local, ya que presenta ciertas particularidades que la diferencian de lo que sucede en otros países. La dimensión mediterránea está presente en el hecho de que la exposición se dirige a los jóvenes descendientes de la inmigración (Mazé, 2013).

Aunque a lo largo de la investigación hemos hecho referencia a varias de las exposiciones del *MuCEM*, creemos que es buen momento para detenernos un momento en algunas de las soluciones adoptadas por este museo a lo largo de su corta historia. En un primer momento, el proyecto no se plantea una ruptura radical con la tradición iniciada por Rivière en el *MNATP*. Por este motivo, se

---

<sup>349</sup> Muchos autores han abordado la transformación del *MNATP* al *MuCEM*. Es el caso de Dennis Chevallier (2008, 2013 y 2014), Martine Segalen (2005, 2008 y 2013) o Camille Mazé (2013), entre otros.

<sup>350</sup> Información obtenida a través del comunicado de prensa de la exposición. Ver: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/Cpresse-ParlezmoidAlger.pdf> [consulta: 14.12.2016]

recuperan algunos de sus “objetos-faro”, si bien ahora se muestran de forma diferente en una nueva escenografía, desprovistos de los hilos de nylon<sup>351</sup>. A modo de ejemplo, la exposición “Le temps des loisirs”, en la que se toma como punto de partida las colecciones históricas del *MNATP*, ahora integradas en una nueva museografía. En este caso se exhiben algunos de los materiales reunidos por Rivière en sus campañas en torno al mundo del circo, las marionetas o la feria (Drouguet, 2015:208). Sin embargo, a la hora de delimitar los ámbitos temáticos que deben estructurar la exposición de referencia, se observa un intento de “desfolklorizar” el discurso de esta institución e insertar las singularidades del área euromediterránea en las dinámicas globales más amplias. De esta forma, se seleccionan como temas transversales las creencias, el agua, la ciudad, el camino y lo masculino/femenino, cuestiones universales todas ellas que se pueden inscribir en el ámbito de la antropología simbólica (Mazé, 2013).



Fig. 35. “Le temps des loisirs”. *MuCEM*

Volviendo a nuestro objeto de estudio, creemos que la documentación de las expresiones culturales contemporáneas ofrece muchas posibilidades a una institución museística comprometida con un concepto amplio de patrimonio y una mayor democratización de sus funciones. La cercanía temporal permite una mejor contextualización de las colecciones aunque esto no siempre se traduce en las exposiciones. En algunos casos, se aprovecha la familiaridad del visitante con los contenidos de la exposición, objetos cotidianos, referentes culturales, como estrategia comunicativa. Es el caso de la

---

<sup>351</sup> A modo de homenaje, el espacio destinado a exposiciones temporales de artistas actuales ha recibido el nombre de Rivière.

“museología de la ruptura” desarrollada por Jacques Hainard y Marc-Olivier Gonseth en el *Musée d’ethnographie de Neuchâtel* (Gonseth, 2012; Jacques Hainard, 2007a). Se trata de *mezclar estilos abiertamente, en exposiciones llenas de contraste, donde insertamos objetos de nuestras colecciones, por su potencial simbólico y estético con objetos de la vida cotidiana, haciéndolos conversar como actores en un escenario, sobre los problemas contemporáneos* (Gonseth, 2012:81). En este caso todos los objetos, sin distinción de clase, antigüedad o excepcionalidad, son pretextos para construir historias (Hainard, 1984).

En otros casos, los museógrafos aprovechan esta familiaridad del visitante con los objetos cotidianos en escenografías evocadoras, que tratan de reconstituir ambientes y espacios. Los objetos comunes, banales, producidos en serie, no se suelen acompañar de otra información asociada y su papel en la exposición se limita al lugar que ocupan dentro del conjunto, en la composición de la escena. Esta estrategia es habitual en los museos al aire libre y en las recreaciones de ambientes de algunos museos etnológicos. Jacques Battesti ha diferenciado entre “objetos-memoriales”, que son los que tienen un valor icónico asociado a la memoria, y los objetos comunes, cuyos valores no se expresan fácilmente. En este último caso, sin una museografía apropiada, la proximidad del visitante con el objeto puede producir efectos no deseados en la exposición, al provocar indiferencia o conducir a una mala interpretación del mensaje (Battesti, 2012:21).

Ahora bien, uno de los principales problemas que afectan a las colecciones de lo contemporáneo es la selección de referentes, sobre todo cuando de lo que se trata es de crear una colección significativa para transmitir a las generaciones futuras y no el desarrollo de un tema, idea o tesis a través de una exposición temporal. Los museos tienen que identificar hoy lo que va a ser representativo mañana, lo que supone invertir la práctica museística tradicional y adoptar un papel proactivo. Con frecuencia se ha acusado a los museos de ser depósitos de materiales muertos, a los que acuden los objetos cuando han perdido su funcionalidad. Sin embargo, la capacidad que ahora se reconoce a la institución museística, la sitúa en la primera línea de la activación patrimonial, con todos los problemas que ello plantea.

Esta capacidad para activar referentes culturales contemporáneos puede llevar a crear un “nuevo” patrimonio que no existía antes de su musealización. Es el caso de las exposiciones sobre el SIDA que han organizado museos como el *MuCEM* que, con la intención de reflexionar sobre un tema actual y crear conciencia en la sociedad, han reunido un grupo de materiales como obras de arte, publicaciones, testimonios personales, fotografías, publicidad u otro tipo de objetos, con la intención de recuperar la memoria asociada a esta enfermedad. Nos encontramos ante uno de los mecanismos por el que determinadas expresiones de la cultura cotidiana contemporánea pueden adquirir el estatus de objeto de museo. En una línea similar se encuentran las exposiciones sobre diferentes colectivos, culturas urbanas juveniles o movimientos sociales.

Llegados a este punto, queremos llamar la atención sobre algunas de las cuestiones que rodean a los procesos de patrimonialización de lo contemporáneo que lleva a cabo la institución museística. Para ello, recuperamos la distinción realizada por Jean Davallon entre el valor documental y el valor patrimonial (2012), que implica la adopción de dos lógicas diferentes, la de archivo y la patrimonial. La preocupación de los museos de sociedad por la contemporaneidad introduce cambios importantes tanto en la política de colecciones, como en la definición del estatus del objeto de museo. En primer lugar, como se trata de recuperar una memoria o abordar la representación de un fenómeno actual, el proceso de recogida de materiales es el resultado de un proyecto de investigación que tiene por finalidad producir un conjunto coherente de documentos y evidencias. En este sentido, el “objeto-documento” aporta información sobre una realidad cultural. Estos objetos serán depositarios de conocimiento siempre que se acompañen de algún saber construido en torno a ellos, memorial o científico (Davallon, 2012). En este proceso, Davallon encuentra la misma lógica que afecta a la patrimonialización de la cultura inmaterial, que necesita producir registros y soportes objetivos de memoria.

En el caso de los objetos banales o comunes de la vida cotidiana contemporánea, Natalia Heinich establece una diferencia entre el valor documental y el valor representativo. En un intento de situar la tendencia hiperpatrimonializadora de las colecciones de objetos contemporáneos, Heinich limita el valor de este tipo de objetos a la significatividad que poseen como testimonios, por lo que siempre deben formar parte de un discurso más amplio que los integre. En el caso de los objetos que son testimonio de un modo de vida, se les reconoce un valor documental, por lo que deben ir acompañados de los relatos, historias o experiencias de los actores implicados, poseedores, creadores o usuarios. Encontramos aquí el fundamento de las “museografías de las historias de vida” o de las aproximaciones biográficas a los objetos. Por otra parte, los objetos que son el testimonio de una serie adquieren un valor representativo, que se traduce en el discurso de los investigadores que serán los encargados de situarlos en el conjunto del que forman parte. Sería este segundo criterio el que justificaría su entrada en el museo (Heinich, 2012:58).

La capacidad del museo a la hora de patrimonializar referentes culturales contemporáneos encuentra uno de sus límites en la diferencia entre la actividad de conservación y la de exposición, que puede llevar a que los archivos se conserven pero no se expongan y a que se expongan elementos que no se conservan, en un proceso en el que la diferencia entre el objeto de la exposición y el objeto de museo se plantea como esencial (Heinich, 2012). De esta forma, muchos documentos que forman parte de las colecciones y exposiciones se encuentran en una fase previa a la patrimonialización, posponiendo esta decisión a un momento posterior, una vez que sus valores se hayan confirmado o consolidado. Esta diferencia hay que extenderla al ámbito de la cultura inmaterial y reviste un especial interés en el caso de la memoria oral, los testimonios y las historias de vida. Si bien hemos identificado como una de las

implicaciones de la *Convención de 2003* para los museos el cambio de estatus que ahora adquieren estos testimonios, convertidos en elemento patrimonial con entidad en sí misma, parece lógico suponer que no todos ellos cuentan con el valor patrimonial necesario para considerarlos objeto de museo. Nos encontramos ante uno de los problemas que afecta a la patrimonialización de la cultura contemporánea y que afecta por igual a su dimensión material como inmaterial. Los debates sobre estas cuestiones siguen activos y no parece que a corto plazo podamos contar con soluciones unánimes.

Al principio de la investigación hemos identificado las que creemos que son las principales implicaciones del concepto de patrimonio inmaterial para la institución museística. Más allá de las connotaciones adquiridas por la nueva categoría patrimonial, deudoras de una determinada acepción de tradición que ahora se trata de superar, el discurso ofrecido por la UNESCO introduce una nueva visión más dinámica y compleja del patrimonio en la que la contemporaneidad es la principal dimensión temporal. Lo que define a una manifestación como integrante del patrimonio inmaterial es su carácter vivo, su vigencia y su representatividad cultural para una comunidad. Ahora bien, la institución museística siempre ha desempeñado un papel fundamental en la patrimonialización de lo contemporáneo, ya que entre sus principales obligaciones se encuentra “coleccionar hoy para mañana”. Sin embargo, este ámbito de actuación no ha recibido una especial atención hasta una época relativamente reciente, gracias a la actividad desarrollada por los museos suecos de historia cultural, a los nuevos paradigmas implementados por los museos de sociedad y a la creación de COMCOL, el Comité Internacional del ICOM para las colecciones.

Cuando hablamos de las aportaciones de los museos suecos nos estamos refiriendo fundamentalmente a la creación de Samdok, una iniciativa pionera en el campo del coleccionismo contemporáneo. Se trata de una red de museos de historia cultural que se crea en 1977 con el objetivo de formar colecciones representativas de la sociedad contemporánea. Esta idea surge a partir de la toma de conciencia del sesgo que presentan las colecciones de los museos suecos, en las que predominan los referentes de las sociedades campesinas y las clases altas anteriores al siglo XX (Fägerbord, 2012). En un primer momento, para suplir sus carencias, la atención se centra en los objetos producidos en masa, pero esta idea pronto se abandona para cumplir con el objetivo más amplio de documentar la vida cotidiana actual. Con ello, se amplía el alcance de este proyecto, que ahora no se limita al incremento de las colecciones, sino que incluye la realización de trabajo de campo, entrevistas, registro de sonidos, toma de imágenes. Por último, se produce un desplazamiento desde el futuro al presente, es decir, ya no se trata tanto de conservar para mañana sino de abordar las cuestiones relevantes en la actualidad.

De esta forma, la actividad desarrollada por los museos de la red Samdok ha dado lugar a la formación de colecciones muy amplias sobre la vida cotidiana en Suecia, con especial atención al impacto de los avances tecnológicos y a los cambios ideológicos (Fägerbord, 2012). Este modelo se estructuraba en

una serie de áreas temáticas que incluían la vida doméstica y el ocio, la producción y los servicios, la gestión de los recursos naturales, la sociedad y la política, la vida Sami o los encuentros culturales (Axelsson, 2014). En los dos primeros proyectos se adoptaron estrategias diferenciadas de forma que, en el dedicado a la vida cotidiana, la recogida se centró en los objetos al tratar de documentar cómo las personas decoran sus hogares, mientras que en el dedicado al mundo laboral, la atención se dirigió a las personas y a los contextos en los que se desenvuelven.

Hasta su desaparición en 2011, el *Nordiska Museet* fue la institución encargada de la coordinación de la red. Un análisis en profundidad permite captar los sucesivos giros y desplazamientos que se han producido en los diferentes proyectos a los que ha dado lugar, influenciados por la evolución de las disciplinas científicas, las agendas políticas y sociales, los intereses particulares de las instituciones o las políticas de representación (Axelsson, 2014). Nos detenemos un momento en el grupo dedicado a los encuentros culturales que surge en 1993, en consonancia con la toma de conciencia, a nivel internacional, de la preservación de la diversidad cultural. En este caso no se establecen métodos de trabajo participativos con las propias comunidades, sino que se adopta un enfoque performativo, centrado en los rituales y otras prácticas culturales que se desarrollan en contextos cotidianos (Axelsson, 2014:20).

Ahora bien, este modelo también ha recibido numerosas críticas. En primer lugar, el efecto difuso que produce su vinculación con el estado del bienestar sueco, ya que algunos han querido ver en esta lógica de racionalidad económica, compromiso social e igualdad, el ideario del modelo de progresismo social sueco (Axelsson, 2014). *La vision initiale du Samdok peut donc se résumer en deux mots: systématique et rationnelle; préserver le présent pour le futur au travers d'une collecte active et planifiée, de l'utilisation efficace des ressources financières et humaines et de la répartition des rôles et responsabilités* (Fägerbord, 2013:33). También ha sido muy cuestionado el enfoque sistemático con el que se abordó la recogida de objetos en un primer momento. Aunque pronto se sustituyó por una perspectiva social y cultural, en consonancia con la evolución de la etnología contemporánea, los primeros proyectos adolecían de una orientación positivista, con tendencia a centrar la atención en los productos del mercado, en lugar de en los significados de estos objetos para sus usuarios (Fägerbord, 2013).

Aunque Samdok desapareció en 2011, su filosofía y métodos de trabajo han impregnado la investigación sobre la documentación de lo contemporáneo. Con la intención de dar cierta continuidad a la línea iniciada, se crea la red de museos Collectingnet, un sistema para la consulta y el enriquecimiento del conocimiento sobre este tipo de prácticas. En este momento se trata de analizar e interpretar los materiales que se van incorporando a las colecciones y comunicar esta información al visitante. Las colecciones tienen un carácter dinámico, ya que *a museum must constantly update the knowledge on the collected items in order to understand what an item means and symbolizes, and thus*



*it is constantly participating in the creation of new knowledge* (Antoš, 2014:117). Esta forma de entender las colecciones como un proceso sometido a la continua revisión de los significados de los elementos que la integran, se encuentra en la base de COMCOL, el comité del ICOM dedicado al intercambio de conocimientos y experiencias en torno a la formación de colecciones, tanto de patrimonio material como inmaterial<sup>352</sup>. Uno de sus principales campos de actuación es la investigación en torno a las colecciones de la cultura cotidiana contemporánea, como lo demuestran los contenidos de los diferentes encuentros profesionales y los boletines que se emiten con carácter periódico. Se trata fundamentalmente de documentar las sociedades actuales por medio de la creación de colecciones representativas. Dos ideas orientan el desarrollo del programa de COMCOL, el establecimiento de redes, de acuerdo a criterios temáticos o geográficos, y la participación, entendida como la implicación de las comunidades interpretativas y comunidades de origen en las políticas de colecciones (Meijer-van Mensch y Tietmeyer, 2013). De esta forma, el tema elegido para su primera conferencia anual, celebrada en 2011, fue el empleo de estrategias participativas para la documentación del presente<sup>353</sup>. Tanto en el caso de Samdok como en el de COMCOL se ha pasado progresivamente de una actuación centrada en la creación de colecciones de lo contemporáneo a un objetivo más general, por el que se trata de documentar la sociedad contemporánea en su conjunto.

Uno de los rasgos que definen a los museos de sociedad es el principio de contemporaneidad (Battesti, 2012). Aunque bajo esta etiqueta se pueden englobar una gran variedad de experiencias, tanto en lo conceptual como en lo museográfico, es posible identificar algunos rasgos comunes en lo que ha sido considerado un nuevo paradigma museológico (Drouguet, 2015; Roigé, Boya y Alcalde, 2010). Nos encontramos ante unos museos que se definen en función de un ámbito temático y no de una disciplina científica, que promueven la diversidad cultural y el diálogo entre culturas, adoptan enfoques interdisciplinarios y prestan especial atención a las problemáticas contemporáneas (Roigé, Boya y Alcalde, 2010:157). Por su parte, Noémie Drouguet (2015) ha señalado las nuevas orientaciones de este tipo de museos. En primer lugar, al centrar su actividad en la reflexión sobre la sociedad contemporánea, estas instituciones prestan una mayor atención al patrimonio inmaterial, incorporan la memoria oral en sus exposiciones, se involucran con un nuevo concepto de identidad y tratan de presentar la diversidad cultural en sus discursos.

En este caso, los objetos contemporáneos sólo tienen sentido en el marco de una investigación. La novedad de este planteamiento reside en que lo importante ahora no es el objeto, sino el hecho social que documenta y la memoria asociada al mismo. Seleccionados a través de unos objetivos o criterios precisos, los objetos se convierten en un documento conservado hoy para transmitir a las generaciones

---

<sup>352</sup> Ver: <http://network.icom.museum/comcol/L/1/> [consulta: 20.11.2015]

<sup>353</sup> La conferencia “Participative strategies in documenting the present” se celebró entre los días 31 de octubre al 3 de noviembre de 2011 en *Dahlem Museums* (Berlín). Ver: <http://network.icom.museum/comcol/eventos/conferencias-antteriores/L/1/> [consulta: 20.11.2015]

futuras (Drouguet, 2015:190). De esta forma, junto a algunos “tesoros de lo cotidiano” (Battesti, 2012), se conservan objetos banales o comunes. En la exposición se trata de aprovechar tanto la capacidad informativa, como la autenticidad emocional de estos objetos, capaces de representar una memoria colectiva. Cuando estos objetos forman parte de una narrativa o historia de vida pueden establecer un puente entre lo local y lo global (Drouguet, 2015:192).

### **8.1. COLECCIONANDO EL PRESENTE**

El museo tiene entre sus cometidos el “coleccionar hoy para mañana”, es decir, crear colecciones representativas de la sociedad contemporánea, con el objetivo de conservarlas y transmitir las a las generaciones futuras. Ahora bien, esta actividad siempre se ha considerado problemática por las dificultades que implican los procesos de selección y activación patrimonial. La ampliación progresiva de los repertorios patrimoniales para incluir lo común, los modos de vida o las manifestaciones contemporáneas (Ariño, 2002 y 2012) ha transformado la práctica museística. Ahora más que nunca se hace evidente el carácter negociado y construido del patrimonio.

Las políticas de colecciones de los museos deben dar respuesta a un nuevo concepto de patrimonio, más amplio e integrador. Para ello deben rellenar las lagunas de las colecciones históricas y definir claramente los criterios, objetivos y métodos de adquisición de nuevos materiales. Como ha señalado Owain Rhys, uno de los métodos más sencillos para “coleccionar el presente” es recoger elementos contemporáneos que presenten cierta continuidad con los materiales ya existentes en las colecciones. Este tipo de estrategias son habituales en los museos que tratan de actualizar sus contenidos ofreciendo una perspectiva diacrónica que muestre la evolución de un fenómeno cultural o las transformaciones experimentadas por un objeto (Rhys, 2014:21).

Otro método es el adoptado por los “nuevos” museos de sociedad cuando, a partir de las investigaciones realizadas con motivo de una exposición temporal, por ejemplo, amplían sus colecciones incorporando referentes culturales contemporáneos. Esta ha sido una de las prácticas habituales del *MuCEM* que, a través de sus campañas de sondeos-colectas, ha incrementado sus colecciones en una triple dimensión, geográfica, sociológica y temporal (Chevallier, 2008). A modo de ejemplo, la forma en la que la celebración de la Copa del Mundo de Fútbol en Francia (1998) se aprovechó para incorporar al museo testimonios de la cultura cotidiana contemporánea. El proyecto “Football & identités. Représentations et pratiques du supporterisme et du football en Europe et en Méditerranée”, dirigido por Christian Bromberger, estaba orientado a la recogida de la cultura material popular “auto-producida” y de las manifestaciones inmateriales asociadas a las prácticas de los aficionados en ciudades como Nápoles, Mostar, Estambul, El Cairo o Túnez.

Estas campañas combinadas de investigación y recopilación de materiales habían desempeñado un papel muy importante en el *MNATP*. En los años noventa, este museo dirigió su atención a la cultura

urbana contemporánea. Como ha señalado Florence Pizzorni, en lugar de seguir la línea iniciada por Samdok o las aportaciones de la antropología urbana francesa que, en esos años, estaba centrada en el estudio de los espacios como lugares para la interacción social, estas campañas se limitaron a actualizar uno de sus campos de estudio tradicionales, la artesanía (Pizzorni, 2012:36). En este sentido, se introdujeron las preocupaciones por el desarrollo sostenible y la biodiversidad, al analizar las consecuencias de la Convención de Washington sobre los oficios artesanales que han empleado tradicionalmente materias ahora protegidas. Esta línea va evolucionando para abordar otro tipo de fenómenos sociales y culturales contemporáneos, por lo que se ponen en marcha proyectos dedicados a la memoria del SIDA, al graffítí, al nacimiento del rock, la cocina, el skateboard, los rituales de género, los carnavales europeos o a la asistencia hospitalaria<sup>354</sup>. Estas colecciones pasaron a formar parte del *MuCEM* tras su cierre, institución que progresivamente fue orientando su política de colecciones a África del Norte y el Próximo Oriente, ratificando de esta forma la ampliación de su ámbito de referencia a todo el Mediterráneo.

La creación de las colecciones de lo contemporáneo permite adoptar un enfoque integral para el tratamiento del patrimonio, en consonancia con las nuevas lógicas que se han introducido en los últimos años. Ahora pueden formar parte de las colecciones las expresiones de grupos culturales subalternos, tradicionalmente excluidos de la actividad museística, los sonidos o los testimonios orales, que sólo recientemente han adquirido su estatus como objeto de museo. Esta nueva política de colecciones ofrece nuevas posibilidades para la documentación, ya que ahora es posible registrar el contexto de los objetos que las integran, a través del uso de las nuevas tecnologías pero también mediante la creación de modelos más apropiados para el tratamiento de un concepto amplio e integrado de patrimonio, como puede ser el desarrollo de estrategias participativas.

No es extraño que los museos que abordan la exposición del fenómeno migratorio no cuenten con una colección previa sobre la que construir su discurso, lo que condiciona las estrategias a seguir a la hora de afrontar el programa expositivo y el desarrollo de la política de adquisiciones del centro. Muchos de estos museos están formando sus colecciones a través de las donaciones de objetos por parte de miembros de las comunidades de inmigrantes, a los que también se les pide que compartan sus historias y testimonios. En el caso de la “Galerie des dons” del *Musée nationale de l’histoire de l’immigration*, nos encontramos ante un espacio para ser apropiado por las propias comunidades de inmigrantes que participan en la actividad museística. Se trata de mostrar una selección de sus objetos más representativos y fragmentos de su experiencia como migrantes. Aunque este centro nace sin colección permanente, la donación de los objetos expuestos en esta galería le permite ir desarrollando su política de adquisiciones (Naguib, 2013). Sin embargo, esta forma de constituir la colección de un

---

<sup>354</sup> Información obtenida en la página web del museo. Ver: <http://www.mucem.org/es/contenu/historia-de-las-colecciones> [consulta: 12.07.2016]

museo nacional, que puede parecer un tanto improvisada, parece suscitar una serie de cuestiones respecto al estatus de estos bienes como integrantes del patrimonio nacional (Grognet, 2008).

Las colecciones históricas son una prueba de la desigualdad social que subyace en las prácticas museísticas tradicionales. En este sentido, los museos han fracasado en la representación de los grupos subalternos, las mujeres, las minorías étnicas o los colectivos en riesgo de exclusión, ya que no han incorporado sus referentes culturales en sus colecciones o exposiciones. En los últimos años, los museos están intentando contrarrestar esta tendencia y han empezado a incorporar a estos colectivos en su funcionamiento habitual, en las colecciones y exposiciones fundamentalmente. En muchos casos se ha demostrado la dificultad de reunir objetos representativos que reflejen la historia o la memoria de grupos subalternos o excluidos, por lo que se han empezado a explorar nuevos métodos de recogida que permitan registrar sus expresiones inmateriales (Rhys, 2014).

Como ha señalado Peter van Mensch, los procesos de formación de una colección no son neutros, sino que obedecen a un determinado marco ideológico. A lo largo del tiempo, las colecciones históricas serán continuamente revisadas y reinterpretadas, en algunos casos, añadiendo nuevas evidencias que no estaban disponibles en el momento inicial. Estas reinterpretaciones permiten solventar la falta de distancia temporal que afecta a la recogida de los materiales contemporáneos, ampliar el alcance de estas evidencias y enriquecer la musealidad de las colecciones (van Mensch, 2015:7). Esta visión de las colecciones como entidades dinámicas es la que orienta la actividad desarrollada por COMCOL

Por otra parte, las nuevas estrategias desafían las prácticas tradicionales, introduciendo un nuevo concepto más amplio de patrimonio y prestando especial atención a las manifestaciones inmateriales, creando métodos alternativos de recogida y documentación de los elementos, incorporando grupos sociales que han permanecido al margen de los procesos de patrimonialización o favoreciendo la participación de las comunidades en los procesos que les afectan.

Nos detenemos un momento en las expresiones de la cultura de masas. Los museos que incorporan este tipo de elementos en sus colecciones tratan de documentar la cultura cotidiana contemporánea, a través de los objetos, actitudes, símbolos y prácticas sociales que surgen en el marco de la sociedad de consumo. Para algunos autores, el museo debe establecer criterios claros en su política de colecciones, que faciliten su recuperación y recogida (Rhys, 2014). Nos encontramos ante unos elementos normalmente excluidos de la actividad museística, a los que sólo recientemente se ha empezado a reconocer su valor patrimonial. En los años ochenta Samdok se había planteado la necesidad de conservar los objetos producidos en masa, el mobiliario de diseño y los utensilios domésticos que tanta popularidad adquirieron entre la población sueca durante la posguerra (Axelsson, 2014). En este caso encontramos el mismo carácter de urgencia que ha llevado a los museos etnográficos a emprender campañas para la recogida de objetos en riesgo de desaparición.

Estos productos de la sociedad de consumo introducen cambios en los métodos de adquisición. En Samdok se planteó la posibilidad de que los museos adquirieran este tipo de objetos directamente desde la cadena de montaje, aunque también a través de la investigación realizada en los hogares y lugares de trabajo de los entrevistados, con el objetivo de captar los contextos sociales en los que adquieren su sentido y que son los que confieren su valor museográfico o científico (Axelsson, 2014). Jacques Hainard relataba cómo se dirigían a las grandes superficies para comprar algunos de los objetos que integrarían sus exposiciones. En un primer momento, estos objetos comunes, producidos en masa, no pasaban a formar parte de las colecciones, sino que eran desechados al finalizar la exposición. En 1984, “Objects prétextes, objets manipulés” supuso el cambio definitivo en esta orientación (Hainard, 2007a). Ahora los museos pueden incrementar sus colecciones a través de las compras online o en las grandes superficies. En el caso del *Open Air Museum Kommern* o *LVR - Freilichtmuseum Kommern*, con la compra de todo un inventario de muebles de IKEA, se está tratando de conservar hoy para mañana (Reijnders, 2010).

En uno de los proyectos que formaban parte de Samdok se observó la vida de una familia durante todo un año. El museo adquiría para sus colecciones los mismos objetos que la familia iba comprando, se fotografiaron todos los espacios de la casa y se registró información personal que iba desde el presupuesto doméstico hasta la distribución familiar de tareas. Se trataba de un proyecto a largo plazo cuyo objetivo era observar a varias familias de diversa procedencia y residentes en distintas ciudades, para documentar sus estilos de vida, modas, comportamientos o patrones de consumo (Rhys, 2014:66).

Este tipo de prácticas plantean numerosos problemas, por lo que se han situado en el centro de los debates que afectan a la formación de colecciones del presente (Rhys, 2014). En el caso del *MNATP*, cuando las colecciones empezaron a incorporar objetos fabricados en serie, productos de la sociedad de consumo, se creó una especie de “purgatorio” en el que estos objetos permanecían sin número de registro hasta que se consolidara su valor patrimonial, bien porque se encuentren amenazados o por surgir alguna circunstancia que justifique su excepcionalidad (Pizzorni, 2012:39). En estos casos, el problema de la selección adquiere un nuevo sentido, ya que la obsolescencia de los objetos y el ritmo de sustitución de los referentes, ofrecen amplias series tipológicas de un mismo elemento. En el caso de los electrodomésticos u objetos tecnológicos, se plantea la duda sobre cuáles deben ser los criterios que orienten su recogida, por ejemplo, el primer modelo, el que conserve la funcionalidad o el que esté asociado a una experiencia personal, es decir, si se trata de objetos “émicos” en el sentido dado por Pizzorni (2012). Las opciones son múltiples y dependerán de los objetivos que se plantee cada institución en cada momento.

En lo que se refiere a las políticas de incremento de colecciones, los criterios de recogida deben estar claramente definidos y obedecer a un programa establecido, de exposiciones, de investigación o de colección. En los años sesenta, Burcaw defendía que los museos de historia incluyeran en sus

colecciones objetos de la vida cotidiana como latas, juguetes, envases de comida o moldes, junto con el registro fotográfico del interior de frigoríficos, armarios o lugares de trabajo, con la intención de documentar la vida cotidiana actual para las generaciones futuras (Rhys, 2014:59). Ese tipo de estrategias ya no se defienden y las instituciones son muy conscientes de los problemas a los que se enfrentan debido el tamaño de las colecciones o a sus necesidades de conservación, tareas a veces inasumibles con los recursos con los que cuentan. Estos planteamientos se enmarcan en los debates que se están produciendo en algunos contextos sobre la inalienabilidad de las colecciones y el *de-accessioning*.



Fig. 36. *Museo del Pueblo de Asturias*

Estos planteamientos de Burcaw estaban en consonancia con la tendencia de algunos museos norteamericanos a crear colecciones exhaustivas de la vida cotidiana. En el periodo entre 1960 y 1980, algunos museos de historia social y cultural se involucraron en la recogida y documentación de los materiales asociados a los movimientos políticos y sociales, con el objetivo de conservar el presente para las generaciones futuras. De esta forma, se realizaron amplias campañas para recoger los objetos relacionados con los movimientos de liberación de la mujer, grupos radicales, partidos políticos o manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam. En estos casos, se trataba de establecer contactos con los propios protagonistas, que facilitaran la recogida de materiales, por lo que los equipos del museo participaban en manifestaciones y huelgas (Rhys, 2014:58).

En este momento, en algunos sectores se está planteando la posibilidad de llevar a cabo la documentación de lo contemporáneo a través de medios digitales, en lugar de crear colecciones formadas por objetos físicos (Dupaigne y Gutwirth, 2008). En el caso de las colecciones que pretenden ser representativas de la sociedad de consumo global, esta es una de las opciones que se plantean, debido a la imposibilidad de reunir, por ejemplo, todos los productos comprados por los habitantes de un barrio, muchos de los cuales serán, además, perecederos (Antoš y de Wildt, 2013:53). La creación de una colección virtual podría resolver los problemas de almacenamiento, de conservación y de selección de los materiales representativos, pero plantea muchos otros interrogantes sobre el propio papel del museo en la sociedad y su identidad institucional. Sin embargo, el hecho de que este tipo de cuestiones estén presentes en los debates sobre la contemporaneidad, nos lleva a pensar si no terminarán transformando la composición de las colecciones, limitando la entrada de objetos a los más “representativos” y favoreciendo la documentación de las manifestaciones inmateriales. En este sentido, creemos que el museo tiene que redefinir su papel a partir de un proceso interno de reflexión profunda, más allá de las soluciones apresuradas dictadas por criterios de oportunidad que pueda adoptar.

Llegados a este punto, queremos llamar la atención sobre una experiencia que surgió en Reino Unido en el periodo de entreguerras. El proyecto “Mass Observation” estaba formado por un grupo de voluntarios que observaban la vida contemporánea británica para su estudio. Estas personas anónimas se infiltraban en grupos y organizaciones con el objetivo de documentar tradiciones, comportamientos o modas (incluso las indiscreciones de las que tenían conocimiento) en todo tipo de contextos, pubs, acontecimientos deportivos, reuniones políticas, oficios religiosos, mercados o conciertos. Aunque el grupo dejó su actividad tras la Segunda Guerra Mundial, en los años ochenta se recuperaron sus planteamientos en un programa asociado a la Universidad de Sussex (Rhys, 2014:53-55). En este caso, parece que nos encontramos ante una de esas iniciativas de recogida sistemática de materiales que tanto auge adquirieron en países como Estados Unidos y Suecia a partir de los años setenta, aunque ahora centrada en la recuperación del patrimonio inmaterial. Esta fue la tendencia que siguieron los primeros proyectos de la red Samdok y los museos de historia social estadounidenses.

Recuperamos el caso de *Imagine IC*, una institución comprometida con la creación de métodos de trabajo apropiados para la gestión integral del patrimonio, en los que la colección se entiende como un proceso continuo de creación de significado (Dibbits y Willemsen, 2014). A través del proyecto “Intangible Cultural Heritage with Pop”, *Imagine IC* colabora con la Academia Reinwardt para explorar nuevos métodos de trabajo participativos en los que personas de diversos sectores de la sociedad van a debatir sobre diferentes objetos asociados a prácticas de la vida cotidiana. La particularidad de esta experiencia reside en la forma en la que supera las prácticas tradicionales de formación de colecciones, para orientarse a la identificación de elementos o repertorios culturales. La

recogida es sólo una parte de un proceso más amplio *consisting of a range of activities, like programming, presenting, annotating, questioning, managing, documenting, constructing and transforming, but also forgetting, abandoning, leaving unnamed and erasing* (Dibbits y Willemsen, 2014:177). Vemos cómo el olvido, el abandono o el “borrado” son actividades que también forman parte del proceso de colección, lo que reviste una gran importancia en los procesos de musealización del patrimonio inmaterial, en la línea de la tesis de la destrucción creativa desarrollada por Marilena Alivizatou (2012a).

*Imagine IC* adopta un concepto amplio de patrimonio al explorar los modos de vida de los jóvenes en una ciudad multicultural, conscientes de que formarán parte del patrimonio de mañana (Dibbits y Willemsen, 2014). El proyecto “Panna’s and Akka’s” (2013-2014) se dedica al fútbol callejero, a los sonidos, imágenes y habilidades implicados en su desarrollo, con especial atención al registro de su sonido como patrimonio inmaterial. Para ello, se trata de capturar todas estas expresiones, espontáneas e improvisadas, a través de los teléfonos móviles. Estos nuevos documentos digitales pasan a formar parte de la colección y, así, las formas en la que se queda para jugar, los trucos que comparten o la música que escuchan, son documentados y compartidos a través de los móviles. *Both the phone practices that are part of the lifestyle, and the contents of the phone are therefore an important part of the collection*<sup>355</sup>.

Para la exposición “Allez la France! Football et immigration, histoires croisées” (MNHI) y para el proyecto “Football & identités. Représentations et pratiques du supporterisme et du football en Europe et en Méditerranée” (MuCEM) se ha realizado un importante trabajo de investigación de los aspectos culturales, sociales y políticos asociados a este deporte. La recogida de materiales que se produce en ambos casos debe permitir la formación de una colección y el montaje de exposiciones sobre este tema. Aunque es una práctica habitual en los museos de sociedad, en el catálogo de la exposición “Allez la France!”<sup>356</sup>, se señala la dificultad que supone organizar una exposición de este tipo sin contar con una colección de partida y sobre un tema tan efímero, intangible y complejo como es el del fútbol. Sobre todo cuando éste no se trata desde el punto de vista del deporte, sino a partir de las prácticas sociales, las representaciones y los imaginarios políticos con los que se vincula. La exposición recurre a la evocación de ambientes a través de una escenografía que recuerda a sus principales espacios, desde el vestuario hasta el café, lugar de encuentro en el que se expresan los sentimientos de pertenencia con mayor libertad. Las mesas del bar, convertidas en pantallas, permiten visualizar imágenes que tratan de favorecer la reflexión sobre los procesos de identificación. Al final,

---

<sup>355</sup> Información obtenida en la web de Waag Society. Ver: <https://co-creation.waag.org/projects/panna-s-akka-s> [consulta: 12.02.2017]

<sup>356</sup> El dossier de prensa de la exposición incluye la introducción del catálogo. Ver: [http://www.ville-la-courneuve.fr/LC\\_idocs/decouvrir\\_histoire/medias/football\\_immigration\\_histoires\\_croisees.pdf](http://www.ville-la-courneuve.fr/LC_idocs/decouvrir_histoire/medias/football_immigration_histoires_croisees.pdf) [consulta: 06.08.2016]



el hecho de basar parte del discurso en la trayectoria deportiva y vital de los jugadores, conforma una exposición bastante convencional, muy similar a la ofrecida en los museos dedicados al deporte.

El proyecto del *Den Gamle By* sobre las personas “sin hogar” derivó en un proyecto colaborativo de documentación y recogida de materiales. En primer lugar, el museo adquirió un cobertizo para bicicletas en el que Ulrik había vivido anteriormente, que se trasladó al recinto en las mismas condiciones que el resto de las construcciones que integran el conjunto y que permitió al museo ampliar su representación de la vida urbana danesa, incorporando a un colectivo normalmente ausente de los discursos tradicionales. Un equipo acompañó a Ulrik durante el tiempo en el que estuvo buscando en la calle los materiales necesarios para aislar el cobertizo del frío y humedad del exterior. Este proceso permitió documentar las habilidades y conocimientos necesarios para adaptar estos espacios provisionales e investigar la reutilización de desechos. Una vez finalizada y desmontada la exposición, el museo registró los objetos y utensilios empleados, las fotografías de todo el proceso y la información obtenida durante las visitas (opiniones, comportamientos, reacciones de los participantes) que pasaron a formar parte de la colección (Laursen, 2014a). El objetivo tras la recogida de esta información era explorar métodos de trabajo participativos, centrando el foco de atención en las consecuencias de exponer el modo de vida de una persona viva en el museo y cómo esto afecta a todos los actores implicados (Laursen, 2014b).

El auge adquirido por las “museografías de las historias de vida” se comprende mejor dentro de un contexto determinado (Poulot, 2012:109). En un primer momento, la antropología recupera el interés por el estudio de la cultura material, lo que permite prestar una mayor atención a los significados de los objetos. Por otra parte, hay que tener en cuenta la popularidad adquirida por la historia social de las cosas, en la línea desarrollada por autores como Arjun Appadurai, Igor Kopytoff y Janet Hoskins. A lo largo de la investigación vemos cómo estas aproximaciones biográficas a los objetos adquieren diferentes expresiones en el museo, si bien en el ámbito que nos ocupa, el de las colecciones, se va a traducir en la recogida de objetos, junto con los testimonios e historias de vida de las personas que se han relacionado con ellos.

El *Écomusée de Val de Bièvre* suele emplear este tipo de estrategias para incrementar sus fondos, actualizar sus contenidos y crear colecciones representativas de la diversidad social existente en su territorio. Para preparar la exposición “Banlieue ma ville” se realizó una campaña de recogida de objetos y entrevistas sistemáticas con los donantes. Dentro del compromiso que esta institución mantiene con la contemporaneidad, los objetos que integran la exposición reflejan la vida cotidiana, “entre estereotipos y realidad”, sin eludir el tratamiento de aspectos conflictivos como la toxicomanía. Es la vinculación con la memoria lo que proporciona a estos objetos el estatus museal (Delarge, 2000). Este ecomuseo utilizó también este recurso para preparar “Vos objets au musée: collecte à l’Écomusée” (2001). En este caso se pide a los habitantes que aporten objetos que permitan construir la

memoria del territorio, personal o colectiva. Para ello, estos objetos deben ser representativos de la vida actual en Fresnes, con la intención de constituir un legado para las generaciones futuras<sup>357</sup>. Este tipo de estrategias permiten incorporar los testimonios asociados a los objetos, construir su biografía social y documentar una memoria personal o colectiva, aunque se trata de un proceso que tiene importantes implicaciones para la práctica museística.

En algunos casos, los testimonios o relatos personales que ha reunido el museo proporcionan una información muy valiosa sobre las transformaciones que se han producido en las lenguas o dialectos. Este ha sido el caso del archivo de tradición oral vinculado al *St Fagans National History Museum* (Cardiff) que se ha ido formando desde los años cincuenta como resultado de una operación de salvamento de la información asociada a los objetos y a los dialectos del galés que veían amenazada su pervivencia (Rhys, 2014:56). Estos testimonios también permitieron reconstruir los nuevos espacios dedicados a la vida urbana e industrial. En este sentido, como ha señalado Rhys, con demasiada frecuencia, los museos han registrado sólo las historias orales que les permitían documentar algún acontecimiento pasado, recuperar la memoria de algún episodio traumático o conservar alguna tradición en riesgo de desaparición. Sin embargo, no se está reconociendo la importancia que estos testimonios revisten para la documentación del presente.

El coleccionismo contemporáneo es uno de los muchos desafíos a los que los museos del siglo XXI tienen que hacer frente. Una de las primeras cuestiones que surge tiene que ver con la propia definición de lo contemporáneo, la selección de referentes, la voluntad de crear colecciones representativas, la falta de la necesaria perspectiva temporal o los problemas de conservación que afectan a estos materiales. Aunque en los últimos años se ha experimentado con nuevos métodos de recogida y se han producido aportaciones muy interesantes en el ámbito de la teoría, aún queda un largo camino por recorrer antes de que se convierta en una práctica consolidada.

En consonancia con los nuevos paradigmas museológicos, observamos una tendencia cada vez mayor a incorporar el patrimonio inmaterial en los procesos de colección de lo contemporáneo. Aunque esta práctica ha sido habitual en los museos etnológicos, que han incluido músicas, técnicas, testimonios y tradiciones orales en sus campañas de recogida, en este momento cobra un nuevo sentido. En primer lugar, estas expresiones adquieren un nuevo valor patrimonial y se convierten en objeto de museo, lo que reclama la creación de nuevos métodos de trabajo apropiados para su tratamiento. Por otra parte, las expresiones susceptibles de formar parte de las colecciones del museo se han transformado y multiplicado por el movimiento hiperpatrimonializador al que asistimos. La ampliación del concepto de patrimonio para integrar nuevos referentes culturales, la diversidad cultural que ahora se trata de reflejar en las exposiciones, que hace que se preste atención a las tradiciones de grupos subalternos,

---

<sup>357</sup> Información de la web del museo. Ver: <http://ecomusee.agglo-valdebievre.fr/page/2000-aujourd'hui> [consulta: 23.11.2016]

normalmente excluidos del ámbito del museo, o el tratamiento de las problemáticas contemporáneas, son algunos de los motivos que encontramos.

A lo largo de la investigación estamos defendiendo la necesidad de adoptar enfoques integrados en el tratamiento del patrimonio. Por este motivo, creemos que el desarrollo de una política de colecciones involucrada con un concepto amplio e integral del patrimonio es el primer paso en los procesos de redefinición que tiene que acometer la institución museística para convertirse en un instrumento válido para la gestión del patrimonio inmaterial.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que una de las implicaciones de la *Convención de 2003* es la pérdida de la autoridad que ha ejercido la institución museística en la patrimonialización de referentes culturales. En el caso de la formación de colecciones de lo contemporáneo puede darse la situación de que el museo designe como patrimonializables elementos que todavía no han sido identificados o reconocidos por la comunidad, con los problemas que esto plantea desde el punto de vista del patrimonio inmaterial (Drouguet, 2015:172). Por el contrario, la capacidad que ahora se reconoce a las comunidades, grupos e individuos en la identificación y designación de los elementos que integran su patrimonio inmaterial, reclama que el museo establezca estrategias de colaboración con las comunidades para la creación de las colecciones.

## **8.2. EXPOSICIONES SOBRE TEMAS CONTEMPORÁNEOS**

En consonancia con los nuevos paradigmas, muchos museos están abordando en sus exposiciones la reflexión sobre cuestiones contemporáneas. A lo largo de la investigación hemos visto cómo es una tendencia habitual que los museos que incorporan estas nuevas lógicas basen su política en las exposiciones temporales, lo que les permite diversificar sus contenidos, incrementar sus colecciones y dirigirse a amplios sectores de público. Algunos museos incluso han llegado a prescindir de la exposición permanente y sólo ofrecen muestras de distinta duración. Si bien esta tendencia plantea algunos problemas y es inasumible por muchas instituciones, creemos que está transformando la práctica museística en general. Las exposiciones temporales constituyen el medio ideal para incorporar la contemporaneidad en sus discursos, ya que permiten experimentar con nuevos lenguajes museográficos, abordar cuestiones de actualidad, desarrollar experiencias colaborativas y tratar los temas más difíciles o controvertidos. Este formato es más flexible y ofrece la posibilidad de explorar nuevas soluciones, tanto en términos conceptuales, como técnicos o de diseño (Lanz, 2013a).

En algunas instituciones, las exposiciones temporales han funcionado como laboratorio de experimentación de diseños museográficos, métodos de trabajo, contenidos o estrategias comunicativas. En algunos casos, los resultados han sido positivos y han terminado formando parte de la exposición permanente del museo. Es el caso del *Museum of London*, que ha incorporado parte de “The Peopling of London” a su exposición renovada (Lanz, 2013a). Con cierta frecuencia, las

exposiciones prolongan excesivamente la duración prevista inicialmente y se hacen permanentes. En estos casos se corre el riesgo de que la identidad de una institución se termine asociando con una temática determinada y alterando el proyecto inicial del museo.

Muchos museos etnográficos no pueden abordar los problemas de la sociedad contemporánea a través de sus colecciones, por lo que adoptan diferentes estrategias, entre las que se encuentran las campañas de recogida de materiales, la creación de colecciones participativas o la introducción del arte contemporáneo en sus exposiciones. En nuestra opinión, es en este momento cuando el museo debe adoptar enfoques integrados en el tratamiento del patrimonio. La nueva dimensión temporal puede transformar la práctica museística tradicional, ya que el museo debe asumir un papel proactivo en la selección de los referentes culturales que van a formar parte de sus colecciones, abordar cuestiones contemporáneas en consonancia con las nuevas lógicas, adoptar enfoques globales para el tratamiento del patrimonio (que no diferencien entre la dimensión material e inmaterial), colaborar con las comunidades, grupos y sujetos implicados, incluyendo sus testimonios en sus archivos y su “voz” en las exposiciones, reinterpretar las colecciones históricas, añadirles nuevos niveles de lectura o incorporar a colectivos tradicionalmente excluidos de la práctica museística, por citar los aspectos que creemos más importantes. Aunque acabamos de describir una situación ideal que plantea muchas dificultades a la hora de concretarse en la práctica, sobre todo si tenemos en cuenta las dinámicas que atraviesan la actividad museística, vemos cómo las instituciones comprometidas con los nuevos paradigmas están experimentando con nuevas soluciones que profundizan en esta línea. A lo largo de la investigación hemos comentado muchos de estos casos, muy diversos en lo conceptual y en lo museográfico, por lo que no vamos a abundar mucho más en ello. Sin embargo, sí queremos llamar la atención sobre algunas experiencias que se están desarrollando en los últimos años, por la forma en la que nos permiten profundizar en nuestro objeto de estudio, ya sea por los contenidos que abordan, por las diferencias comparativas que podríamos establecer con prácticas que se desarrollan en España, o por los lenguajes, enfoques y formatos adoptados.

La exposición “Doner, Delivery and Design” (2009-2010) forma parte de un proyecto conjunto entre el *Museum Europäischer Kulturen (MEK)* y la Neighbourhood Museum Association dentro del programa Entrepreneurial Cultures In Europe – Proyecto ECEC (2008-2010). En este caso, la exposición se centra en la “industria” del *kebab* de Berlín. Hay que decir que el *doner kebab* es realmente un plato inventado en Berlín en los años setenta por trabajadores inmigrantes turcos. A diferencia del turco, el *kebab* berlinés se sirve en pan y con ensalada. La proliferación de este tipo de negocios en Alemania ha creado una verdadera industria asociada al *kebab*, formada tanto por los productores, tiendas o restaurantes, como por las panaderías que venden el típico pan plano (Tietmeyer y Klages, 2010).

En un primer momento, se llevaron a cabo una serie de entrevistas con propietarios de negocios de *kebab*, en las que participaron estudiantes de distintas universidades y disciplinas académicas. Algunas de las entrevistas se incluyeron en la exposición, junto con las fotografías o las biografías de los participantes. Otras informaciones pasaron a formar parte de un proyecto educativo dirigido a colegios y estudiantes de arte de un barrio multicultural berlinés con una alta tasa de desempleo. Con la colaboración de los participantes, que proporcionaron objetos para la exposición (en préstamo o donación), se pudo crear una “colección *doner kebab*” compuesta por el patrimonio material e inmaterial que permite documentar todo el proceso de producción y comercialización (Tietmeyer y Klages, 2010). Esta colección permite establecer puentes entre las dinámicas globales y locales, ya que permite situar la elaboración de un producto específicamente berlinés, invento de un inmigrante a partir de su propia tradición cultural, en el marco global en el que se inserta la comida rápida como pauta de alimentación occidental.

Algunos de los elementos que integran esta colección son de carácter simbólico o personal, muestra de una experiencia o historia de vida, mientras que otros están relacionados con su profesión. Hemos visto cómo a estos objetos se les pueden atribuir diferentes valores, con las implicaciones que presenta para la política de colecciones y de exposición. Por otra parte, alrededor de los *doner kebab*, que podemos considerar una muestra de economía étnica, hay objetos, historias personales o comportamientos, que forman parte de la cultura cotidiana contemporánea de Berlín, pero también de Alemania y de otros países que cuentan con establecimientos similares, por lo que el museo trata de documentarla para preservarla. La exposición fue itinerante por varias ciudades pero la “colección *doner kebab*” pasó a integrar la colección del *MEK* y a ocupar una pequeña sección en su exposición permanente. Algunos de los objetos que integran esta colección, vestidos, vasijas o un reloj despertador, constituyen un testimonio de la vida de la comunidad turca en Berlín. Otros objetos están relacionados con el proceso de preparación o consumo, como pueden ser un cuchillo, unos guantes de protección o los zapatos del carnicero (Antoš y Wildt, 2013:48).

Los proyectos que se desarrollan bajo el paraguas de ECEC adoptan como métodos de trabajo el *outreach*, la mediación a través del arte contemporáneo y la creación de colecciones interdisciplinares. En primer lugar, el *outreach* consiste en dirigir la atención a un grupo objetivo para captar su atención e implicarlo en las actividades del museo. Para ello, los responsables de estos proyectos se desplazan a sus entornos domésticos o laborales. La mediación a través del arte contemporáneo emplea obras de arte en museos de historia y en museos etnográficos como medio para producir un determinado efecto en el visitante, favorecer su participación, expresar emociones o narrar una historia. Por último, la creación de colecciones de lo contemporáneo que, en el marco de este proyecto, adoptó un enfoque interesante al plantear la posibilidad de investigar las diferentes estrategias adoptadas por los museos

de etnografía y los museos de historia y establecer contactos entre ellas (Kistemaker y Tietmeyer, 2010b:14).

También en el marco de ECEC, el *Ethnographic Museum of Zagreb* desarrolló el proyecto “Let’s have a coffee! Views of Zagreb Entrepreneurs on the Culture of Coffee Consumption” dedicado a la producción, distribución y consumo del café en Zagreb. Para ello, se entrevistó a una serie de emprendedores relacionados con este producto, propietarios y clientes de las cafeterías, se grabó un vídeo y se formó una colección de objetos representativos que se mostrarían posteriormente en una exposición. El museo recibió una colección de tazas de café desde los años sesenta hasta la actualidad, cuyos diseños y formas reflejaban la evolución de los gustos y las costumbres de la sociedad (Antoš y Wildt, 2013). En la exposición se relacionaron los objetos reunidos durante el proyecto con las colecciones históricas del museo y otros elementos representativos de la vida cotidiana en Croacia, intentando vincular la tradición local con la cultura global del consumo de café. El desarrollo de este proyecto se inserta en un cambio de orientación del museo, que empezaba a mostrar una mayor atención por las culturas urbanas. La investigación realizada en los cafés, las entrevistas, los materiales filmados o los objetos recogidos, permitían documentar la vida cotidiana contemporánea en la ciudad (Antoš, 2014). Lo interesante de estos casos es observar cómo el tratamiento de un producto de consumo, como puede ser el café y el *doner kebab*, permite documentar la cultura cotidiana y los estilos de vida contemporáneos (Antoš y Wildt, 2013).

En lo que se refiere al café, hay que decir que nos encontramos ante una manifestación que ha recibido la atención de la UNESCO en varias ocasiones. En 2013, “La cultura y tradición del café a la turca” fue reconocida como “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad” y más recientemente, en 2015, ha sido inscrita la candidatura multinacional presentada por los Emiratos Árabes Unidos, Arabia Saudita, Omán y Qatar, “El café árabe, un símbolo de generosidad”. Desconocemos los motivos por los que Argentina retiró su candidatura sobre “La cultura del café en los barrios de Buenos Aires rituales, prácticas y relaciones sociales”. Al margen de la actividad de la UNESCO; algunos países también incluyen tradiciones similares en sus inventarios nacionales, como es el caso de los cafés vieneses. Todos estos casos tienen en común los múltiples significados que otorgan a la denominada “cultura del café”, por lo que una representación que descuidara alguno de sus aspectos o eludiera el tratamiento de las sociabilidades que rodean a su consumo no se consideraría apropiada desde el punto de vista del patrimonio inmaterial.

La exposición “Café In” (2016-2017) organizada por el *MuCEM*, aborda la tradición del café desde el punto de vista de la historia, la geografía, la economía, el medioambiente, la estética o la publicidad<sup>358</sup>. En palabras del comisario de la exposición, se trata de provocar al visitante que entra en el museo para

---

<sup>358</sup> Exposición celebrada entre el 26 de octubre 2016 y el 23 de enero de 2017. Información extraída de la web del *MuCEM*. Ver: <http://www.mu cem.org/programme/exposition-et-temps-forts/cafe> [consultar: 25.02.2017]

ver algo aparentemente banal, y que debe quedar sorprendido al comprobar lo poco que sabe sobre esta tradición. Para ello, el recorrido se estructura en varias secciones, en las que se van entremezclando las informaciones históricas, las fotografías, el arte, las investigaciones antropológicas y los objetos, banales y comunes en su mayoría, para mostrar las diferentes tradiciones, nacionales o locales, que forman parte de este fenómeno global. Para representar la sociabilidad que rodea a su consumo se ha recreado en la exposición el Café de los años treinta, *L'Ami Butte*, a partir del mobiliario que forma parte de las colecciones del *MuCEM* y que se ha reconstituido por primera vez en esta exposición.

Para finalizar, nos vamos a centrar en algunas exposiciones sobre el fútbol que se han celebrado en los últimos años, por la forma en la que se aborda la musealización de una expresión de la cultura popular. Aunque no se circunscriben a un tipo específico de museo, en la mayoría de los casos se trata de instituciones comprometidas con el tratamiento de temas de actualidad que utilizan como pretexto la celebración de un acontecimiento deportivo que goza de gran popularidad a nivel internacional. Es el caso de la exposición “Allez la France! Football et immigration, histoires croisées”, que coincidió con el Mundial de Fútbol de 2010 en Sudáfrica. En otros casos se produce una situación especialmente favorable al celebrarse el evento deportivo en el lugar donde se ubica el museo. Es el caso de “Hors Jeu”, del *Musée d'Ethnographie de Genève (MEG)*, aprovechando que Suiza era una de las sedes de la Eurocopa 2008, o de “Football, à la limite du hors jeu” del *Musée d'Aquitaine*, con motivo de la celebración de la Eurocopa 2016 en Francia.

Owain Rhys ha señalado cómo en un primer momento las exposiciones sobre cultura popular se centraron en “aspectos estereotipados”, como pueden ser la música pop o el fútbol, excluyendo los aspectos más controvertidos que los rodean ya que, con demasiada frecuencia, estas manifestaciones se convierten en “campos de batalla entre ideologías e intereses de clase opuestos” (2014:44). Rhys recuerda cómo la exposición “Streetstyle: from Sidewalk to Catwalk, 1940 to Tomorrow” (1994-1995) del *Victoria and Albert Museum*, dedicada a las subculturas juveniles de la clase obrera, como pueden ser los *teddy boys*, los *rockers* o los *punks*, se centró demasiado en el diseño y la moda, ignorando la “voz” de estos colectivos y la representación de otros aspectos que permitirían situar a estas expresiones alternativas, subalternas o contestatarias, en los contextos en los que surgen. En los últimos años esta tendencia se ha invertido y, junto a la introducción de las nuevas formas que adquiere la cultura popular en la vida cotidiana, los temas “tradicionales”, como la música, la televisión o el fútbol, han empezado a abordarse desde una amplia variedad de perspectivas.

En “Football, à la limite du hors jeu” se adopta un enfoque histórico, antropológico y sociológico para reflexionar sobre la dimensión glocal de esta práctica deportiva (Robertson y Giulianotti, 2006). El fútbol se convierte en un reflejo del mundo contemporáneo y en un motivo artístico. Los artistas participantes en la muestra ofrecen su visión particular de los principales aspectos simbólicos

identitarios de este fenómeno social. Algunos, atraídos tanto por el carácter ritual que se percibe en esta práctica deportiva, como por la devoción casi mística que manifiestan sus aficionados, presentan obras donde se mezcla la estética de carácter religioso con referencias a la cultura popular. No es extraño que para representar el mundo del fútbol con sus “templos”, lugares de peregrinación, ídolos, rituales y devotos, se recurra al imaginario religioso<sup>359</sup>. Por ejemplo, la Fondation Raffy compara el fervor que despiertan algunos personajes religiosos con futbolistas como Maradona mostrando las “reliquias” de estos nuevos ídolos. En *Epifanía futbolera*, Javier Rodríguez enfatiza el carácter “mágico” dotando a un objeto banal, como puede ser un balón de fútbol, del simbolismo de los rituales mágico-religiosos mexicanos.

Otras obras centran el foco de atención en los aspectos sociales, políticos e identitarios vinculados a esta práctica deportiva. Famosa es la serie *But*, de Pierre Schwartz, donde una serie de fotografías realizadas en diferentes países, con la portería de fútbol como principal motivo estético, reflejan las desigualdades económicas y sociales existentes en el mundo actual a través de los paisajes que se vislumbran tras estas estructuras, en su mayoría precarias. Otras obras reflexionan sobre la forma en la que esta práctica deportiva se ha convertido en un escenario propicio para que los representantes políticos desplieguen sus instrumentos de poder y adquieran legitimidad. Es el caso de *Dirty Balls*, de Kendell Geers, que critica la instrumentalización política que se realiza de este deporte, sobre todo los discursos populistas que se enmascaran tras este tipo de acontecimientos deportivos, mediante una instalación en la que se cubren unos balones de fútbol con máscaras de personajes políticos relevantes. En la instalación titulada *Stud XI*, Freddy Contreras utiliza, transforma y recontextualiza un estereotipo femenino, como pueden ser unos zapatos de tacón alto de cuero rojo, para abordar cuestiones de género<sup>360</sup>.



Fig. 37. *Stud XI*, Freddy Contreras (1996). “Football, à la limite du hors jeu”. *Musée d'Aquitaine*

<sup>359</sup> Ver: <http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/fr/evenement/exposition-football-la-limite-du-hors-jeu-0> [consulta: 15.07.2016]

<sup>360</sup> Exposición desde el 9 de junio hasta el 30 de octubre de 2016. Ver: <http://culturebox.francetvinfo.fr/le-blog-de-thierry-hay/2016/06/15/exposition-a-la-limite-du-hors-jeu-la-planete-foot-vue-par-les-artistes.html> [consulta: 15.07.2016]



En la exposición “Hors Jeu”<sup>361</sup>, el *Musée d’Ethnographie de Genève (MEG)* vuelve a enfatizar el carácter glocal del fútbol para reflexionar sobre *la utilidad social y el papel educativo, humanitario y político de este deporte*<sup>362</sup>. Al igual que sucede en el caso anterior, se considera que esta práctica deportiva, con todos sus aspectos sociales, culturales e identitarios asociados, constituye un espejo del mundo actual, aunque aquí el papel de la creación artística es más limitado. La escenografía se inspira en los aspectos vividos y emocionales del fútbol, pero intenta huir de los aspectos más superficiales en los que puede caer la representación de este fenómeno, para ofrecer una mirada rigurosa del funcionamiento de la sociedad contemporánea (Poli y Delécraz, 2008). En consonancia con la museología reflexiva desplegada por Jacques Hainard<sup>363</sup>, se introduce una crítica a la mercantilización de este deporte a través de la exhibición de productos comerciales derivados, como pueden ser las muñecas Barbie vestidas como futbolistas o las numerosas marcas de productos de belleza e higiene a las que jugadores reconocidos suelen prestar su imagen, y se recurre a elementos propios del mundo de las finanzas, como pueden ser los índices bursátiles, para especular sobre las cotizaciones de los jugadores de fútbol en lo que se presenta como un ejemplo de comercialización del ser humano llevado al extremo. La transformación del fútbol en un negocio y en un espectáculo se representa también a través de las “WAGS” (“Wives And Girlfriends”), nombre que reciben las mujeres y novias de futbolistas, convertidas en estrellas mediáticas que generan un importante mercado alrededor de su imagen, dando lugar a series o programas de televisión y guías de viajes.

En este caso, la representación museográfica abarca todos los aspectos asociados con el desarrollo de esta práctica deportiva, sin eludir los más conflictivos, que suelen quedar fuera de este tipo de exposiciones. Es el caso de la segmentación social que se traslada a los estadios de fútbol, donde *les loges silencieuses, avec petits fours et champagne, font face aux bruyantes tribunes populaires où la bière, avec ou sans alcool, coule à flot*<sup>364</sup>. Un tema más desconocido es el de la relación del fútbol con los avances en la medicina regenerativa, que ha dado lugar a varias polémicas en las que se han visto envueltos deportistas de élite y que ha llevado a un serio cuestionamiento de la ética de estas prácticas<sup>365</sup>.

---

<sup>361</sup> Exposición desde el 21 de mayo de 2008 hasta el 26 de abril de 2009. Ver: <http://www.ville-ge.ch/meg/expo10.php> [consulta: 20.07.2016]

<sup>362</sup> Artículo “Genève: le football vu par l’ethnographie” publicado en *RTS Culture* el 28 de junio de 2010. Ver: <http://www.rts.ch/info/culture/1190066%ADgeneve%ADle%ADfootball%ADvu%ADpar%ADl%ADethnographie.html> [consulta: 02.08.2016]

<sup>363</sup> Jacques Hainard ha sido director del *Musée d’ethnographie de Neuchâtel (MEN)* durante 25 años (1980-2005) y del *MEG* entre 2006 y 2009, cuando fue sustituido por Boris Wastiau.

<sup>364</sup> Información obtenida del dossier de prensa de la exposición. Ver: [https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/presse\\_hors\\_jeu.pdf](https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/presse_hors_jeu.pdf) [consulta: 04.08.2016]

<sup>365</sup> *En août 2006, le magazine Sunday Times révèle que cinq joueurs professionnels, dont Thierry Henry, ont eu recours à la congélation du sang du cordon de leur nouveau-né. Un scandale éclate alors en Grande-Bretagne lorsque l’un d’entre eux déclare, sous couvert d’anonymat, qu’il a agi ainsi non seulement pour son enfant, mais également pour disposer d’un kit de réparation en cas de blessure. Assurance-vie pour l’enfant en cas de maladie sévère ou kit de réparation pour le footballeur, cette médecine n’en est qu’au stade de la recherche. L’utilisation des cellules souches comme médicament reste du domaine du futur, mais demain, ces nouvelles*

Otra de las temáticas que aborda esta exposición, recurrente en investigaciones antropológicas sobre esta práctica deportiva<sup>366</sup>, son las creencias y prácticas supersticiosas mediante las que los actores implicados intentan “conjurar el destino” (Delécraz, 2008:10). Un audiovisual muestra cómo el vudú puede ser utilizado para propiciar la victoria de algún equipo en campeonatos de importancia y cómo incluso en algunos países africanos existen hechiceros especializados en partidos de fútbol<sup>367</sup>. Los rituales y supersticiones asociados a este deporte han sido objeto de estudio etnográfico y constituyen un interesante compendio de prácticas, ya sean de nueva creación, o heredadas de tradiciones mágicas y religiosas.

Por último, debemos detenernos en la dimensión artística de esta exposición, donde destacan las figuras realizadas para la ocasión por escultores de Costa de Marfil. Se trata de personajes “híbridos”, ya que cada escultura representa al mismo tiempo a un personaje relevante del mundo del fútbol y a una persona importante de la sociedad occidental, por ejemplo el “Papa-Blatter”, el “Dios-Maradona” o la “cortesana-Victoria Beckham”, convertidos en guías de la exposición. Estas figuras evocan a los *colonos*, esculturas realizadas en época colonial que, aunque inspiradas por la estética occidental, representaban a los colonizadores con cierto tono satírico<sup>368</sup>. Los tipos más repetidos son los soldados, médicos, policías o jueces que, en la actualidad, quedan desprovistos de su carácter original y convertidos en un souvenir turístico producido en masa, *cadeaux souvenirs qu'emportera l'étranger pour decorer sa bibliothèque, en oubliant souvent qu'à l'origine ces objets témoignaient d'une époque trouble qui n'a pas encore été digérée, ni par les peuples qui ont subi la colonisation, ni par ceux qui l'ont instaurée* (Delécraz, 2009:10).

### 8.2.1. LAS EXPOSICIONES COMO ESPACIOS DE NEGOCIACIÓN Y CONTROVERSA

En la década de los años setenta, Duncan F. Cameron planteó el “museo foro” como alternativa al modelo tradicional (1971). Este museo aspiraba a convertirse en lugar de encuentro, debate o confrontación. Muchas de las iniciativas que surgieron en esos años se podían encuadrar en esa línea, como pueden ser los museos del barrio, los “ecomuseos de combate” o los museos comunitarios. Otras instituciones que no surgieron con esa vocación militante y activista también han tratado de abordar temas controvertidos a través de diversas estrategias, lenguajes y enfoques. En consonancia con los planteamientos de la museología crítica, los *museos no deben evitar la controversia, sino más bien hacerla explícita* (Lorente, 2015:113). Para ello, deben huir de los discursos lineales, asépticos e

---

*technologies seront-elles à la portée de tous?*. Información obtenida del dossier de prensa de la exposición. Ver: [https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/presse\\_hors\\_jeu.pdf](https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/presse_hors_jeu.pdf) [consulta: 04.08.2016]

<sup>366</sup> Christian Bromberger ha dedicado parte de su trayectoria profesional a la investigación del fútbol desde el punto de vista etnográfico, prestando atención a los rituales que se asocian a esta práctica deportiva, tal y como se desarrollan en diferentes contextos.

<sup>367</sup> Reseña de la exposición aparecida en *RTS Culture*. Ver: <http://www.rts.ch/info/culture/1190066%ADgeneve%ADle%ADfootball%ADvu%ADpar%ADl%ADethnographie.html> [consulta: 02.08.2016]

<sup>368</sup> Ver: [https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/presse\\_hors\\_jeu.pdf](https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/presse_hors_jeu.pdf) [consulta: 04.08.2016]

impersonales, para abordar los numerosos puntos de vista que existen sobre un tema, plantear preguntas y provocar la reflexión sobre los temas que se presentan. Como ha señalado Elena Montanari (2015), las dificultades para abordar los temas controvertidos exigen más experimentación y, en este sentido, las exposiciones temporales parecen constituir el medio apropiado, ya que gozan de más flexibilidad para abordar planteamientos polémicos y explorar nuevos enfoques y estrategias.

Aunque no nos encontramos ante una tendencia mayoritaria, en consonancia con los nuevos paradigmas muchos museos han empezado a prestar más atención en sus exposiciones al tratamiento de los denominados *hot topics* (Cameron, 2010). En algunos casos se trata de recuperar una memoria que ha sido excluida de los relatos oficiales, mientras que en otros, puede tratarse de cuestiones contemporáneas sensibles en lo social, como pueden ser la violencia, las drogas, la discriminación o las homosexualidad.

*Contentious topics such as difficult histories, taboo topics and hot contemporary issues of local and global relevance and significance are difficult to represent because they are unpredictable, involve conflict, are mobile and are inseparable from a range of broader social and political contexts and flows, many of whom cannot be calculated and anticipated (Cameron 2003). Most importantly they embody a divisive dimension, raising alternative answers while challenging an individual's or group's values, beliefs, ideologies or moral position (Cameron, 2010)*

El *Museum of World Culture (Världskulturmuseet)* de Gotemburgo se propone desempeñar un papel activo en la sociedad y combatir la injusticia social. A través de la elección de los temas de sus exposiciones trata de luchar contra los prejuicios, la exclusión social y abordar las cuestiones globales que afectan a diferentes colectivos. En “Trafficking” (2006-2008) se reflexiona sobre el tráfico humano global. La investigación sobre los principales sitios que forman parte de esta red mundial ha conseguido reunir una serie de informaciones, testimonios y relatos de traficantes, víctimas o policías, que se muestran en la exposición. Para ello, el museo colabora con una red de organizaciones que luchan contra el tráfico humano, que han aportado objetos, intervenciones artísticas y memorias personales (Lagerkvist, 2008). Esta exposición se hizo itinerante una vez clausurada en 2008.

El tema del velo islámico, que cada vez suscita más polémica en los países europeos, ha recibido la atención más o menos directa en algunas exposiciones, si bien en la mayoría de los casos como parte de una reflexión mayor sobre la práctica del Islam en las sociedades europeas contemporáneas. Es el caso de la exposición “Urban Islam” del *Tropenmuseum* que, en la sección dedicada a Turquía, aborda los debates públicos que se estaban produciendo sobre los significados de la occidentalización y la modernidad. La selección de materiales que forman parte de la exposición muestra una serie de periódicos cuyos titulares reflejan las divisiones de la sociedad turca en torno al uso del velo y el papel de la religión en la esfera pública (Shatanawi, 2012).

“See me as I am!” surgió en el marco del debate en Noruega sobre el uso del velo en el trabajo. Para ello, un equipo del *Norsk Folkemuseum* entrevistó a mujeres musulmanas que lo llevan y a otras que no, con la intención de recoger varios puntos de vista y producir una imagen lo más ajustada posible a la realidad. La exposición comenzaba con una imagen en blanco y negro de mujeres noruegas con el pelo cubierto con un pañuelo mientras trabajan en una fábrica, ya que en otra época era una práctica común en el país (Bøe, 2008). Al igual que en el caso anterior, la exposición “Hijab - the right to choose” (“Hijab—med rett til å velge”) organizada por el *Oslo City Museum*, surge como forma de contribuir al debate público sobre el uso del velo islámico, en este caso como parte del uniforme de policía. En este momento, se trata de demostrar la complejidad de las identidades de las jóvenes musulmanas en un contexto de migración. Por este motivo, se realizó una película en la que aparecían mujeres jóvenes vestidas con ropa colorida y ajustada, maquilladas y cubiertas con velo, siguiendo la “moda islámica” que se ha popularizado entre las jóvenes de muchos países musulmanes. Esta imagen contrastaba con la de las noruegas convertidas al Islam, que visten con ropa más ancha y con velos más pesados. Se trata de llamar la atención sobre las reinterpretaciones de las tradiciones en diferentes contextos y sobre la forma en la que el patrimonio inmaterial se adapta a la movilidad (Naguib, 2013).

En la exposición “Villa Global”, del *Jugendmuseum Schöneberg*, se muestra la colección de velos de Laila, seleccionados por ella como elemento representativo de su identidad (Meza, 2011a). Recordamos que se trata de un proyecto de co-creación en el que los participantes llevan a cabo la selección de los objetos y el montaje de su habitación. Estas personas también actúan como guías durante la exposición, lo que nos hace suponer que el tema surgirá a lo largo de las visitas. El *MuCEM* cuenta también con una colección de velos reunidos en el marco de la campaña “masculin/féminin”. En la exposición “Au Bazar du genre. Féminin/masculin en Méditerranée” se dedicó una sección a “voiles et modernité”, en la que se exhibe la obra que varios artistas de países musulmanes han dedicado al tema del velo. En las fotografías de Hassan Hajjaj, mujeres con velos estampados con las marcas de grandes empresas representan los contactos entre Oriente y Occidente, mostrando cómo el consumo y la globalización se han convertido en los valores comunes de ambos modelos.

Para preparar una exposición temporal se necesita bastante tiempo, normalmente varios años, lo que dificulta que el museo pueda abordar cuestiones de actualidad en sus exposiciones con la agilidad y rapidez suficiente como para incorporarse a los debates públicos mientras se están produciendo. Sin embargo, los museos sí pueden documentar y recuperar los materiales representativos, que pasan a integrar sus colecciones esperando a formar parte de una exposición. En este sentido, el *Victoria and Albert Museum* ha creado la galería “Rapid Response Collecting”, con el objetivo de mostrar los objetos recientemente adquiridos y explorar la forma en la que el arte, el diseño o la tecnología producen un impacto en los eventos globales contemporáneos, los cambios políticos o la cultura

popular<sup>369</sup>. Una de sus últimas adquisiciones fue un burkini, prenda polémica al protagonizar en el verano de 2016 un gran debate público tras ser prohibido en algunas playas francesas. Posteriormente el museo ha adquirido uno de los gorros de lana rosa que se popularizaron en las marchas de mujeres contra Donald Trump, que también se muestra en la galería.



Fig. 38. “Pussyhat” Women’s March. *Victoria and Albert Museum*

Por su parte, la exposición “Disobedient Objects” (2014-2015) del *Victoria and Albert Museum* muestra los aspectos creativos de los movimientos sociales. La exposición muestra las soluciones ingeniosas auto-producidas en la búsqueda cotidiana de respuestas a los problemas globales. Para ello, el recorrido se inicia en los años setenta, con las luchas en contra de las políticas neoliberales. En el proceso de producción, un equipo del museo colaboró con activistas y representantes de las organizaciones. La exposición fue el resultado de las negociaciones que se llevaron a cabo en las sesiones de trabajo. Los objetos seleccionados se consideran integrantes de una historia del arte y diseño popular<sup>370</sup> que, en la exposición, se acompañan de unas etiquetas con información de sus productores o usuarios.

Aunque una de las críticas realizadas a Samdok fue la excesiva atención prestada a la parte más amable de la cultura sueca (Fägerborg, 2012), en sus últimos años dirigió su atención al “lado oscuro del modelo de bienestar sueco” (Axelsson, 2014:21) para mostrar los conflictos y controversias que

<sup>369</sup> Información en la web del museo. Ver: <http://advisor.museumsandheritage.com/features/rapid-response-collecting-victoria-albert-museum> [consulta: 25.03.2017]

<sup>370</sup> Información obtenida del blog del *Victoria and Albert Museum*. Ver: <http://www.vam.ac.uk/blog/disobedient%ADobjects/what%ADare%ADdisobedient%ADobjects3/5> [consulta: 23.09.2015]

han marcado el desarrollo de la vida cotidiana. Dentro del proyecto “Difficult Matters” (2010-2011) se realizaron varias exposiciones itinerantes. En “Difficult matters. Objects and narratives that disturb and affect”, los museos y el público participante aportaban un objeto “difícil” en su opinión, junto con el relato que justificaba esta atribución (Fägerbord, 2012). En “Warning” se abordaban los despidos por falta de trabajo o el cierre de una planta industrial (Axelsson, 2014:20).

Hay que decir que es habitual que las instituciones que se involucran en la presentación de este tipo de aspectos sufran presiones políticas, rechazando los temas de las exposiciones o modificando la orientación. También puede suceder que los museos que no gozan de autonomía financiera e institucional, se autocensuren por miedo a perder subvenciones. En otros casos se opta por no posicionarse o se delega en comisarios externos (Drouguet, 2015:205). De esta forma, observamos cómo algunos museos tienden a abordar los aspectos más controvertidos o conflictivos a través del arte contemporáneo. Esta tendencia no se circunscribe a las instituciones dedicadas tradicionalmente a la presentación de contenidos artísticos, sino que también se ha extendido a otro tipo de experiencias que están incorporando los nuevos paradigmas museísticos. Este tipo de estrategias han suscitado un debate sobre el compromiso político y social de la institución museística y el tratamiento de los problemas que afectan a la sociedad contemporánea. La institución parece descargar así su responsabilidad directamente sobre el artista, lo que puede terminar planteando un problema, que esta intervención sustituya al discurso científico (Drouguet, 2015).

En el caso del *Museum of World Culture (Världskulturmuseet)* se han adoptado diferentes estrategias para la representación de los temas más conflictivos o controvertidos, entre las que se encuentra la colaboración con artistas para incorporar su propia visión al discurso de la exposición. En esta línea se encuentra la participación de Fred Wilson, invitado por el museo para reinterpretar las colecciones. En “Site Unseen: Dwellings of the Demons” Wilson trata de sacar a la luz los aspectos ocultos de las colecciones y cuestionar el conocimiento generado por el museo, yuxtaponiendo objetos y otros materiales, ofreciendo nuevas composiciones y cambiando las etiquetas (Lagerkvist, 2008:95). Este artista ya había realizado intervenciones similares en el *Maryland Historical Society*. En “Mining the museum” se trata de visibilizar las historias negadas o silenciadas de los objetos que integran las colecciones. En este caso cambió las etiquetas de una serie de pinturas del siglo XVIII que mostraban escenas del trabajo en las plantaciones, con la intención de llamar la atención sobre las aportaciones de las comunidades negras a la construcción nacional y al desarrollo económico de Estados Unidos. En la galería de retratos de personajes importantes de la historia de Maryland, añadió los rostros de miembros de diferentes grupos culturales cuyas acciones no habían sido reconocidas. Este intento de visibilizar las historias ocultas no esconde la crítica a las propias instituciones y a la práctica museística en general (Rinçon, 2005b:115).

En la exposición “No name fever – AIDS in the age of globalisation” (2004-2006) del *Världskulturmuseet* se abordaron las emociones asociadas a esta enfermedad, consideradas universales, el miedo, el deseo, la esperanza, la negación o la desesperación. En una de las pinturas de “Scène d’Amour” de Louzla Darabi, que formaba parte de la sección dedicada al deseo, aparecía un verso coránico junto a la imagen de una pareja de amantes, lo que provocó reacciones contrarias y peticiones de retirada por considerarla ofensiva para los musulmanes. Cuando la institución sustituyó la obra por otra, fue acusada por otros sectores de la población de actuar en contra la libertad de expresión del artista. Esta polémica, en realidad, escondía los conflictos y tensiones que afectan a la convivencia entre culturas en las sociedades actuales, sobre todo si tenemos en cuenta el incremento de la islamofobia. De acuerdo con Cajsa Lagerkvist (2006), para tomar esta decisión se siguió el código deontológico del ICOM, que en las disposiciones referidas a los materiales culturales delicados defiende el respeto a las creencias y sentimientos religiosos de las comunidades. Si bien en este caso se trata de una interpretación del código para adaptarlo a una situación que no es exactamente la misma que allí se plantea, ya que en realidad se refiere a los objetos sagrados de las comunidades de origen, se abrió un debate interesante que es previsible que se repita en los próximos años.

A partir de los años noventa, el *Amsterdam Museum* empezó a abordar en sus exposiciones algunos de los problemas que preocupan a la sociedad contemporánea, como la prostitución o las drogas. Por este motivo, se empezaron a incorporar en sus colecciones objetos relacionados con el consumo de drogas, como puede ser uno de los taburetes del primer coffeeshop de Ámsterdam, testimonio de un momento en el que la venta de drogas era ilegal, ya que estaba preparado para esconderlas debajo del asiento en el caso de que hubiera una redada. Peter van Mensch relata la forma en la que algunos museos holandeses han empezado a adquirir objetos controvertidos para sus colecciones, como la pistola con la que asesinaron al político Pim Fortuyn en 2002, lo que ha despertado cierta polémica, llegando incluso a los tribunales en el caso del coche con el que se iba a atentar contra la Familia Real y que terminó costando la vida a siete personas (van Mensch, 2012a).

Siguiendo con las exposiciones del *Amsterdam Museum*, en “The history of prostitution in Amsterdam” se combinan las obras de arte con los relatos y testimonios de las prostitutas para mostrar las transformaciones que se han producido en el “barrio rojo”. Por su parte, “Hoerengracht” (2010) es una exposición conjunta con la *National Gallery* de Londres sobre prostitución. La exposición muestra una enorme instalación de Nancy y Edward Kienholz en la que se representa una de las ventanas del “barrio rojo”, a través de la que se pueden ver diferentes objetos, ropa, lámparas, junto con otro tipo de recursos plásticos de carácter simbólico (Wildt, 2012). Hay que tener en cuenta que los museos etnográficos que incluyen obras de arte en sus exposiciones adoptan un modelo de representación diferente al de los museos de arte, ya que normalmente las obras aparecen contextualizadas y formando parte de un discurso más amplio (Wildt, 2012).

Nos detenemos un momento en las exposiciones sobre el SIDA. De forma previa a la exposición “Histoire et mémoire du sida”, el *MuCEM* realizó una intensa campaña de investigación y recogida de materiales, estableciendo contactos y colaboraciones con organizaciones y asociaciones, hospitales, personal sanitario, enfermos y familiares. Algunos de los documentos que se consiguieron reunir tenían un fuerte carácter simbólico, como puede ser la carta enviada a sus familiares por una persona fallecida. Como ha señalado Zahra Benkass, estos documentos permiten pasar de la experiencia individual, el testimonio personal, al fenómeno social colectivo, el dolor asociado a la enfermedad (2012:96). Sin embargo, no existe consenso sobre el valor patrimonial de muchos de estos “objetos émicos” (Pizzorni, 2012). En la exposición también se mostraron objetos médicos, materiales de protección y documentos de las campañas de sensibilización en diferentes países. En el caso de “No name fever – AIDS in the age of globalisation”, al margen de la polémica que hemos comentado, se reunió una gran variedad de materiales, películas, música, imágenes, documentos y objetos de activistas, políticos o ciudadanos. Todos estos testimonios se distribuían en función de los temas que vertebraban la exposición, las emociones asociadas a la enfermedad. La adopción de este criterio temático se debe a la intención de trascender las diferencias entre países del Norte y del Sur, buscando un vínculo que las relacione, en este caso, los sentimientos (Bonnell y Simon, 2007).



Fig. 39. “Attentions, gitans! Histoire d’un malentendu”. *Musée d’Histoire de la Ville de Luxembourg*

En otro punto de la investigación hemos mencionado cómo algunas de las exposiciones del *Musée d’Histoire de la Ville de Luxembourg* han tratado problemas contemporáneos delicados, que suscitan alguna reacción entre su población. Es el caso de la pobreza, la mendicidad, la drogadicción, el crimen



o las cazas de brujas, intentando desmontar ideas preconcebidas y hacer reflexionar al visitante. Esta política expositiva ha recibido críticas por parte de algunos sectores de la población, que no creen que un museo de historia deba abordar estas cuestiones controvertidas (Drouguet, 2015:200). En “Attentions, gitans! Histoire d’un malentendu” (2006) se trata de deconstruir algunos de los prejuicios que rodean a la población gitana y que provocan su rechazo, a través de la investigación histórica y antropológica. Para ello, se abordan las prohibiciones, el nomadismo o las persecuciones, para terminar revisando las imágenes que los gitanos han producido de la sociedad occidental<sup>371</sup>.



Fig. 40. “Tsiganes, la vie de bohème?”. *Musée dauphinois*

Por su parte, en la exposición “Tsiganes, la vie de bohème?” (2015) del *Musée dauphinois* también se trata de buscar las causas del rechazo que suscita este pueblo en Europa. Esta es otra de las exposiciones dedicadas a una de las comunidades que residen actualmente en la región de Isère, como sucedió en el caso de los magrebíes o los italianos. El recorrido se inicia con la historia de este pueblo, los internamientos y la represión, las diferentes imágenes que se han construido sobre él y que han dado lugar a estereotipos que aún persisten, para terminar con un trabajo fotográfico centrado en los habitantes de Isère. En esta exposición está presente la idea del viaje para enfatizar el carácter nómada de este pueblo, que se traduce en la museografía a través de unas caravanas metafóricas en las que se

---

<sup>371</sup> Información de la web del museo. Ver: <http://citymuseum.lu/exhibition/attention-tsiganes> [consulta: 07.03.2017]

proyectan fotografías. Al final se trata de mostrar la vida actual de esta comunidad, en contraposición con la mirada exotizante que se ha producido en otros momentos de la historia<sup>372</sup>.

En “Insaisissables Voyageurs - tsiganes” del *Écomusée du Val de Bièvre*<sup>373</sup> también se centra la atención en el carácter nómada del pueblo gitano, convertido en un problema social. Los estereotipos sobre este pueblo oscilan entre las imágenes que enfatizan el carácter marginal, el exotismo o la vida bohemia. En esta exposición también se trata de mejorar la comprensión de sus rasgos culturales a través de la puesta en escena, de los testimonios y las recreaciones. Desde diversos sectores se ha defendido el papel que pueden cumplir los museos, al desmontar los estereotipos negativos que pesan sobre algunos colectivos, favoreciendo así la convivencia. De hecho, este ha sido el fundamento de muchas de las iniciativas dedicadas a la inmigración y al multiculturalismo. En estos casos, se trata de mejorar la comprensión sobre su cultura y, como en los casos que acabamos de ver, explorar las imágenes que terminan provocando la discriminación y la exclusión social.

---

<sup>372</sup> Información extraída del dossier de prensa de la exposición. Ver: [www.isere.fr](http://www.isere.fr) [consulta: 25.01.2017]

<sup>373</sup> Exposición celebrada entre el 16 de mayo y el 12 de noviembre de 2000. Información extraída de la web del museo. Ver: <http://ecomusee.agglo-valdebievre.fr/page/2000-aujourd'hui> [consulta: 18.11.2016]



## QUINTA PARTE. LA APROPIACIÓN DE UN CONCEPTO



*Museo Etnográfico de Castilla y León*



## CAPÍTULO 9. LAS MUSEOGRAFÍAS DE LO INMATERIAL

Las investigaciones sobre el panorama museístico español han denunciado en numerosas ocasiones la situación de estancamiento y la falta de renovación que afecta a nuestras instituciones. Normalmente, los museos que incorporan cambios en su museografía se limitan a la actualización del diseño expositivo, sobre todo mediante la introducción de nuevos dispositivos tecnológicos, pero son más raros los casos en los que se plantea una renovación radical de los discursos (Muñiz, 2008; González Alcantud, 2010). Estas concesiones parece que se deben más a la necesidad de atraer nuevos públicos, como forma de justificar las inversiones públicas, que a una toma de conciencia del nuevo papel que deben desempeñar si no quieren quedar convertidas en instituciones anacrónicas y autorreferenciales.

A lo largo de la investigación estamos defendiendo una y otra vez la necesidad de que el museo redefina su papel en la sociedad actual. Es necesario que su actividad incorpore los “nuevos” patrimonios como forma de reconocimiento de la diversidad de visiones, significados y valores que conviven en el contexto actual. El desarrollo de su función social pasa porque sepa adaptarse a la compleja realidad existente, donde las identidades ya no son tan fáciles de delimitar y el territorio está atravesado por complejas dinámicas sociales.

Es habitual que los museos etnográficos, locales o regionales, sigan un mismo modelo de representación. Al centrarse en las particularidades, se tiende a reproducir un mismo esquema. La ausencia de investigación y de análisis crítico ha provocado la multiplicación de un mismo patrón con el que *se propagan, consciente o inconscientemente, visiones románticas y bucólicas, teatralizaciones de un pasado idílico, la sublimación de lo falsamente auténtico y tradicional reconvertidos hoy en valores a recuperar* (Fernández de Paz, 2015:8). Las colecciones que albergan este tipo de museos parecen ser intercambiables entre sí, contienen los mismos elementos, los mismos contenidos, si bien con algunas diferencias en el uso de materiales o de los elementos decorativos.

Muchos de estos museos han encontrado su carácter distintivo precisamente en el patrimonio inmaterial, por lo que no han dudado en incorporarlo a su discurso. Es el caso de algunos de los acontecimientos festivos que se vinculan con un territorio determinado. Nos centramos un momento en el caso del Carnaval. La elección de este tema para introducir el apartado no es casual, ya que nos permite ir apuntando algunas de las cuestiones que rodean a la musealización del patrimonio inmaterial.

El *Museo de Bielsa* presenta una exposición de síntesis sobre la historia y los modos de vida en este municipio. Aunque el lenguaje expositivo es muy parecido al de otros museos de similares características, a través de la escenografía se destacan dos aspectos, la “Bolsa de Bielsa” y el Carnaval, una manifestación de gran arraigo en el municipio. A diferencia de otros Carnavales, en este caso encontramos personajes fijos, Cornelio Zorrilla, un muñeco de paja vestido con ropa vieja que se

quema al finalizar la fiesta, la Tangra, mitad hombre y mitad macho cabrío, el Oso, el Domador, la Madama, el Amontato, el Caballé o la Hiedra. En la última sección de la exposición, un montaje audiovisual es el encargado de presentar estos personajes, ofreciendo un recorrido por todas las fases que componen la fiesta, hasta el juicio y la quema de Cornelio Zorrila. El audiovisual se proyecta en dos pantallas de forma simultánea y remite a ciertos aspectos de la exposición mediante el uso de efectos luminosos.



Fig. 41. “El Carnaval a lo largo del año”. *Museo del Carnaval de Badajoz*

Por su parte, el *Museo del Carnaval de Badajoz* forma parte de la red de museos de identidad de Extremadura. Es uno de los tres museos dedicados exclusivamente a una tradición festiva. En este caso se presentan las diferentes fases que integran este Carnaval, desde la confección de los disfraces y composición de las letras, hasta el desayuno popular de café con migas, la quema de pancartas reivindicativas o los desfiles de las comparsas por la ciudad. Para ello, se recurre a la recreación de los ambientes que evocan cada una de estas fases, los talleres de costura, los almacenes en los que se guardan los disfraces o el escenario. A través de una serie de dispositivos, el visitante puede escuchar las letras de las murgas y los testimonios de los propios participantes, en los que se describen algunas de las actividades. También se pueden ver fotografías y vídeos sobre distintos momentos de la fiesta, los trajes de las comparsas que han participado o carteles de distintas ediciones. La información textual describe los elementos que caracterizan esta tradición, destacando las diferencias con la de ciudades como Cádiz, Uruguay o Venecia. A lo largo de todo el recorrido, los disfraces se convierten



en el verdadero protagonista. A través de ellos se introducen los contenidos relativos a las agrupaciones, son los que centran la recreación de ambientes y la mayor parte de testimonios orales se refieren a su elaboración.

El *Museo del Carnaval de Isla Cristina* (Huelva) no se puede considerar un museo propiamente dicho, ya que se trata de una sala de exposición dentro de unas dependencias administrativas locales. En este caso se ofrece una selección de piezas constituyentes de su historia, principalmente disfraces, coronas de “Reina del Carnaval” y carteles. A pesar de que el Carnaval de Isla Cristina es uno de los más antiguos de España, no se abordan los aspectos sociales y culturales implicados en su evolución. En el *Pazo de Arxeriz* (O Saviñao, Lugo) se exhiben los trajes típicos utilizados en el *Entroido Riberao*. El *Peliqueiro* es un personaje fijo que acompaña a los *volantes*, abriéndoles paso con la ayuda de un cinturón. Suele ir cubierto con pieles, ropa vieja y una máscara de piel de oveja, con un cencerro en el cinturón de cuero. El *volante* suele ir vestido con colores vivos y lleva un gorro con estructura de madera, adornado con cintas de papel de colores y un cinturón con campanillas, que hace sonar mientras danza. La *coroza* es un traje realizado en junco y utilizado en el medio rural gallego para protegerse de la lluvia, aunque se utiliza en el carnaval porque permite el anonimato. La técnica artesanal empleada en su elaboración se encuentra en riesgo de desaparición, ya que el traje ha caído en desuso.



Fig. 42. *Peliqueiro* del *Entroido Riberao*. *Pazo de Arxeriz*



Es habitual que las exposiciones dedicadas al Carnaval se centren en los disfraces y descuiden otros aspectos que forman parte constitutiva de esta tradición. Además de los casos monográficos, los museos locales o regionales que ofrecen una síntesis de su territorio también suelen presentar sus principales tradiciones festivas a partir de sus objetos asociados. En el caso del Carnaval, el indudable interés visual que presentan los disfraces y máscaras parece justificar por sí mismo su tratamiento expositivo. En algunos casos, se adopta un enfoque estetizante para su exhibición, dejando sin explorar la dimensión social de esta celebración.



Fig. 43. Los *Guirrios* del Carnaval de Llamas de la Ribera. *Museo Etnográfico Provincial de León*

Un enfoque integral de esta manifestación debería abordar los sistemas de organización social a través de las agrupaciones, la música y las letras de las comparsas, el funcionamiento de los concursos o el resto de actividades que rodean a esta celebración, como puede ser la quema de muñecos o los desayunos populares. En el caso del *Museo del Carnaval de Uruguay* (Montevideo) se trata fortalecer la participación social en el desarrollo de la fiesta<sup>374</sup>. Para ello, se ponen en marcha una serie de iniciativas dirigidas a la recuperación y revitalización de algunas de sus tradiciones asociadas. A través del proyecto “Recuperación de Tradiciones Carnavalescas en Espacios de Trabajo no Convencionales”, reclusas de una cárcel de mujeres construyen carros alegóricos que participan en los desfiles. En el programa “Tablado de Barrio”, el museo participa en la producción de estos escenarios populares y en los diferentes procesos de trabajo de las comisiones para el Carnaval, contribuyendo de

<sup>374</sup> Web del *Museo del Carnaval de Uruguay*. Ver: <http://www.museodelcarnaval.org> [consulta: 12.12.2016]

esta forma a la revitalización de una tradición que estaba desapareciendo debido a las últimas transformaciones sociales y políticas acaecidas. El museo ha obtenido varios premios como reconocimiento a esta labor de revitalización cultural.

Las exposiciones dedicadas al Carnaval que se centran en los elementos materiales asociados ofrecen una imagen simplificada y superficial de esta tradición. Precisamente, uno de los rasgos que la identifica es su carácter subversivo y la inversión del orden establecido los días que dura la celebración, por lo que reducir su presentación a la exhibición de los disfraces, carteles o premios, significa despojarla de su dimensión social y cultural. Este tipo de presentaciones son también habituales en los museos dedicados a las culturas no occidentales. En este caso se añaden otro tipo de riesgos que no podemos pasar por alto. Las exposiciones que muestran máscaras e indumentaria tienden a centrarse en la dimensión estética y en el interés visual de estos elementos, y a descuidar los valores y significados culturales. El hecho de mostrar en una misma vitrina máscaras pertenecientes al Carnaval y a otro tipo de rituales, terminará orientando la mirada del espectador a sus cualidades formales si no se le proporcionan los instrumentos necesarios para la interpretación de los contenidos.

Llegados a este punto, queremos llamar la atención sobre un aspecto al que volveremos varias veces en los siguientes apartados, la necesidad de utilizar estrategias expositivas diferenciadas para el tratamiento de los contenidos asociados a la vida social y simbólica. Es habitual que los museos recurran a la recreación de ambientes y exposiciones de conjuntos funcionales para mostrar los aspectos asociados a la vida doméstica, a los oficios o a la elaboración de productos. Sin embargo, cuando se incorporan unidades dedicadas específicamente a las creencias, los juegos tradicionales o las fiestas, las estrategias empleadas no favorecen la comprensión del visitante, ya que no se le ofrecen las claves interpretativas apropiadas y se tiende a la sacralización de los objetos. A modo de ejemplo, el *Museo Etnográfico de Artziniaga* recurre a la recreación de ambientes para mostrar las principales actividades que caracterizaron la vida en el municipio. En algunas unidades, los espacios se han reconstituido con su mobiliario y equipamientos originales, como pueden ser algunos comercios y talleres. Incluso en la cuadra hay algunos animales vivos, gallinas y conejos principalmente. Ahora bien, en las secciones dedicadas a la música, la religiosidad o los deportes autóctonos, se recurre a la exhibición de sus objetos asociados de una forma más o menos descontextualizada. En este caso, la visita guiada (obligatoria) contrarresta esta tendencia, al proporcionar información complementaria que ayuda a la interpretación de los contenidos.

De acuerdo con Pais de Brito, la institución museística ha construido tradicionalmente su identidad a partir de las colecciones que alberga (2008:66). En el momento actual, el museo tiene que involucrarse con conceptos más amplios de patrimonio y redefinir sus planteamientos si aspira a convertirse en una institución relevante en el presente. Nos encontramos aquí ante una de las implicaciones que supone trabajar con un concepto ampliado de patrimonio que incluya la dimensión inmaterial. Al deber de

conservar las colecciones “históricas” se suma ahora la necesidad de revisar la política de colecciones, definiendo los nuevos criterios que orientarán los procesos de “coleccionar hoy para mañana”. *Es obvio que, cuando nos colocamos ante la perspectiva de trabajar con patrimonio inmaterial, disloquemos a los objetos del lugar hegemónico o preponderante, para ser éste ocupado por las personas y sus memorias, sus proyectos e inquietudes* (Pais de Brito, 2008:66).

Como ha señalado Luis Caballero, los museos españoles y europeos no suelen incluir el factor emocional en sus exposiciones (2013:104). Los discursos que incorporan testimonios orales y visiones alternativas pueden producir experiencias que permitan al visitante *conocer, sentir y experimentar nuevas realidades*. Investigaciones en comunicación han demostrado que cuando el visitante se enfrenta a algo que le causa emoción o provoca algún sentimiento, comprende mejor el mensaje de la exposición y obtiene un conocimiento significativo. Marilena Alivizatos es otra de las autoras que ha destacado el papel del patrimonio inmaterial en el desarrollo de la función comunicativa del museo (2006). En primer lugar, favorece la creación de exposiciones multidimensionales, ya que las representaciones teatrales o demostraciones en vivo pueden favorecer una interpretación más holística del patrimonio. Por otra parte, permite contextualizar la presentación de los objetos a través de música, narraciones o cuentacuentos, o bien mediante instalaciones que proporcionen diferentes niveles de significado (Alivizatos, 2006). En este sentido, se recomienda que los museos utilicen las innovaciones tecnológicas para documentar y presentar las expresiones culturales. Aun reconociendo los problemas de este tipo de estrategias, los museos tienen que hacer frente a los retos que plantea el concepto de patrimonio inmaterial, experimentando con nuevos medios interpretativos.

En consonancia con las lógicas impuestas por la posmodernidad, los museos suelen experimentar con nuevos lenguajes museográficos para producir exposiciones espectáculo, crear ambientes inmersivos y ofrecer todo tipo de experiencias sensoriales al visitante (Schiele, 2010). El objetivo de los museos posmodernos parece ser la de ofrecer una *exposición que se agota en sí misma, buscando la satisfacción inmediata del público, a través del espectáculo, el entretenimiento y la irreflexión* (Arrieta, 2013:13-14). A estos museos se les ha criticado la tendencia al espectáculo y a la disneyficación de sus presentaciones, ya que se les acusa de quedar convertidos en parques de atracciones (Macdonald y Alford, 1995).

En estos casos, es habitual que se incorporen contenidos inmateriales en las exposiciones para reforzar la experiencia del visitante y conferirle un valor añadido al patrimonio material (Stefano, 2009b). Este tipo de estrategias pueden adoptar varias formas, por ejemplo, la introducción de testimonios personales en los recorridos, a través de diferentes medios, así como representaciones y demostraciones en vivo. En estos casos, las manifestaciones inmateriales ocupan un lugar secundario cuando actúan como refuerzo del patrimonio material. Como ha señalado Michelle L. Stefano (2009b), este papel accesorio del PCI plantea una serie de problemas, ya que ofrece una visión distorsionada y

limitada de este tipo de patrimonio. A modo de ejemplo, los testimonios orales pueden ser utilizados para conferir autenticidad al mensaje transmitido por la exposición, con los riesgos que ello supone (Stefano, 2009b; Caballero, 2013). Por otra parte, al estar este tipo de prácticas tan asentadas, todo parece indicar que queda un largo camino por recorrer antes de la implantación efectiva de nuevas lógicas de representación en la institución museística.

Otra opción es que la exposición se centre en el patrimonio inmaterial en sí mismo (Stefano, 2009b; Burden, 2007), algo menos frecuente y de difícil definición. Hay que tener en cuenta la materialización que sufre este tipo de manifestaciones en la institución museística, por lo que habrá que adoptar enfoques integrales que respeten el carácter vivo y procesual de este patrimonio. Algunos museos ya han empezado a desarrollar experiencias en esta línea. Es el caso de la exposición “Fado, Vozes e Sombras” del *Museo Nacional de Etnología* de Lisboa (Carvalho, 2011; Pais de Brito, 2008) o de las exposiciones del *Afrikaans Language Museum* de Sudáfrica (Burden, 2007).

Por otra parte, las exposiciones que recurren a las escenografías y utilizan las posibilidades que ofrece la tecnología para provocar alguna reacción en el visitante, no tienen por qué ser contrarias a la producción de un discurso científico riguroso. Cuando se empezó a reflexionar sobre la musealización del PCI se planteó un debate en este sentido, estableciendo una contraposición entre el uso de la tecnología y la participación de las comunidades, que hoy creemos superado por la forma en la que ha cambiado el sentido que otorgamos a lo “vivo”. A lo largo de la investigación hemos visto cómo algunos de los nuevos museos de sociedad están experimentando en esta línea y se han producido algunas tendencias que merece la pena explorar.

Hélène Giguère ha abordado los problemas que plantea el uso (o abuso) del multimedia en algunos de los proyectos que surgieron con las primeras “Obras Maestras del PCI de la Humanidad”. El tipo de interpretación que proporciona combina dos estrategias de comunicación, *el uso de la emoción y de la subjetividad como vehículo* (Giguère, 2008:104). Las exposiciones que buscan ofrecer estímulos sensoriales tratan de crear una sensación de proximidad, suscitar emociones o transmitir información subjetiva. Todo ello contribuye a que el visitante, más que conocer la manifestación cultural, obtenga la impresión de haberla vivido a través de la ilusión de la experiencia. En el caso del *Museo de la Festa* de Elche, nos encontramos ante una institución que se creó expresamente para la musealización de una “obra maestra inmaterial”. Hay que recordar que el Misterio de Elche fue proclamado “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” en 2001. Se trata de una tradición que se remonta al siglo XV, un drama musical sobre la muerte, la ascensión y la coronación de la Virgen, muy vinculada a la identidad cultural y lingüística de la población local. Para su musealización se desarrolló un proyecto multimedia, buscando provocar una emoción en el visitante, similar a la que se vive en la representación de la fiesta tradicional. El museo se compone de dos salas, la primera para la exhibición de objetos relacionados con la historia de la fiesta (carteles, maquetas, coronas, trajes,

instrumentos musicales y adornos), mientras que la segunda alberga la recreación virtual con la que se pretende transmitir el carácter vivo de la fiesta. En este caso, la proyección audiovisual envolvente destaca el carácter teatral y espectacular de esta manifestación, como pueden ser los recursos y trucos escenográficos, los instrumentos empleados para producir los efectos o las imágenes de la propia representación. Giguère ha señalado como el principal problema de estos museos creados *ex profeso*, la forma en la que centran toda la atención en la “obra maestra”, normalmente espectacular, separándolas de su contexto e impidiendo la interrelación con el público participante (Giguère, 2008:102).



Fig. 44. Museo de la Semana Santa de Cuenca

En el *Museo de la Semana Santa de Cuenca* el discurso se centra en los aspectos más simbólicos intentando recrear el ambiente que se vive durante esta celebración. El recorrido se estructura en dos partes claramente diferenciadas. La primera, de carácter descriptivo, ofrece información detallada sobre la Semana Santa. El visitante puede consultar unos dispositivos al inicio de la sala para conocer más sobre las distintas hermandades, sus recorridos procesionales o la evolución que ha sufrido esta manifestación a lo largo de la historia. Las hermandades están presentes en la exposición a través de unas columnas luminosas con los colores de cada una de ellas, en una composición que evoca el espacio de “la curva”<sup>375</sup>. En el centro de cada una de las columnas el visitante puede ver, mediante juegos de luces, las imágenes, insignias u otros objetos asociados a cada una de estas hermandades. Es

<sup>375</sup> Se trata de una curva muy pronunciada a pocos metros del museo, que es el espacio preferido por los conqueses para ver las procesiones

en la segunda parte en la que se ofrece una propuesta más escenográfica para mostrar lo que sucede en cada uno de los días que integran este ritual religioso. En un ambiente oscuro, los juegos de luces y las proyecciones que se van sucediendo, trazan el recorrido del visitante. Unas pantallas pintadas por el pintor conquense Miguel Zapata ocultan la exhibición de piezas o las proyecciones audiovisuales, que se van mostrando en determinados momentos de la narración. Se recurre a elementos escenográficos como el uso de espejos para visionar las proyecciones en dos niveles diferenciados. Tras la visita guiada, se ilumina la sala y el espacio se convierte en la sala de un museo tradicional, con objetos expuestos en el interior de vitrinas e información textual asociada. En este caso, se trata de presentar la dimensión más simbólica, los aspectos religiosos, a través de una sucesión de estímulos sensoriales.

Otro caso que también emplea composiciones escenográficas para mostrar una manifestación inmaterial es el *Museo del Baile Flamenco* (Sevilla)<sup>376</sup>. Este museo surge con la intención de convertirse en un espacio para la interpretación de sus aspectos culturales y estéticos. La exposición trata de ofrecer un recorrido por la historia del flamenco, abordando aspectos como las influencias recibidas, los usos sociales de este género (bodas, fiestas) o la evolución sufrida desde los cafés-cantantes de finales del siglo XIX, pasando por los “tablaos” de los años veinte, hasta las grandes producciones teatrales de los últimos años. El discurso se centra fundamentalmente en las grandes figuras, destacando los contactos con artistas de otros géneros, así como en la espectacularidad de las coreografías que componen las grandes producciones actuales. La museografía trata de destacar los aspectos más estéticos y espectaculares de esta manifestación. Para componer los diferentes ambientes se emplean diferentes recursos escenográficos: espejos, pantallas, atmósferas envolventes, juegos de luces y sonidos, cortinas o audiovisuales. En la sección dedicada a la evolución del baile flamenco, desde su origen en los patios andaluces hasta la actualidad, se ofrece una sucesión de espacios, compartimentados por pantallas en las que se proyectan vídeos con entrevistas y bailes. Tras estas pantallas se ocultan maquetas, carteles o fotografías. Estas maquetas reproducen las escenografías diseñadas por algunos pintores del siglo XX, como es el caso de la que Salvador Dalí creó para el “Café de Chinitas”. En la última sala se proyecta una coreografía de Cristina Hoyos (impulsora del museo) en tres pantallas envolventes, en el intento de favorecer un ambiente inmersivo. A lo largo del recorrido, diferentes dispositivos permiten al visitante acceder a información sobre los distintos estilos de baile, música o usos sociales.

---

<sup>376</sup> El flamenco se inscribió en 2010 en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Tanto la Escuela Sevillana de Baile, como la Escuela Bolera de Baile se encuentran legalmente protegidas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, inscritas en el CGPHA como Bien de Interés Cultural en la categoría Actividad de Interés Etnológico. Publicada la inscripción en los BOJA nº 220 del 09 de noviembre de 2012 Página 29 y BOJA nº 232 del 27 de noviembre de 2012 Página 66, respectivamente.



Fig. 45. Museo del Baile Flamenco

A la hora de diseñar este tipo de escenografías hay que tener en cuenta los diferentes factores que pueden condicionar la experiencia de la visita. En este caso, la proximidad de las pantallas hace que se mezclen los sonidos y que se superponga la información. Además, una gran afluencia de visitantes, accionando los diferentes dispositivos en un mismo momento, podría dificultar la interpretación de algunos contenidos. Algunos museos tratan de contrarrestar estos efectos de “ruido” orientando el recorrido del visitante. Es el caso del *TOPIC. Centro Internacional del Títere de Tolosa*, que controla los accesos a diferentes partes de la exposición a través de unas tarjetas que se le proporcionan al visitante. El funcionamiento es similar al de los pases de teatro y está previsto para grupos reducidos.

En el caso del *Museo del Arte Ecuestre* (Jerez de la Frontera), el discurso se articula a través de una serie de recursos museográficos, con una importante presencia del multimedia, interactivos, audiovisuales y simulaciones holográficas sobre maquetas reales, que combinan lo real con lo virtual. La exposición incluye una aproximación a la historia del Arte Ecuestre, desde los orígenes hasta la actualidad, la historia de la Real Escuela, las distinciones recibidas o los edificios que la conforman. La relación del hombre con el caballo se aborda en tres niveles, como competición, como exhibición o por su uso funcional.

El *Museo de Euskal Herria* es otro de los ejemplos que recurren al uso de las nuevas tecnologías para presentar el patrimonio inmaterial. En este caso se opta por crear una atmósfera inmersiva para presentar los deportes tradicionales vascos. En una sala se proyectan varios audiovisuales de manera



simultánea en tres de sus cuatro paredes, mostrando la práctica de diferentes deportes, con sonido ambiente. En el espacio dedicado a las danzas se disponen unos bancos con auriculares frente a una pantalla. El visitante puede seleccionar algunas de estas danzas y visionarlas. En el caso de la música popular se utiliza un dispositivo similar, pero en lugar de una pantalla, los bancos se encuentran frente a una vitrina que contiene diferentes instrumentos. El visitante puede seleccionar los instrumentos que quiere escuchar a la vez que se ilumina la vitrina correspondiente.



Fig. 46. Sección de música tradicional. *Museo de Euskal Herria*

Por último, en el área dedicada a los mitos y creencias, un dispositivo táctil permite la selección de cuentos, leyendas, adivinanzas y canciones de la tradición popular. En este momento queremos recuperar una de las recomendaciones de la *Carta de Montevideo*, que anima a *ocuparse no sólo de las actividades intangibles ya sedimentadas, tales como la música, la danza o la literatura, sino también de espacios menos transitados como el lenguaje, el mito, las leyendas y tradiciones y los usos y costumbres* (2001). En este sentido, los museos vascos constituyen una excepción en el panorama museístico español, al incorporar contenidos relativos a la tradición oral en sus discursos, ausentes en otras instituciones.

El *Museo Barandiarán* (Ataun, Guipúzcoa) es un centro dedicado a la obra del antropólogo José Miguel Barandiarán. Debido a su labor en la investigación y recuperación de la mitología vasca, el museo dedica una sección a este tipo de contenidos. En este caso, unos dispositivos permiten escuchar algunas de las leyendas recogidas durante su investigación y ver un vídeo grabado en 1928 sobre las



prácticas mágicas realizadas en Ataun. Un interactivo permite consultar algunas de las leyendas recogidas en localidad y situarlas en el espacio. En este caso existía un proyecto de ampliación y renovación del museo, que parece haber quedado en el olvido, en el que estaba previsto que el mundo mítico ocupara un lugar destacado.

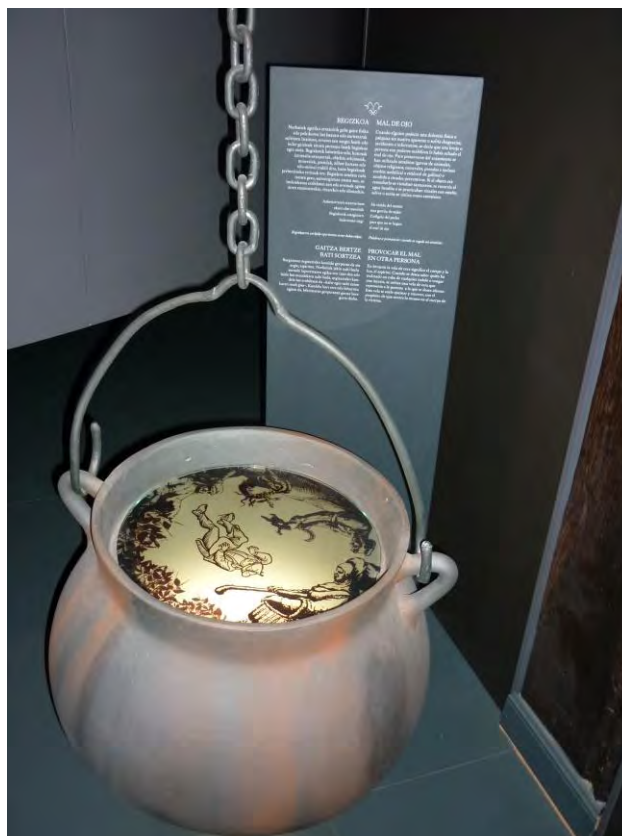


Fig. 47. *Museo de las Brujas*

En el caso del *Museo de las Brujas* de Zugarramurdi (Navarra) nos encontramos con que, a través de la presentación de un suceso histórico, se abordan aspectos relativos a la dimensión simbólica de la vida social en la comarca de la Xareta. De esta forma, la segunda parte del recorrido introduce contenidos pertenecientes al ámbito de las creencias, la tradición oral, la mitología pagana y las prácticas de medicina tradicional. En el audiovisual que se proyecta al inicio se muestran distintas formas de comprender el mundo que nos rodea y de interactuar con el entorno. Una sala presenta los principales personajes de la mitología vasca (Mari, Basajaun, Tartalo, Lamia, Zezengorri) en una serie de columnas iluminadas, creando un ambiente simbólico. En las siguientes secciones se utilizan una serie de recursos para presentar las creencias y prácticas relacionadas con los cultos domésticos o el ciclo de la vida. La cocina tradicional era el espacio donde la mujer, como “herbolera”, desarrollaba sus prácticas sanadoras. En la reproducción de una de estas cocinas se muestran hierbas y plantas de uso medicinal y todos los objetos asociados a su preparación. Unos dispositivos interactivos permiten ampliar la información sobre recetas y remedios populares para distintos tipos de males y

enfermedades. También se incluye información textual sobre los remedios considerados mágicos y utilizados en las prácticas de brujería. Unos calderos utilizados como soporte museográfico incluyen información gráfica alusiva a estos temas, los ungüentos para volar, las “hierbas del diablo” o los ritos de iniciación, por citar algunos ejemplos. Para finalizar el recorrido, se proyecta un audiovisual sobre aquelarres.

No es habitual que los museos españoles basen su programa en exposiciones temporales de duración variable. Los pocos casos que encontramos obedecen más a las necesidades del momento que a un giro intencionado de su política expositiva. Es el caso del *Museo Etnológico de Ribadavia*, que se encuentra en fase de remodelación y sólo ofrece exposiciones temporales. Por su parte, el *Museo del Pueblo de Asturias* renunció en un primer momento a presentar una exposición de síntesis de la sociedad asturiana, para abordar los diferentes aspectos de interés a través de exposiciones temporales. Sin embargo, la exposición “Los asturianos en la cocina”, que tenía una duración prevista de cinco años, ha terminado por convertirse en la exposición permanente del museo.

Un museo que ha prestado una especial atención a la política de exposiciones temporales es el *Museu Valencià d’Etnologia*. En su programa de actividades normalmente conviven distintas muestras y así se han dedicado exposiciones a una amplia variedad de temáticas, como pueden ser la *pilota* valenciana, las bandas de música, la indumentaria o la inmigración a Estados Unidos. Entre 1997 y 2003, este museo desarrolló una política exclusivamente centrada en las exposiciones temporales. Joan Seguí (2015) ha señalado algunos de los problemas que planteaba el hecho de no contar con una exposición permanente, desde la dificultad de mantener un programa didáctico estable con grupos escolares, a los factores económicos o la poca presencia del museo a nivel institucional.

Aunque la creación de exposiciones temporales supone un esfuerzo económico importante e inasumible en el contexto de crisis actual, en algunos casos es la única posibilidad de ofrecer nuevos mensajes y atraer público a las instituciones. Cuando es imposible renovar unas exposiciones permanentes anticuadas, que no despiertan interés entre la población local o los visitantes foráneos, esta puede ser una de las opciones a tener en cuenta para seguir manteniendo su actividad. En este sentido, ya se está empezando a plantear la posibilidad de establecer asociaciones estratégicas entre museos, que permitan la producción conjunta de exposiciones itinerantes. Puede ser una posible solución para mantener el dinamismo de estas instituciones en un contexto desfavorable como el actual, en el que a la vez que se recorta la financiación pública, limitando con ello su actividad, se pide a los museos que generen beneficios y que atraigan nuevo público.

## 9.1. LA REPRESENTACIÓN DE LO COTIDIANO

Nos encontramos en un momento en el que los contenidos de nuestros museos etnográficos están cada vez más alejados de la sociedad. Las exposiciones centradas en la presentación de modos de vida campesinos y preindustriales ya no despiertan el interés de un público que no mantiene ningún vínculo emocional con ellos. *Sólo cuando los objetos seleccionados reflejan su vinculación con el presente, adquieren sentido para comprender las raíces tradicionales, adaptadas, y por tanto vivas, en su reproducción cultural actual* (Fernández de Paz, 2015:9).

Los museos etnográficos tienen que superar la indeterminación cronológica que los ha caracterizado si quieren salir de la situación de estancamiento en la que se encuentran. El hecho de que estos museos se dediquen a la representación de la vida cotidiana parece justificar por sí mismo el rechazo a incluir la dimensión temporal en sus exposiciones, ya que se muestran objetos, prácticas o ideas fácilmente reconocibles por el visitante (Drouguet, 2015; Valadés, 2015; Pais de Brito, 2008). Este argumento también se ha utilizado para explicar la ausencia de informaciones complementarias a los objetos en exposición (Valadés, 2015). Por otra parte, es habitual que estos museos alberguen entre sus colecciones las fotografías y el material recopilado por los etnógrafos que han investigado las culturas representadas. Aunque esta información permitiría contextualizar los objetos y contenidos que se muestran, no se suele presentar de forma expresa, lo que contribuye a la reproducción de las visiones sincrónicas atemporales.

José Luis Alonso Ponga ha señalado algunos de los errores que se cometen habitualmente en los museos de carácter etnológico (2008). El primero de ellos viene motivado por el tipo de colecciones que albergan estas instituciones, integradas por materiales reunidos sin criterios etnográficos, seleccionados por ser llamativos, curiosos o pintorescos, en lugar de serlo por sus valores o significados culturales. En este sentido, hay que recordar los debates que se han producido en torno a la definición del objeto etnográfico (Grognet, 2005; Jamin, 1985). Nos detenemos un momento en la crítica que vierte a los discursos producidos a partir de la memoria oral, aceptada ésta de forma acrítica, sin contrastar con otro tipo de informaciones, ni someterse al necesario análisis etnográfico. Debido a que este tipo de exposiciones tienden a producir una visión nostálgica del pasado, la escasez que marcaba el ritmo de la vida cotidiana se presenta de forma idealizada, ya que esta precariedad favorecería el modelo de solidaridad que ahora se trata de destacar, estimularía el ingenio y la creatividad humana (Alonso, 2008:14-15). En la sociedad campesina tradicional se encuentran unos valores morales superiores por lo que, tras esta visión idílica, subyace una crítica a la sociedad de consumo actual. Todas las estrategias empleadas en este tipo de exposiciones contribuyen a reforzar esta visión, los objetos seleccionados, la información que se transmite en las visitas guiadas o los testimonios orales que se incorporan al recorrido.

Entre los problemas de representación que afectan a los museos etnológicos, Vincenzo Padiglione identifica algunos de los aspectos que han caracterizado a la disciplina antropológica en determinados momentos de su historia: el excesivo visualismo, la tendencia a la “esencialización” de las culturas y el predominio de los discursos centrados en objetos de la cultura material, desatendiendo los aspectos intangibles que les proporcionan su significado (Padiglione, 2008:203). A partir de esta constatación, e insertando este fenómeno en los procesos de redefinición y cuestionamiento que ha sufrido la disciplina en las últimas décadas, el autor defiende la necesidad de renovación de la institución museística para que pueda llegar a convertirse en un *campo cultural abierto y contaminable donde incluir reflexión y experimentar lenguajes imaginativos y contemporáneos* (Padiglione, 2008:205).

Una de las características que parece definir a los museos de artes y tradiciones populares es que conservan objetos que han perdido su funcionalidad. Sin embargo, no todos estos elementos se convierten en referentes identitarios, ni despiertan el mismo interés. Como ha señalado Andrés Carretero, la pasión que despertaron los telares, las danzas populares o la alfarería no se trasladó a otras expresiones, como pueden ser los toques de campana o la fabricación del tapial (1994:217). Aunque ya han pasado algunos años de esta afirmación, en este tipo de museos seguimos encontrando los mismos telares y aperos de labranza que tanta popularidad alcanzaron. Lamentablemente, las ausencias y carencias de sus colecciones se han multiplicado, debido a la rapidez con la que se sustituyen los referentes culturales.

Por otra parte, la ausencia de investigación etnográfica y análisis cultural de la que adolecen estos museos provoca que, en la mayoría de los casos, sean las colecciones las que dictan el discurso, lo que favorece la presentación de imágenes distorsionadas de las sociedades representadas. De esta forma, estas exposiciones suelen ofrecer amplios muestrarios de indumentaria o alfarería de la comarca, descuidando otros aspectos fundamentales para comprender las dinámicas culturales que afectan a un territorio. A esto se suman los problemas que plantea la exposición de las artes populares.

Las colecciones de los museos dedicados a la representación de la vida cotidiana están integradas por numerosas muestras de arte popular, objetos cotidianos u ordinarios que, una vez desprovistos de su función original, adquieren una dimensión estética y un valor patrimonial. En las exposiciones se suele llamar la atención sobre este tipo de objetos para expresar la relación que el hombre mantiene con el medio, principalmente a través del uso de ciertos materiales o del empleo de tecnologías y prácticas sostenibles. De esta forma, en los museos etnográficos, regionales o locales, encontramos los mismos objetos, si bien fabricados con los materiales más característicos de la zona. A modo de ejemplo, el denominado arte pastoril. Aunque es habitual que los pastores realizaran sus objetos en cuerno o asta por ser los materiales que tenían más a mano, en los museos extremeños encontramos muestras realizadas en corcho, mientras que en los aragoneses predominan los objetos realizados en madera. La

situación se repite en el caso de los utensilios empleados para la elaboración del queso, realizados en madera, corcho o esparto, dependiendo de la zona geográfica.



Fig. 48. Arte pastoril en el *Museo Etnográfico de Castilla y León*

Martine Segalen ha trasladado la distinción realizada por James Clifford entre museos “mayoritarios” y museos “minoritarios” al ámbito que nos ocupa. De esta forma, los museos de artes y tradiciones populares son los que albergan los objetos más bellos, auténticos y representativos de una sociedad, los tesoros de un municipio, región o nación, mientras que los museos de sociedad o los ecomuseos, reúnen materiales que expresan las luchas y los conflictos que impiden asumir de forma acrítica las secuencias lineales con las que se suele representar los grandes relatos (Segalen, 2005:246).

Los museos de artes y tradiciones populares tienden a adoptar un enfoque estetizante en sus exposiciones, centrando el foco de atención en las cualidades formales de los objetos y eludiendo el tratamiento de su dimensión social y simbólica. En el caso de los objetos asociados al ámbito de las creencias, como pueden ser las celebraciones de la vida cotidiana, este tipo de presentaciones dejan sin explorar los aspectos que le proporcionan su significado cultural y su valor patrimonial.

En el *Museo del Arte Popular del Mundo* (Albacete) se construye un discurso universalista ya que, a través de la comparación entre los materiales expuestos, podemos observar rasgos comunes en las creencias y valores de diferentes culturas. El museo se crea a partir de la colección de arte popular que

Juan Ramírez de Lucas cede a la ciudad de Albacete<sup>377</sup>. Forman parte de esta colección unos 20.000 objetos de todas las regiones del mundo, todos de gran valor formal, creados con intencionalidad simbólica, ritual, festiva, protectora, propiciatoria o lúdica. El recorrido se estructura en tres áreas temáticas, el ciclo de la naturaleza, donde se abordan las relaciones que el hombre establece con el medio, el ciclo de la vida, que muestra las costumbres de nacimiento, vida adulta y muerte y, por último, el ciclo de las ideas, el más abstracto, ya que se dedica a la interculturalidad.



Fig. 49. *Museo del Arte Popular del Mundo*

El *Museo de Creencias y Religiosidad Popular del Pirineo Central* (Abizanda, Huesca) es un museo de arte popular. El discurso muestra las tradiciones pertenecientes al ámbito de las creencias y los valores simbólicos a través de sus objetos asociados. Se trata de un museo dedicado monográficamente al sistema de creencias propio de esta comarca del Pirineo Central, caracterizado por una mezcla de creencias paganas y doctrina católica. Para ello, el recorrido se estructura en tres áreas temáticas, la protección de la casa, del individuo y de la comunidad. En cada una de ellas se exhibe una serie de elementos protectores o propiciatorios con un amplio marco cronológico, ya que se muestran piezas arqueológicas junto con objetos del siglo XX. Estas piezas se muestran en el interior

---

<sup>377</sup> No es un museo propiamente dicho, sino una exposición que se exhibe en el *Museo Municipal de Albacete* con una duración temporal indeterminada. En el momento de la visita (julio de 2012) era la única exposición con la que contaba dicho museo. Se han desarrollado numerosas exposiciones temporales con piezas de la colección, tanto en Albacete como en otras ciudades españolas: “Máscaras del mundo” (itinerante, en la ciudades de Almagro, Castellón y Sagunto), “La Navidad en el Arte Popular” (itinerante), “La Navidad infantil” (*Museo Municipal de Albacete*), “Hojalatas” (*Museo Municipal de Albacete*), entre muchas otras con temática similar.



de vitrinas, descontextualizadas y agrupadas en función de su uso o significado, sin más acompañamiento que una breve etiqueta identificativa. Las audioguías, un vídeo que se muestra al inicio del recorrido y la información textual, ofrecen las claves para la interpretación del mensaje. Completa el recorrido una muestra de fotografías, que ilustran algunos de los contenidos ofrecidos, sobre todo los que no están presentes en el museo, como pueden ser los espantabrujas, las cruces de término o los elementos protectores incluidos en las construcciones tradicionales.



Fig. 50. “Protección del individuo”. *Museo de Creencias y Religiosidad Popular del Pirineo Central*

Nos detenemos un momento en la rastra de bautismo, una especie de “cinturón de amuletos” integrado por objetos de origen cristiano y pagano. Aunque podía funcionar como sonajero, por el ruido que producían los cascabeles, se consideraba un elemento de protección que colocaba la madrina del niño entre sus vestiduras y, tras el bautizo, colgaba de la cuna durante meses. Un equipo interdisciplinar integrado por biólogos, restauradores, químicos y antropólogos ha realizado un extenso trabajo de investigación sobre la tradición aragonesa de la rastra de bautizar, a partir de la restauración de la pieza del siglo XVIII conservada en este museo. Si bien todo el trabajo ha sido registrado en soporte audiovisual, esta información no se muestra en la exposición, donde la pieza aparece junto con otras de similares características. Nos preguntamos si en este caso no se debería haber aprovechado la ocasión para relacionar la actividad expositiva con el resto de funciones desarrolladas por la institución.

Una ausencia destacada en el panorama español es el tratamiento de la historia de las colecciones. En los museos etnográficos y de artes populares suelen convivir dos situaciones. En primer lugar, los materiales que proceden de la investigación sobre el terreno de los etnógrafos. En este caso, se trata de una colección datada en un momento concreto de la historia y obedece a unos criterios, intereses y objetivos determinados. Por otra parte, las colecciones heterogéneas que se han reunido a través de donaciones fortuitas, legados o campañas de colecta entre la población local. Estos dos tipos de colecciones podrían dar lugar a estrategias expositivas diferenciadas.



Fig. 51. “El Carnaval”. *Museo de Artes y Tradiciones Populares*

El *Museo de Artes y Tradiciones Populares* de Madrid se crea a partir de la donación de más de 2.500 objetos de carácter etnográfico por parte de Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar. Esta colección procede del trabajo de campo realizado por esta investigadora en los años sesenta y setenta, centrado principalmente en el arte popular. La colección se ha ido incrementando en las últimas décadas para incluir otros aspectos que reflejen la diversidad de los modos de vida de la sociedad española, desde el siglo XIX hasta mitad del XX. En este caso, nos encontramos ante un museo universitario que no cuenta con un proyecto museológico estable. En este momento, sólo se encuentra abierta al público una exposición dedicada al ciclo festivo. Para ello, se ofrece una muestra de la cultura material asociada a estas tradiciones, sin apenas contextualizar los contenidos. El recorrido se inicia con la proyección de un vídeo que introduce algunas de las manifestaciones representadas, grabaciones realizadas en su mayor parte durante el trabajo de campo. Las diferentes secciones ofrecen un recorrido por las celebraciones asociadas al nacimiento, matrimonio y muerte, las fiestas de



otoño e invierno, el Carnaval, la Cuaresma y Semana Santa, las fiestas de primavera y verano, la Fiesta de la cosecha, la vendimia y las Fallas. También está abierto al público el denominado “almacén visitable”, un espacio con vitrinas para mostrar diferentes objetos producidos artesanalmente.

Nos encontramos ante uno de los pocos ejemplos que cuenta con una amplia colección de materiales etnográficos procedentes de toda la geografía española. En el caso del *Museo del Traje*, aunque alberga las antiguas colecciones del *Museo de Pueblo Español*, no las muestra en su exposición. Mucho se ha escrito sobre este museo, que aspiraba a reflejar los avances producidos en la etnografía de la época, en una línea similar a la de otros museos europeos<sup>378</sup>, por lo que volveremos a este caso más adelante. Llegados a este punto, queremos recuperar los problemas asociados a las exposiciones de síntesis de un territorio. En primer lugar, la dificultad de ofrecer una imagen que evite el reduccionismo y la simplificación (Roigé, 2008). En el caso del *Museo de Artes y Tradiciones Populares* de Madrid, aunque las sucesivas campañas de recogida de materiales han incrementado la colección hasta reunir unos 8.000 objetos, no se muestra una representación homogénea y equilibrada de todas las comarcas españolas. En esta exposición se han excluido amplias zonas geográficas que cuentan con celebraciones que revisten gran interés para la conformación de un discurso científico riguroso. Hay manifestaciones que presentan ciertas particularidades locales, como puede ser el Carnaval, por lo que mostrar una selección de los trajes y máscaras de unas pocas comarcas presenta una imagen reductora, distorsionada y simplificada de esta tradición cultural. De esta forma, se renuncia al tratamiento de los aspectos de interés etnográfico, como puede ser la comparación de rasgos culturales, el estudio de las transformaciones y permanencias que conforman las tradiciones actuales, los intercambios culturales o los usos políticos que les afectan.

En 1984 se inició una campaña de recogida de materiales con la finalidad de crear el *Museo Etnográfico de Azuaga* (Azuaga, Badajoz). Dirigida por el antropólogo extremeño Javier Marcos Arévalo<sup>379</sup>, la recogida se ejecutó de forma sistemática, atendiendo a un programa preestablecido y con una especial atención a la documentación de los objetos, que deberían remitir en la exposición a los procesos sociales y culturales en los que adquieren su sentido (Valadés, 2015:167). En esta campaña se consiguió reunir más de 7.000 objetos y una gran variedad de documentos de carácter gráfico, audiovisual o sonoro. La mayor parte de los objetos fueron donados por vecinos de la localidad. Debido a la dimensión que alcanza esta colección, sólo se expone de forma permanente una selección de las piezas que se consideran más representativas de la cultura local, atendiendo a las determinaciones propias del espacio y del discurso expositivo. A lo largo del recorrido se muestran las actividades económicas que han caracterizado las formas de vida en el municipio, como es el caso de

---

<sup>378</sup> Aunque este museo se creó en 1934, sólo estuvo abierto al público unos cuantos meses entre 1971 y 1973.

<sup>379</sup> Por diferentes motivos, el museo se crea en 2004 con un proyecto diferente al propuesto por Javier Marcos Arévalo que denuncia, además, la desaparición de muchos de los 7.000 objetos recogidos e inventariados durante la campaña que coordinó y que fueron donados por vecinos de la localidad después de la toma de conciencia del valor patrimonial de su cultura popular (Marcos Arévalo, 2008)

la minería, la agricultura, la ganadería o el pastoreo, la elaboración de licores y el taller del zapatero. También se dedican algunas unidades a los aspectos sociales y culturales, incluyendo contenidos relacionados con los espacios domésticos, la escuela, los juegos infantiles y la matanza, entendida como ritual de sociabilidad y actividad de subsistencia familiar. En la sección dedicada a las fiestas y gastronomía se exponen instrumentos musicales como el pandero, la matraca, los palillos y la carraca que se utilizan en el *Son Dilindón* (o jota de Azuaga) y utensilios empleados en la elaboración artesanal de los *roscos blancos*, dulce típico de la localidad que se consume en Semana Santa.

Desde el punto de vista del patrimonio inmaterial, creemos que este tipo de estrategias presentan algunas carencias. En este caso concreto, no se aprovechan todas las posibilidades que ofrece la investigación etnográfica que se ha llevado a cabo de forma previa a la creación del museo. En esta campaña se reunieron testimonios orales, gráficos o sonoros que, de haber sido incluidos en la exposición, podrían haber favorecido la comprensión de las dinámicas culturales e incorporado la “voz” de los protagonistas al relato. En este sentido, creemos que hay que seguir explorando la capacidad comunicativa e interpretativa de este tipo de recursos para ofrecer soluciones museográficas apropiadas para la musealización del patrimonio inmaterial.



Fig. 52 y 53. *Museo Etnográfico de Azuaga*

En un panel a la entrada del museo, se expresa la intención de convertir el centro en un proyecto cultural de gran alcance que contribuya a la documentación de todo el patrimonio del municipio, material e inmaterial, para lo que solicita la colaboración de la población local. En junio de 2012, en el

apartado dedicado a la “pieza del mes” se exhibía una heladera. En este espacio, el objeto destacado se acompaña de otros elementos, pertenecientes a la colección o donados para la ocasión por vecinos de la localidad, relacionados con el tema que la pieza evoca. En este caso se trata del verano, por lo que la heladera se muestra junto a entradas de cine, una sombrilla para el sol, refrescos, botijos, una radio, revistas o una cubitera.

### ***Las tiendas como unidades ecológicas***

El *Museo Etnográfico de Artziniega* es un museo creado y gestionado por una asociación local, la Asociación Etnográfica Artea, encargada de la recogida de objetos asociados a la cultura tradicional. Esta labor se inicia en el momento en que se toma conciencia de la importancia de conservar los objetos y herramientas asociadas a las actividades que habían caracterizado los modos de vida en Artziniega, ante el riesgo inminente de desaparición y deterioro. De esta forma se da comienzo a una intensa labor de recogida de materiales, a la vez que se concientiza a la población local sobre el valor patrimonial de estos objetos y la necesidad de su conservación. Gracias a la donación desinteresada de estos materiales por parte de vecinos de la localidad, se consigue formar una colección muy heterogénea. En algunos casos, como el de la botica, se consiguen recuperar todos los objetos y utensilios pertenecientes a esta actividad, permitiendo la reconstrucción de un conjunto funcional. Esta estrategia se repite en los espacios de la barbería y la tienda/taberna, que muestran el mobiliario y equipamiento original, así como algunos de los productos que se servían, conservas, prendas de ropa, botellas o plantas medicinales.

En la colección del *Museo Etnográfico de Don Benito* se repite esta tendencia. Todos los objetos han sido donados o cedidos por habitantes de la localidad. En algunos casos se muestran el equipamiento y mobiliario original de comercios y talleres, como puede ser la tienda de comestibles, donde todos los objetos y productos que componen la escena son originales y se exhiben tal y como estaban. Lo mismo sucede con la droguería, el taller de caballitos de cartón, la zapatería y la sastrería. En el caso de los *Museos de Terque* y del *Centro de Cultura Tradicional - Museo Escolar de Pusol*, esta línea de trabajo está adquiriendo un importante desarrollo. La población reconoce el papel que estos museos desempeñan en la recuperación de la memoria local, por lo que cada vez es más habitual que reciban donaciones de objetos, productos o mobiliario de talleres o comercios tradicionales, tras el cese de su actividad.

La exposición del *Museo Etnográfico de Terque* ofrece una visión general de los aspectos más representativos de las formas de vida tradicionales en el municipio. De esta forma, se presentan las principales actividades económicas desarrolladas por la población local, como pueden ser el cultivo de la uva, la barrilería, el esparto, la barbería, la tienda de comestibles, la sastrería, el horno de pan o la farmacia, mientras que en otros espacios se ofrece una representación de las prácticas de la vida

cotidiana y los espacios domésticos. Además, se incluyen contenidos relativos a la religiosidad popular y costumbres asociadas a las fases del ciclo de la vida, así como ciertos aspectos de carácter histórico, político o social, como pueden ser la emigración o la política local.



Fig. 54. Museo Etnográfico de Terque



Fig. 55. “La Modernista”. Museos de Terque



En los últimos años, este museo ha recuperado los objetos y el mobiliario de negocios de la provincia de Almería tras el cese de su actividad, como puede ser la tienda de telas, el estanco o la farmacia. Estos materiales han sido donados por sus propietarios, lo que permite al museo recoger información asociada que favorezca su reconstrucción en el espacio del museo. Una de las últimas adquisiciones ha sido *La Modernista*, una tienda de tejidos y sombrerería recuperada por el museo, que se ha trasladado íntegramente al Teatro Manuel Galiana ante la falta de espacio en el edificio principal.



Fig. 56. *Centro de Cultura Tradicional-Museo Escolar de Pusol*

Por su parte, el *Centro de Cultura Tradicional - Museo Escolar de Pusol* se inserta en un proyecto cultural y educativo de mayor alcance, que se plantea la recuperación de objetos y tradiciones representativas de la vida cotidiana en el municipio. Para ello, en una sección de la exposición se ha recreado una calle de Elche, con la reproducción de algunos comercios reales, con el mobiliario y los productos originales. De esta forma hay un quiosco de prensa, el taller de un zapatero, una droguería, una tienda de telas, una juguetería, un bar y una tienda de ultramarinos. En este caso, los objetos y mobiliario han sido donados por sus propietarios que, en algunos casos, han participado en el montaje para reproducir el espacio tal y como estaba en funcionamiento. En otros casos, esta recreación se ha hecho a través de imágenes fotográficas obtenidas en el momento del desmonte de la tienda o recuperación de materiales. Todos los objetos han sido documentados, aunque en la exposición no se transmite esta información al visitante, ya que apenas existen explicaciones complementarias a excepción de las cartelas que explican e identifican algunos aspectos, por ejemplo, su ubicación en la ciudad, los años de existencia, los productos con los que trataba o algunas referencias a los

propietarios, incluyendo fotografías del espacio original. En los casos en los que no se ha podido contar con materiales originales para la recreación del ambiente, se ha realizado una reproducción. Una de las tiendas que se han donado al museo mantiene el espacio original desocupado, en el centro de Elche, por lo que se ha planteado la posibilidad de habilitarlo como espacio expositivo y dar salida a las colecciones almacenadas, descentralizándolas de la sede del museo.

Las recreaciones de estas pequeñas tiendas, que han marcado el desarrollo de la vida cotidiana hasta una época reciente, se ha convertido en un recurso habitual de los museos etnográficos locales. Se trata de espacios que cumplían una importante función social ya que, además de ser lugares en los que se podía comprar una amplia variedad de productos, operaban como verdaderos centros culturales o comunitarios. Es precisamente aquí donde creemos que un museo comprometido con la representación del patrimonio inmaterial debería profundizar y experimentar con nuevas soluciones museográficas. A través de estos espacios de socialización se podrían abordar las dinámicas sociales, las relaciones laborales o los roles de género que han caracterizado los modos de vida tradicionales, por citar sólo algunas ideas.



Fig. 57. *Museo Etnográfico da Limia*

En el caso del *Museo Etnográfico da Limia* se recrea una tienda tradicional, que también funcionaba como taberna, oficina de correos, parada de autobús y casino. Todo el equipamiento se ha reproducido a imitación del que existía en una tienda similar, que fue cerrada en los años sesenta, mientras que muchos de los productos que se exhiben proceden de este local y han tenido que ser restaurados,

botellas, envases, productos de droguería o cestería. Este museo se crea con la intención de convertirse en un “museo vivo” que contribuya al desarrollo económico de la comarca. Como en muchos otros museos de síntesis, se abordan los aspectos físicos, históricos y sociales del territorio, de forma que, junto a los contenidos relativos al cultivo del cereal y de la patata, oficios como el de carpintero, herrero y cantero o la elaboración del lino, se incluye la reproducción de esta tienda tradicional.

En este caso, los objetos que integran la colección han sido donados de manera desinteresada por los vecinos de la localidad. Estos vecinos, normalmente personas mayores que han vivido en la época de referencia del museo, participaron con los técnicos en el montaje de la exposición en aras de la veracidad y la representatividad de la recreación de ambientes. Esta búsqueda de “autenticidad” en las escenas se repite en los otros casos en los que participan los antiguos propietarios o sus familiares.



Fig. 58. *Centro de Cultura Tradicional-Museo Escolar de Pusol*

Las exposiciones que muestran una sucesión de espacios compartimentados reproducen los mismos problemas que afectan a la presentación de objetos descontextualizados. En estos casos, se produce un nuevo tipo de “culto al objeto” en el que el objeto, en este caso, es la propia unidad expositiva. Este modelo es heredero de las *period-rooms*, los dioramas de los museos de historia natural, las recreaciones ambientales de los museos al aire libre o las unidades ecológicas de Rivière, modelos todos ellos que gozaron de cierta popularidad en un momento determinado de la historia pero que han sido superados o, al menos, problematizados. En estos casos se recurre al interés visual del “objeto” en sí mismo, dirigiendo la mirada del visitante a las cualidades formales, a la composición de la escena a



través de los objetos, como si estuviéramos contemplando un cuadro. Aunque ahora se trata de provocar una reacción en el visitante, a través de la creación de un ambiente inmersivo, lo que aparentemente se plantea es una sucesión de experiencias evocadoras sin profundizar en las dinámicas o relaciones que les afectan. Aunque esta solución es respetable, desde una aproximación al patrimonio inmaterial no la consideramos apropiada para la representación cultural, sobre todo cuando no va acompañada de otras estrategias interpretativas que complementen el discurso.



Fig. 59. Taller de palillos en el *Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*

En el caso del *Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* nos encontramos ante una institución creada en 1973 que, desde esta fecha, ha ido aumentando progresivamente su colección a partir de la donación de piezas y del trabajo de recogida de materiales realizado por el personal del museo. Por ejemplo, en la sala dedicada a la producción artesana se exhibe una reconstrucción de diferentes talleres que, en su mayoría, han sido donados por los artesanos que trabajaban en ellos, tras el cese de su actividad o por causas de fallecimiento. Es el caso de los talleres del guitarrero, del curtidor, de tonelería, de pintura de loza, de orfebrería o el de palillos. En el caso de los oficios o de la vivienda doméstica se recurre a la recreación de los contextos de uso o conjuntos funcionales. En el resto de salas, los bienes se exhiben en vitrinas, donde cada una de ellas contiene una unidad de significado, integrada por una gran diversidad de objetos, presentados a veces en una exposición casi tipológica, ya que apenas se ofrece información que contextualice estas piezas y favorezca la interpretación de su significado cultural. La vivienda burguesa se ha reproducido en el interior de una



gran vitrina a modo de escaparate, donde desde el exterior se pueden observar todas las estancias que conformaban la vivienda.

Por otra parte, es habitual que las exposiciones que recurren a la recreación de ambientes no incorporen explicaciones complementarias que vayan más allá de la información que proporcionan los conjuntos funcionales. Esta ausencia de información complementaria se ha justificado por el convencimiento de que estos objetos son fácilmente reconocibles e identificables por sí mismos y no necesitan más explicaciones (Valadés, 2015:177). Como ha señalado Joaquim Pais de Brito, *el divorcio existente entre los visitantes jóvenes que visitan museos con colecciones dedicadas a la vida rural y el tiempo efectivo de utilización de los artefactos expuestos, hace que aquello que es presentado como marca de una identidad local traiga consigo la alteridad que el tiempo añade a las cosas de nuestros abuelos y antepasados* (2008:65-66). En este sentido, la búsqueda de una experiencia evocadora fracasa y se producen efectos inesperados que hay que valorar.

Hay que decir que en las recreaciones de las tiendas o de la vivienda, por ejemplo, no se produce el mismo “extrañamiento” que en el de los talleres artesanales o espacios de uso agrícola, ya que los elementos que se muestran son más fácilmente reconocibles por el visitante. En estos casos, se suelen componer escenas idealizadas que tratan de provocar una emoción. Muchas de estas tiendas han estado abiertas hasta hace sólo unos años, conviviendo con negocios actuales y especializados, y los productos que se muestran siguen existiendo con otros formatos y diseños. En este sentido, algunos de los museos que han convertido este tipo de estrategias en el motor de su actividad deberían plantearse la actualización de sus contenidos, prestando especial atención a su dimensión social y cultural e incorporando referentes contemporáneos que ayuden a producir una imagen más diversa y ajustada de la realidad. Para ello, creemos que los museos locales deben involucrarse con un nuevo concepto de patrimonio, revisar el significado de tradición con el que operan, superar las imágenes estereotipadas asociadas a la ruralidad y ofrecer presentaciones atentas al cambio cultural y a las dinámicas sociales. En una sociedad plural y diversa como la actual, los espacios de socialización, pasados o presentes, pueden constituir un excelente punto de partida para producir exposiciones comprometidas con los problemas que preocupan a las poblaciones de hoy en día.

En el *Consortio Museo Etnográfico Extremeño “González Santana”* se muestran los modos de vida en Olivenza (Badajoz) a finales del siglo XIX y principios del XX. La exposición recurre a la recreación de ambientes para presentar las principales actividades y oficios que han caracterizado la vida en el municipio, de forma que el recorrido incluye una tienda de ultramarinos, la barbería, la sastrería, la carpintería o la consulta del médico. En las grandes salas del edificio se van sucediendo las diferentes escenas, en espacios compartimentados, en las que los objetos se muestran formando conjuntos funcionales.



Fig. 60. *Consortio Museo Etnográfico Extremeño “González Santana”*



Fig. 61. *Museo Etnológico de Ribadavia*

A la entrada del *Museo Etnográfico Jorge Oteiza / Colección Javier Ciga* (Elizondo, Navarra) se encuentra la reproducción de un comercio tradicional de carácter rural, donde se muestran algunos de

los productos que se podían encontrar en una tienda de estas características. Como sucede en el resto de casos que hemos comentado, estas piezas no se identifican mediante etiquetas o información complementaria. En la exposición sobre la producción textil “Seguindo o fío. A tradición do téxtil en Galicia” del *Museo Etnolóxico de Ribadavia*, también se ha reproducido una tienda rural que estuvo activa hasta 1980.

Una experiencia diferente es “La ciudad vivida. Ciudades valencianas en tránsito (1800-1940)” una de las exposiciones permanentes del *Museu Valencià d’Etnologia*. En una parte del recorrido se muestra la recreación de una calle ficticia que permite al visitante pasear entre los escaparates de unos comercios que funcionan como vitrinas, ya que incluyen en su interior una pequeña exhibición de indumentaria femenina y de juguetes tradicionales.



Fig. 62. “La ciudad vivida”. *Museu Valencià d’Etnologia*

De acuerdo con Joaquim Pais de Brito, los museos etnográficos nacionales y locales deben adoptar estrategias diferenciadas atendiendo a sus particularidades (2008). En el primer caso, nos encontramos ante un museo que trata de mostrar la diversidad en la unidad. Debido a la imposibilidad de ofrecer este tipo de presentaciones sintéticas sin caer en una simplificación o reduccionismo excesivo, estos museos terminan obviando las especificidades locales y homogeneizando rasgos culturales. Por su parte, la singularidad de los museos locales reside precisamente en estas especificidades locales o identitarias, que permiten aproximaciones biográficas a los objetos de sus colecciones. Los museos locales que no adoptan este tipo de estrategias desaprovechan la ocasión de ofrecer una experiencia

personal y sensible al visitante, renunciando a mostrar la dimensión emocional y afectiva del patrimonio representado.

Los museos locales que renuncian a este tipo de enfoques y prefieren centrar sus discursos en los objetos de las colecciones, tienden a producir exposiciones que se agotan en sí mismas. En un contexto caracterizado por la ausencia de investigación, la reproducción de los modelos o la repetición de los contenidos, objetos e ideas, es necesario experimentar con nuevas soluciones museográficas e incorporar lógicas de representación renovadas. En este sentido, un concepto ampliado de patrimonio como el que defendemos en esta investigación puede ejercer como catalizador para la necesaria reinención que tienen que abordar este tipo de instituciones.

### ***La cocina como metáfora***

Nos detenemos un momento en el caso de la cocina por su presencia incuestionable en todas las exposiciones dedicadas a la representación de la vida cotidiana. A lo largo de la investigación nos hemos referido a la vinculación de la mujer con este espacio doméstico. Al igual que sucede en las recreaciones de las tiendas, de las tabernas o de la escuela, todos ellos lugares de socialización, el hecho de limitar la presentación de este espacio a la muestra de una serie de objetos, fácilmente identificables por el visitante, sin más información asociada y formando conjuntos funcionales, renuncia a explorar las posibilidades que ofrece para mostrar las dinámicas sociales que caracterizaban el desarrollo de la vida cotidiana. Desde el punto de vista del patrimonio inmaterial, se podría tomar la cocina como punto de partida para reflexionar sobre una gran variedad de aspectos, más allá del papel de la mujer en la unidad familiar.

En otro punto de la investigación hemos planteado las posibilidades que creemos que ofrece la recreación del espacio de la cocina para presentar contenidos relacionados con la alimentación, entendida ésta en un sentido amplio que incluye la elaboración, producción y consumo. De esta forma, se podrían abordar las particularidades locales, establecer comparaciones o trazar una evolución, superando las habituales exposiciones recurrentes y repetitivas que tan poca información proporcionan sobre las sociedades, pasadas o presentes.

Hemos visto cómo en el *Museo Etnográfico de Azuaga* se presenta la matanza, como actividad de subsistencia y como ritual de sociabilidad. No es el único caso que conocemos, ya que en el *Museo Etnográfico de Artziniega* también se incluye una unidad dedicada a la matanza del cerdo como actividad de subsistencia familiar y se organizan actividades para mostrar cómo es el proceso. Es habitual que los museos presenten la matanza como un proceso técnico. En el *Museo del Azafrán y Etnográfico de Madridejos* (Toledo) se ofrece un recorrido lineal para mostrar todas las fases que lo componen, apoyándose en una amplia variedad de recursos que incluye el uso de maniqués y la simulación de las tripas y embutidos. En el *Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla* se



incluye una vitrina que muestra sus principales utensilios. En el exterior se proyecta un vídeo en el que se explican las diferentes actividades que forman parte de una matanza tradicional. En un panel se explica cómo esta práctica, una vez perdida su función económica, se mantiene por la función social y simbólica que desempeña en algunos contextos ya que, *refuerza los lazos familiares y define al grupo familiar dentro de la localidad, por otra parte, el reparto de las distintas tareas en el proceso de la matanza refuerza los roles de edad y sexo y el estatus de cada miembro de la familia extensa*<sup>380</sup>.



Fig. 63. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Volviendo al tema que nos ocupa, una experiencia diferente, por la forma en la que emplea la cocina como recurso escenográfico, son las *beiladas* que se celebran en el Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo (Sabiñánigo, Huesca) todos los viernes de diciembre desde 1991. Se trata de un encuentro informal que trata de recuperar las antiguas veladas en torno al fuego para hablar sobre asuntos cotidianos, a la vez que se comparte vino caliente y torta. Las charlas que se ofrecen tratan sobre temas tan diferentes como la brujería, la toponimia, la arquitectura popular o la alfarería y cuentan con la asistencia de un público mayoritariamente joven que probablemente nunca haya participado en una *beilada* tradicional. Las *beiladas* actuales difieren en algunos aspectos, como puede ser el mayor rigor científico en el tratamiento de los contenidos y la pérdida del carácter ritual que impregnaba este espacio. Sin embargo, se mantiene tanto su vocación pedagógica, a la hora de transmitir conocimientos y valores, como su función socializadora, ofreciendo al público visitante *otra*

<sup>380</sup> Información extraída del panel de texto de la exposición.

*posibilidad de experimentarse como comunidad* (Martínez Latre, 2007: 272). En un primer momento, estos encuentros se realizaban en la cocina del museo, pero en los últimos años este espacio ha quedado reducido y se han tenido que trasladar a otra sala capaz de acoger a un público más numeroso.

Ahora bien, más llamativa nos ha resultado la presencia de la cocina en exposiciones que no se dedican específicamente a la presentación de la vivienda tradicional. Es el caso de algunos museos dedicados a un ritual festivo, como pueden ser el *Museo del Empalao* (Valverde de la Vera, Cáceres) y el *Museo del Auroro* (Zarza Capilla, Badajoz), que aprovechan la ubicación en una construcción de arquitectura popular para incluir una representación de la vida doméstica. En el *Museo de Oficios y Artes Tradicionales de Aínsa* (Aínsa, Huesca) se trata de mostrar los oficios tradicionales de la comarca. Para ello, la exposición se centra en las cualidades estéticas de los objetos producidos artesanalmente, ofreciendo un recorrido a través de la alfarería, la forja, la carpintería, la cestería y la artesanía textil. Sin embargo, a pesar de que en este museo no se presentan los contextos funcionales de los objetos, ni se abordan las condiciones de vida de la población, se ha incluido la recreación de una cocina. Se trata de un espacio idealizado, construido expresamente para el museo, donde sólo se muestran objetos de uso doméstico y que contrasta con el resto de la exposición.



Fig. 64. *Museo de las Brujas*

Por su parte, en el *Museo de las Brujas* (Zugarramurdi, Navarra) se recurre a este espacio para mostrar el papel de la mujer como “herbolera”, donde ponía en práctica sus conocimientos sobre el entorno en

sus remedios populares. Estas prácticas sanadoras podían ir acompañadas de ritos mágicos asociados a los cultos paganos, lo que entró en conflicto con el cristianismo y aumentó la desconfianza hacia ellas. En un primer momento, la exposición de este museo se dedica al último proceso en contra de la brujería por parte de la Inquisición española, ocurrido en Zugarramurdi a principios del siglo XVII, donde se acusa a vecinos de la localidad, principalmente campesinos y pastores, de ejercer la brujería. En este proceso, que durará cuatro años, se obtienen 1.800 confesiones y más de 5.000 nombres de sospechosos. El recorrido se estructura en dos partes claramente delimitadas, la primera dedicada a la brujería, desde el punto de vista de los “cazadores de brujas”, mientras que la segunda aborda la temática desde el punto de vista de las víctimas. En la segunda parte de la exposición, todo el mensaje se centra en la figura de la mujer como la transmisora y perpetuadora de gran parte de la sabiduría y tradición oral, sus conocimientos sobre el aprovechamiento de los recursos del entorno, los saberes sobre medicina popular y su participación en las prácticas rituales y mágicas.

En la exposición principal del *Museo del Pueblo de Asturias* (Gijón), “Los asturianos en la cocina. La vida doméstica en Asturias, 1800-1965”<sup>381</sup>, se presenta la evolución de la vida cotidiana en Asturias a través de los objetos asociados al espacio de la cocina. Para mostrar las principales transformaciones sociales, económicas o culturales, se muestran las condiciones de vida de las distintas clases sociales que componían la sociedad asturiana. En la sección dedicada a los modos de vida rurales se reflejan las distintas condiciones de los campesinos y los señores. En la dedicada a la industrialización, las de los obreros y la burguesía. En el último periodo, dedicado al desarrollismo franquista, la sociedad se divide en clase media y productores (López, 2007). Cada uno de estos periodos se representa en una planta del edificio, de forma que los contenidos se repiten en el mismo lugar para cada uno de los periodos, en un intento de clarificar el discurso y favorecer la comparación.

Aunque no es una tendencia generalizada, algunos museos integran en su discurso los modos de vida de diferentes clases sociales. En el *Museo Etnográfico de Don Benito* (Don Benito, Badajoz) coexisten aspectos pertenecientes a familias de clase burguesa, por ejemplo, con elementos utilizados por jornaleros y pastores. La exposición se centra en una selección de objetos asociados a cada una de estas clases, pero se elude el tratamiento de sus aspectos ideológicos o simbólicos. Como en otros casos, es la visita guiada la que proporciona algunas claves para entender algunos contenidos. Por ejemplo, la bata que el barbero utilizaba fuera del desempeño de su oficio para denotar su estatus. El *Consortio Museo Etnográfico Extremeño “González Santana”* ofrece un recorrido por las principales actividades económicas y modos de vida desarrollados en Olivenza (Badajoz) a finales del siglo XIX y principios del XX. En este caso se presentan los modos de vida tradicionales de la sociedad olivenzina, a través de la recreación de los espacios propios de una vivienda labriega y de una vivienda burguesa.

---

<sup>381</sup> Aunque tenía una duración prevista de cinco años, mucho tiempo después todavía no ha sido renovada.

En este caso, la proximidad de los dos espacios permite establecer comparaciones entre las diferentes condiciones de vida.

En la *Casa de la Ribera* (Peñafilel, Valladolid) se aborda la *complejidad en el mundo de las relaciones laborales* a través del uso diferenciado de los espacios de la vivienda (Alonso, 2008:19). En este caso, contrasta la cama del propietario, en el dormitorio principal de la casa, con el camastro en el que duerme el mozo en la cuadra, junto a los animales. De esta forma, el criado permanece al margen de los espacios domésticos y sólo ocupa los destinados a la producción. Por otra parte, las habitaciones del piso superior estaban destinadas a la vivienda de los criados. Estos espacios muestran diferencias constructivas con las salas principales de la vivienda (sin baldosas, sin revoque). La llamada de atención sobre este hecho permite abordar el tipo de relaciones económicas y sociales que mantenían trabajadores y propietarios en este momento concreto de la historia (Alonso, 2008:19-20).

Aunque es habitual que en un mismo discurso se muestren este tipo de aspectos, la tendencia es a presentarlos como compartimentos estancos, sin establecer ningún tipo de relaciones entre ellos. En este sentido, nos preguntamos si un museo etnográfico no debería aprovechar esta posibilidad para abordar las dinámicas sociales existentes en sus territorios de referencia.

### ***Las imágenes de la ruralidad***

Para finalizar esta apartado, comentar brevemente la idea de ruralidad que subyace en la producción de las imágenes estereotipadas y esencializadas que se han transmitido a través de los museos etnográficos. Algunos autores que han analizado el panorama de los museos españoles se han referido a las políticas de representación que afectan a las sociedades rurales (Roigé, 2015; Arrieta, 2015b; Sierra, 2015; Fernández, 2015; Roigé y Arrieta, 2014; Abella, Alcalde y Rojas, 2012; Pereiro y Vilar, 2008). En algunos casos, la oposición urbano/rural se ha presentado como un ejercicio de dominocentrismo, en el que lo rural no es más que una categoría construida desde la ciudad, desde donde se imponen sus valores y significados. En estas relaciones urbano-rural, marcadas por la desigualdad y la violencia simbólica, algunos han querido ver un paralelismo con el modelo centro-periferia o con el “orientalismo” de Edward Said (Martínez Latre, 2007; Pereiro y Vilar, 2008). Aunque excede nuestros objetivos de investigación, un estudio en profundidad de las exposiciones de los museos etnográficos nos permitiría reflexionar sobre los procesos de construcción identitaria que se han llevado a cabo en las diferentes regiones españolas, a partir de las imágenes que se han producido en torno a lo “rural”.

Así, por ejemplo, el *Museo Etnológico de la Huerta de Murcia* (Alcantarilla, Murcia) se dedica a las actividades, conocimientos y oficios característicos de la huerta murciana, con especial incidencia en los aspectos relativos al sistema hidráulico, ya que se ubica en un recinto que incluye algunos de sus elementos característicos, como pueden ser las barracas, la rueda-noria y el entramado hidráulico. Sin



embargo, a lo largo del recorrido expositivo propiamente dicho no existe información asociada al funcionamiento de los sistemas de riego y repartos del agua, elemento clave en la conformación de este paisaje agrario y aspecto crucial en un museo dedicado a la huerta. En la exposición casi tipológica de los objetos se ofrece un recorrido por todos los aspectos implicados en el modo de vida tradicional del huertano, mobiliario, indumentaria, ajuar doméstico, cerámica o aperos de labranza. En este caso, se desaprovecha la oportunidad que ofrece el espacio en el que se ubica para adoptar un enfoque más global, que permita una mejor comprensión de los sistemas de riego y de su importancia en la “cultura de la huerta”. Hay que decir que el Consejo de Hombres Buenos de la Huerta de Murcia es un tribunal de regantes de carácter consuetudinario declarado “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad” en 2009<sup>382</sup>.



Fig. 65. *Museo Etnológico de la Huerta de Murcia*

El *Museo Etnográfico del Oriente de Asturias* (Llanes, Asturias) presenta los modos de vida rurales y las principales actividades económicas desarrolladas en esta comarca asturiana, como es el caso de la elaboración del queso y la manteca, la fabricación de tejas, la agricultura, la elaboración de la sidra y la actividad textil. El museo se ubica en varias construcciones de los siglos XVIII y XIX, dispuestas de forma paralela y unidas por un corredor volado. Están pintadas en vivos colores, uno de los rasgos que caracteriza a la arquitectura popular de la zona. Todo el conjunto se ubica en una finca de 1Ha. de

<sup>382</sup> Página web de la UNESCO. Ver: <https://ich.unesco.org/es/RL/tribunales-de-regantes-del-mediterraneo-espanol-el-consejo-de-hombres-buenos-de-la-huerta-de-murcia-y-el-tribunal-de-las-aguas-de-la-huerta-de-valencia-00171> [consulta: 28.09.2016]

superficie donada al municipio. Forman parte de los fondos del museo una colección de recipientes de metal esmaltado, indumentaria tradicional, utensilios empleados en actividades tradicionales, mobiliario y objetos de uso doméstico. En la sección dedicada a la vivienda rural, el museo ofrece una exposición de carácter evocador, recurriendo principalmente a la recreación de ambientes sin apenas información complementaria que ayude a su interpretación. De esta forma, se aprovechan los espacios originales de esta construcción para favorecer la contextualización de los objetos, recreando la cocina, el vestíbulo o *estregal*, la sala, dormitorios, cuadra y lagar de sidra. El resto de espacios ofrecen exposiciones de carácter temático, destinadas a algunos de los oficios o actividades más representativas de esta zona. Al inicio del recorrido se exhibe la colección de recipientes de metal esmaltado, una de las primeras muestras de la industrialización en el mundo rural, ya que es el material que sustituye a los utilizados tradicionalmente en objetos de uso doméstico, fundamentalmente madera y fibras vegetales.



Fig. 66. *Museo Etnográfico del Oriente de Asturias*

Aunque no se traduce en la exposición, este museo colabora en el proyecto “Patrimonio Cultural Inmaterial y su inserción en los espacios educativos” que propone la utilización del patrimonio local como herramienta pedagógica, introduciendo la música tradicional asturiana de manera transversal en el proyecto educativo, junto con las tradiciones orales, los oficios y la gastronomía. Además, de forma paralela, en el marco de esta iniciativa, en la que participa toda la comunidad educativa, se están recuperando y recopilando tradiciones, costumbres, documentos gráficos, testimonios orales, que se ceden al museo.



Fig. 67. Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo

En el *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo* (Sabiñánigo, Huesca) se ofrece un recorrido por los aspectos distintivos de los modos de vida de esta comarca pirenaica, presentando especial atención a las actividades económicas y oficios tradicionales, costumbres y creencias, artes populares, música tradicional o usos sociales. El museo se instala en una construcción tradicional, lo que favorece la interpretación de los distintos espacios que componían una vivienda típica serrablesa, por ejemplo, la falsa, el corral, el horno, la bodega o la cocina. En la exposición se abordan algunos contenidos de carácter inmaterial como son la religiosidad popular, la tradición oral, la música tradicional o la *dance* de Yebra. El recorrido se inicia con la exhibición de las piezas relacionadas con las actividades de subsistencia y los oficios tradicionales, agricultura, ganadería, carpintería, forja, caza y pesca, amasado del pan, entre otros. En algunas de estas secciones se aprovecha su ubicación en el espacio original, por ejemplo, el horno-masadería de pan y la bodega, para presentar los contenidos asociados. En la planta superior, se muestran los espacios propios de la vivienda, por lo que en estas salas se recurre a la recreación de espacios, utilizando maniqués para simular la figura humana. A través de la información textual complementaria se introducen contenidos de carácter inmaterial relativos a usos y costumbres tradicionales, por ejemplo, la pliega, la elaboración artesanal de juguetes infantiles o el desarrollo de la vida familiar en torno a la cocina. Otras salas se dedican a contenidos específicos, por ejemplo, la indumentaria tradicional o la sala de música tradicional, que exhibe una colección de instrumentos en el interior de vitrinas, ofreciendo una exposición casi tipológica, a modo de inventario, de todos los instrumentos empleados en la música de la comarca.



La filosofía que orienta este centro apuesta por el fomento de la reflexión intercultural y la educación en valores. Para ello, se propone mejorar el conocimiento y revalorizar la propia cultura tradicional. Una muestra de ello es la recuperación del personaje de Pedrón, una especie de *diablillo de las montañas* perteneciente a la tradición oral de la zona, que encarna el ideario del museo y lo transmite de manera didáctica a través de una publicación infantil con gran éxito de acogida. Pedrón, que simboliza la cosecha, dispone de una habitación en el museo, con juguetes procedentes de sus “viajes solidarios” por todo el mundo, libros y dibujos. Este personaje sirve, además, como hilo argumental para el desarrollo de una serie de actividades que han hecho que este centro se convierta en socio colaborador de UNICEF, ya que ha protagonizado canciones inspiradas en el folclore pirenaico y ha llegado a ser pregonero en las fiestas locales.



Fig. 68. Habitación de Pedrón. *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo*

Por su parte, el *Museu Comarcal de l'Horta Sud - Josep Ferrís March* (Torrent, Valencia) trata de presentar los aspectos que tradicionalmente han configurado las señas de identidad de los habitantes de la comarca de Horta Sud, a través de la interpretación de sus modos de vida. Para ello, el museo se ubica en una típica casa de labradores de principios del siglo XX, lo que permite apreciar la interdependencia que existía en la casa tradicional de la huerta valenciana entre los espacios dedicados a la vivienda, uso agrícola y almacenamiento de productos, que son las tres grandes áreas temáticas en las que se estructura el recorrido. En la exposición se recrean los espacios originales pero se presta una especial atención a los dedicados al almacenamiento de productos agrícolas, la andana, la *pallissa* y el cuarto del aceite, que presentan ciertas particularidades comarcales.



Fig. 69. *Museu Comarcal de l'Horta Sud*

El cuarto del aceite es un espacio característico de la vivienda tradicional valenciana, por lo que se incluye información textual que explica brevemente su función, espacio de despensa, utilizado fundamentalmente para almacenar el aceite en tinajas, conservar alimentos en la fresquera y guardar el vino, la harina y utensilios domésticos, como la máquina para hacer embutidos, por ejemplo. Lo mismo sucede con la andana, una cámara en el piso superior destinada a guardar las cosechas y los aperos de uso agrícola. Las herramientas se encuentran agrupadas en función de su uso dentro del ciclo agrícola. En esta sección no se recrean escenas como en las dedicadas a los espacios domésticos, sino que las piezas se distribuyen en el espacio. Preside la sala una estructura vertical realizada en madera y utilizada para almacenar productos agrícolas. La *pallissa* es el espacio del pajar, donde se exhiben también algunos objetos de uso agrícola y se proyecta un vídeo sobre el ciclo agrícola de la comarca. Se conserva la trapa, desde donde se tiraba la comida al pesebre situado en el establo, justo en el piso inferior.

Aunque no es la tendencia mayoritaria, algunos museos rurales han empezado a incorporar contenidos actuales en sus discursos, abordando las transformaciones de la sociedad rural y la evolución de los procesos agrícolas. Este tipo de experiencias, comprometidas con la reflexión sobre los problemas contemporáneos, empiezan a abordar de forma más o menos directa los retos de futuro, los cultivos transgénicos o la agricultura ecológica, temas que se insertan en una nueva aproximación a la ruralidad. La renovación del *Museu de la Vida Rural* (L'Espluga de Francolí, Tarragona) ha incluido en su exposición contenidos relativos a la vida rural contemporánea. Para ello, a través de testimonios

y narraciones en primera persona, se aborda el aprovechamiento de residuos, las energías renovables o la protección de semillas (Roigé, 2015).



Fig. 70. *Museu Valencià d'Etnologia*

El *Museu Valencià d'Etnologia* supone una cierta renovación en el lenguaje museográfico con el que se representa la sociedad rural. En este caso se superan las presentaciones tradicionales centradas en la exhibición casi tipológica de aperos de labranza. Hay que decir que aunque la colección no difiere mucho de la de otros museos, la puesta en escena responde al estilo que ha caracterizado a esta institución desde sus comienzos. En la exposición “Huerta y Marjal” la museografía utiliza una serie de metáforas para transmitir el mensaje de la exposición. En una serie de espacios amplios y luminosos se dispone una instalación con cajones de madera para aludir a la comercialización de la naranja o un espacio circular, cerrado con una cortina, que simboliza el hábitat de la zona. Se recurre al uso de fondos blancos, espejos, juegos de luces o reflejos para recrear la atmósfera buscada.

En la segunda parte, la exposición adopta la forma de un almacén visitable que trata de dar muestra de la riqueza de la colección. Los objetos se exhiben agrupados en el interior de una serie de vitrinas. En este espacio se muestran las radiografías de algunos objetos, donde se puede apreciar la composición o estructura interna de las mismas, las posibles restauraciones o diferencias de materiales. La colección de materiales representativos de las zonas agrícolas fue complementada con una serie de testimonios, resultado de la investigación sobre la gestión del agua y la impartición de justicia, *una de las claves interpretativas de las zonas de huerta valencianas* (Seguí, 2015:33). Recordamos que los tribunales



del agua característicos de las huertas valencianas y murcianas cuentan con protección legal y han sido reconocidos por la UNESCO como “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” en 2009. Esta exposición fue aprovechada por el museo para actualizar sus planteamientos, renovar su lenguaje museográfico y reforzar su identidad institucional. Por este motivo, en el diseño de los espacios sobre el mundo rural se busca una estética muy particular, en contraposición con la puesta en escena más convencional de la primera exposición permanente del museo, la dedicada a las ciudades.



Fig. 71. *Museu Valencià d'Etnologia*

En el caso del “Secano y la Montaña” se siguieron unos planteamientos similares a los de la exposición sobre la huerta. Hay que destacar la escenografía de la “sala de los objetos”, donde la mayoría se han dispuesto colgados del techo, mientras que el hilo argumental se ofrece a través de unos dibujos en las paredes de la sala, donde se muestran los contextos de uso de los objetos que aparecen colgados o en el interior de las vitrinas centrales (Seguí, 2015).

Aunque los museos rurales han envejecido y apenas despiertan el interés del público, la idea de ruralidad en la que se fundamentan sigue vigente, ya que forma parte de una lógica más amplia que involucra aspectos políticos, económicos, simbólicos e ideológicos, que no es fácil de superar. En este sentido, *la patrimonialización de la sociedad rural se ha convertido en un nuevo instrumento de desarrollo local, pero al mismo tiempo en un nuevo creador de discursos sobre lo rural* (Roigé, 2015:90). Nos planteamos si los museos etnológicos que traten de incorporar nuevos planteamientos y lógicas de representación no deberían profundizar en este tipo de aspectos y fomentar la reflexión

sobre las nuevas formas de ruralidad. En un momento en el que las dicotomías rural/urbano, tradición/modernidad o culto/popular no se consideran válidas para la representación de la sociedad, creemos que los museos etnográficos tienen que adoptar enfoques más amplios a la hora de construir sus discursos, de forma que reflejen la complejidad y diversidad que encierra la realidad contemporánea.

Desde una aproximación al patrimonio inmaterial, la representación de la vida cotidiana debe adoptar nuevos enfoques y lógicas de representación que superen las connotaciones asociadas a los conceptos de tradición y ruralidad. Los museos etnográficos deberían abordar el análisis cultural necesario para producir discursos ajustados a la realidad y crear nuevas soluciones museográficas que traduzcan los avances que se están produciendo en este sentido. Montserrat Barragán se planteaba, al reflexionar sobre la situación de los museos etnográficos andaluces, la necesidad de que los resultados del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía se conviertan *en una de las guías que ilustren parte de los contenidos de los futuros museos etnológicos porque suponen un registro actualizado que identifica y documenta una parte del patrimonio cultural andaluz* (2015:154). En un momento en el que los museos se caracterizan por la ausencia de investigación etnográfica, nos planteamos si no se debería aprovechar la existencia de este tipo de investigaciones externas y establecer asociaciones estratégicas que contribuyan al mayor rigor de los discursos.

## **9.2. LAS COMUNIDADES, GRUPOS SOCIALES E INDIVIDUOS EN LA MUSEALIZACIÓN DE SU PCI**

El *Plan Nacional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial*, aprobado en España en 2011, reconoce de manera específica que todas las iniciativas puestas en marcha para la gestión del patrimonio inmaterial deben ser debatidas y aceptadas por sus portadores y titulares. En el caso de los museos, debido a los riesgos de fosilización y descontextualización que afectan a las manifestaciones inmateriales, resulta esencial la colaboración de las comunidades de referencia, ya que pueden proporcionar información fundamental sobre el valor cultural e identitario de su patrimonio y favorecer la contextualización de las colecciones (IPCE, 2011:42). En este documento se destaca de manera expresa el papel que las organizaciones culturales de la propia comunidad, formales e informales, pueden desempeñar a lo largo de todo el proceso y se reconoce a los representantes de estas comunidades como interlocutores a los que la institución museística tiene que dirigirse.

Tanto en el tratamiento museográfico del patrimonio inmaterial, como en la conservación de sus soportes materiales asociados, la institución deberá utilizar metodologías respetuosas con la visión y valores de los protagonistas, si bien habrá que combinar estas estrategias con su propia visión sobre la actividad museística y el patrimonio representado. En este sentido, el museo puede desempeñar un papel *como generador de intercambios culturales y como agente de sensibilización social* (IPCE,



2011:43). Aunque apenas se incluyen disposiciones específicas para el desarrollo de actuaciones apropiadas para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, este documento parece estar dirigido a las instituciones “mayoritarias” y no a los pequeños museos locales o comunitarios.

Aunque parece que se empieza a apostar de forma tímida por la incorporación de enfoques colaborativos en el tratamiento del patrimonio inmaterial, el desarrollo de una museología verdaderamente participativa sigue siendo una asignatura pendiente en el panorama museístico español. En los últimos años, algunos autores han empezado a reclamar una mayor participación de la población en los procesos de activación patrimonial y a cuestionar los “discursos autorizados del patrimonio” generalizados hasta el momento (Arrieta, 2009; Quintero, 2011). Sin embargo, las actuaciones concretas que se han desarrollado hasta ahora parecen ser limitadas y recurrentes, por lo que la “voz” de los protagonistas sólo se ha incorporado a un número reducido de aspectos de la práctica museística.

En primer lugar, las comunidades y grupos sociales implicados se pueden involucrar en el desarrollo de las actividades culturales y educativas, participando en las demostraciones en vivo o en las visitas guiadas. Siguiendo la misma línea que hemos descrito en el caso de los museos etnográficos, locales o regionales, en este caso también se repiten los mismos modelos, estrategias y contenidos. Dentro de los programas de actividades, coincidiendo con festejos locales o con algún evento relacionado con la temática del museo, el visitante con frecuencia asiste al desarrollo de escenas costumbristas, en las que se reproducen prácticas cotidianas u oficios tradicionales en un ambiente normalmente festivo.

En las Jornadas de Recuperación de Oficios Antiguos de Terque (Almería), que se celebran con carácter anual, los vecinos de la localidad (también de otros pueblos de la comarca) representan una amplia variedad de actividades tradicionales en riesgo de desaparición<sup>383</sup>. Tienen una presencia especial los oficios relacionados con la cultura parralera almeriense, como es el caso de la faena de la uva, la arriería y la barrilería. Esta iniciativa se inserta en el programa de actividades desarrollado por los *Museos de Terque*, un conjunto de espacios dedicados a la investigación y difusión del patrimonio etnográfico de la comarca. La jornada transcurre en un ambiente festivo y cuenta con una gran participación popular. Junto a las demostraciones de oficios, hay un mercado de productos de la zona, actuaciones de cuadrillas y grupos de música tradicional, visitas guiadas especiales y proyecciones de los documentales realizados por el museo.

---

<sup>383</sup> Algunos oficios representados en la visita realizada en 2013 fueron la barrilería, la faena de la uva, arriería, barbería, alfarería, espartería, cestería de caña, sillería de anea, encaje de bolillos, pregonero, el “ciego de los romances”, talabartería, la fragua, imprenta, herrador, afilador, fotógrafo, elaboración de jabón de barrilla, el lavadero y la colada, jarapas, aguador, fabricación de adobes, la matanza, la costura o el planchador. Estos oficios van variando en función de la participación de la población.



Fig. 72. Jornada de Recuperación de Oficios Antiguos de Terque de 2013 (Almería)



Fig. 73. Jornadas del Azafrán de 2013. *Museo del Azafrán y Etnográfico*

En las Jornadas del Azafrán organizadas conjuntamente por el Ayuntamiento de Madridejos (Toledo) y el Consejo Regulador D.O del Azafrán de La Mancha, se organizan unas visitas guiadas al *Museo*

*del Azafrán y Etnográfico* que incluyen demostraciones en vivo. En este caso, el visitante puede ver o hablar con un grupo de mujeres que está mondando y tostando el azafrán en el patio del museo. Desde aquí se organizan también visitas a un azafranal en las afueras de la localidad. Otras de las actividades que forman parte de estas jornadas son la muestra de productos agroalimentarios, degustación de gastronomía tradicional, talleres infantiles, un festival de canciones populares, conferencias, proyección de documentales y un concurso de tapas elaboradas con azafrán, entre otros.

Hay que decir que la presencia del componente humano en el funcionamiento habitual del museo siempre ha sido conflictiva. A los museos al aire libre que ofrecen reconstituciones de ambientes, prácticas y actividades, se les ha criticado la falta de autenticidad, la tendencia al espectáculo y la *disneyficación* de los modos de vida tradicionales (Macdonald y Alsford, 1995; Walsh, 1992). Por su parte, Kirshenblatt-Gimblett ha señalado dos formas de incluir a las personas vivas en la exposición, a través de la escenificación de prácticas culturales, como pueden ser bodas o rituales, y lo que llama el “drama de lo cotidiano”, en el que las personas se muestran cocinando o haciendo la colada (1998a). Aunque en España no es muy habitual ofrecer visitas teatralizadas sí encontramos algunos casos en los que se “exhibe” la vida cotidiana. Estas recreaciones tienden a crear la ilusión de que las actividades se están haciendo y no representando, transmitiendo una falsa impresión de autenticidad y realidad. Por otra parte, el papel de los ejecutantes es controvertido, al quedar convertidos en signos de sí mismos.

Desde el punto de vista del patrimonio inmaterial, el uso repetido de estas estrategias y su inserción en los circuitos turísticos pueden terminar resultando contraproducentes. Como ha señalado Marilena Alivizatou, la organización de actuaciones o demostraciones en vivo para complementar las exposiciones requiere una reflexión. La descontextualización de estas expresiones para presentarlas en el museo puede favorecer su folklorización y ofrecer una imagen distorsionada de sus valores y significados (Alivizatou, 2006:53). El hecho de incluir una manifestación inmaterial, como una danza o una música, en una exposición sobre el pasado preindustrial, tiende a centrar toda la atención en su carácter arcaico y premoderno, negando el dinamismo implícito de las tradiciones que han llegado hasta nuestros días. No hay que perder de vista que lo que ahora se muestra es una manifestación actual, con las transformaciones y permanencias que la han ido conformando.

La autenticidad se ha convertido en un concepto controvertido, ya que adquiere un nuevo sentido en un momento en el que entendemos el patrimonio como un proceso, dinámico e interactivo. Los criterios basados en la autenticidad de las expresiones no se adaptan bien a los valores y significados que introduce el nuevo concepto de patrimonio inmaterial. Ahora bien, como ha señalado Marilena Alivizatou, la transformación de los rituales comunitarios en espectáculos turísticos es a menudo vista como “no auténtica” o falsa. En este sentido, aunque no se menciona nunca en los documentos oficiales, la autenticidad está muy presente en el discurso institucionalizado del PCI.

*Concerns for the undermining of the authenticity of intangible heritage can be read between the lines of the 2003 Convention and the Proclamation (1997–2005). Fears of acculturation, commercialisation, or folklorisation, for example, reveal an institutional will to protect intangible heritage from the threats of modernity, suggesting that the latter will harm original, authentic, and uncontaminated traditions (Alivizatou, 2012a:39).*

Dentro del “Proyecto Cultural de Desarrollo Comunitario de La Aldea” (La Aldea de San Nicolás, Las Palmas de Gran Canaria) se crean los llamados *museos vivos*, con la intención de recuperar y transmitir las prácticas asociadas a los modos de vida tradicionales. Estos museos surgen con una importante vocación didáctica, para mostrar una gran variedad de oficios y actividades como el empaquetado de tomates, la ganadería, la barbería, la alfarería sin horno, el molido de cereal, la elaboración del queso y el gofio, la tienda de aceite y vinagre, la escuela, la zapatería, la música o la medicina rural. Para ello, se han recreado algunos de los espacios tradicionales a partir de los testimonios de los habitantes del municipio. Estos museos, además de ofrecer una muestra de la cultura material, se convierten en un espacio para el encuentro entre los visitantes, en su mayoría grupos de escolares, y las personas que han desarrollado tradicionalmente estos oficios. Las personas de mayor edad, que participan de manera voluntaria, comparten sus vivencias y ofrecen demostraciones en vivo de las actividades que han caracterizado a la economía local. La filosofía de este proyecto defiende que muchos de los valores y conocimientos de la cultura tradicional pueden servir como un importante instrumento para mejorar la convivencia entre los miembros de la comunidad (Sánchez, Suárez y Moya, 2002).

En el *Museo Etnográfico de Artziniega* (Álava) todos los años se celebra en el museo el rito de la matanza. Este museo ofrece un recorrido por las distintas actividades que han caracterizado los modos de vida tradicionales durante las primeras décadas del siglo XX, con especial atención a las actividades productivas. Para ello, se recurre a la recreación de sus ambientes originales, como pueden ser la herrería, el taller de carpintero, la taberna, la botica, la tienda, la escuela o la barbería. Ahora bien, en la unidad dedicada al hogar se muestra la elaboración artesanal del queso y el pan, la recreación de la cocina del caserío y la matanza del cerdo como actividad de subsistencia familiar. Todos los años se lleva al museo un cerdo muerto y se reproducen todas las actividades que rodean a la matanza. En esta actividad participan los vecinos de la localidad y se suele dirigir a los escolares que normalmente no han podido ver este proceso en persona. Los embutidos se secan en la recreación de la cocina tradicional y se van comiendo en diferentes momentos. De la misma forma, se ofrecen demostraciones de oficios por parte de antiguos artesanos o vecinos de la localidad, normalmente con carácter didáctico y dirigidas a escolares. Con la recuperación de una de las últimas herrerías del pueblo, el museo extiende su actividad y ofrece demostraciones en vivo de forja.

En la *Casa de la Ribera* (Peñaflor, Valladolid) la visita teatralizada es el hilo conductor del discurso museístico. Mariano y Tomasa son los personajes encargados de presentar los modos de vida de

principios del siglo XX. La escenificación es aprovechada para introducir diferentes aspectos de la cultura tradicional, como es el caso de las costumbres del noviazgo, los remedios populares de veterinaria, los juegos infantiles, el rol desempeñado por la mujer, las formas de subsistencia en un ambiente de pobreza y escasez de medios, la solidaridad vecinal o los aspectos relacionados con la vitivinicultura. El recorrido se estructura a través de las distintas dependencias que integran la vivienda tradicional recuperada y habilitada como museo. En la taberna, el visitante participa en un diálogo sobre aspectos relacionados con el ocio, la distribución de tareas en función de los roles de género o las condiciones de trabajo. A lo largo del recorrido, los personajes interactúan con el público en lo que es un ambiente participativo, donde se abordan cuestiones fijas, sobre los usos de los distintos espacios o las costumbres sociales, pero con un importante grado de improvisación. Al final del recorrido, el visitante comparte con el “matrimonio anfitrión” vino y pastas en la bodega.

Como es habitual en las visitas teatralizadas, el público desempeña un papel protagonista e influye en la puesta en escena. En este caso concreto, José Luis Alonso Ponga (2008) habla de coautoría en el discurso museológico. A partir de un guión previo, se van creando nuevas escenas, nuevas interpretaciones del mismo tema. Los actores improvisan a partir de las aportaciones del público y de las cuestiones que van surgiendo a lo largo de la visita. En las últimas exposiciones de *Skansen* se ha trabajado en un modelo similar, en el que sobre un guión principal, construido a partir de informaciones objetivas, se van construyendo diferentes relatos que condicionan la experiencia de la visita (Kron, 2012).

El hecho de que el discurso se centre en las primeras décadas del siglo XX no ha sido una elección casual. Como ha explicado José Luis Alonso Ponga, en parte obedece al deseo de alejarse del *fatídico 1936 y sus prolegómenos*, eludiendo el tratamiento de los aspectos políticos y sociales que rodearon a la Guerra Civil, y que se consideró que no era el momento de abordar. De esta forma, *el tiempo del Museo casa de la Ribera es una época de recuperación de la tragedia y del derrotismo del 98 de paso a la alegría colectiva de los felices años veinte. Coincide con el desarrollo económico de la zona por la venta del vino aprovechando el declive del vino francés con la irrupción de la filoxera, primero, y de La Rioja, después* (Alonso, 2008:18).

Cada año se escenifica “La llegada de los gentiles” durante las fiestas del barrio de San Martín en Ataun (Guipúzcoa). Los habitantes del municipio ofrecen la representación teatral de uno de los mitos que caracterizan el universo simbólico de la zona. Esta actividad se alterna con la representación de oficios tradicionales desaparecidos. Durante los meses de verano se organizan visitas nocturnas al complejo hidráulico (molino y serrería) que integra el *Museo Barandiarán* y se ofrecen representaciones teatrales de los mitos. Este museo desarrolla una importante actividad en torno a la recuperación de la mitología vasca, siguiendo la línea desarrollada por Barandiarán en sus



investigaciones. Como complemento, una ruta temática por el municipio permite al visitante descubrir los mitos y leyendas recuperadas por este antropólogo.

En el caso del “Proyecto Cultural de Desarrollo Comunitario de La Aldea”, dentro de la actividad orientada a la recuperación y revalorización de la cultura tradicional canaria se incluye la representación del “ciclo del año”, una escenificación en la que los vecinos del municipio reproducen las costumbres y oficios que han desempeñado tradicionalmente, como pueden ser la zafra del tomate o la pesca, pero también acontecimientos festivos como el Carnaval, las Fiestas de Mayo o los bailes de Taifa (Sánchez, Suárez y Moya, 2002). Este proyecto ha desarrollado una importante actividad en la documentación, recuperación y transmisión de algunas expresiones del patrimonio inmaterial canario a través de talleres para escolares, jornadas anuales de folklore, registro de la memoria oral, producciones discográficas, demostración de actividades desaparecidas, recreación de espacios tradicionales o recopilación de la cultura material. Entre los contenidos que se han abordado se encuentra la música de parrandas, el “rancho de ánimas”, la artesanía de la palma, la lucha canaria, el empaquetado de tomates y el Carnaval tradicional.



Fig. 74. Balagán. Etnomuseo Privado de los Pueblos Indígenas de Siberia

Una experiencia diferente es la del *Etnomuseo Privado de los Pueblos Indígenas de Siberia* (Las Ventas con Peña Aguilera, Toledo), una iniciativa de la antropóloga Carmen Arnau, con la finalidad de conservar y dar a conocer la cultura de los diferentes pueblos indígenas de Siberia entre los que ha realizado un extenso trabajo de campo. En una parcela de 40.000 m<sup>2</sup>, ubicada en los Montes de

Toledo, se pretende reunir las edificaciones más representativas de los diferentes pueblos que habitan en la estepa, la taiga y la tundra siberiana, ya que cada uno de estos hábitats va a determinar unas características diferentes. Para la construcción de la *yurta*, vivienda tradicional de la estepa siberiana, vinieron desde Rusia especialistas jacasios y siguieron sus técnicas constructivas tradicionales. En la misma línea, expertos buriatos se encargaron de la construcción del establo y la *bania* (o sauna) que representan el modo de vida en la taiga. La construcción del *balagán*, vivienda de los pueblos que habitan en la tundra, tuvo que ser realizada por operarios españoles, siguiendo técnicas constructivas tradicionales, ante la dificultad de traer especialistas de la zona por problemas con los permisos de trabajo. En junio de 2013 se organizó una inauguración ritual del *balagán*, a la que acudió un chamán junto con una delegación de yakutos que se encargó de la ambientación interior, la construcción de la chimenea y levantamiento del poste totémico de la casa. En la actualidad, el proyecto se encuentra inacabado, debido a la escasez de medios y falta de financiación económica, pero existe un proyecto de ampliación que prevé la construcción de otros tipos de viviendas, la ambientación exterior de las mismas y la recreación de los espacios funerarios asociados a sus creencias.

Hemos visto que es bastante frecuente que las comunidades participen en la creación e incremento de las colecciones, aportando objetos, fotografías o testimonios orales. En el caso de los museos locales, ecomuseos, museos rurales o temáticos, se suele recurrir a la llamada pública para la recogida de los materiales que formarán parte de sus exposiciones. En otros casos, es la existencia de una colección previa la que sirve como punto de partida para la creación de un nuevo museo. Nos detenemos un momento en los museos de la escuela, ya que es habitual que se creen a partir de la recopilación de materiales por parte de antiguos docentes y personas vinculadas al ámbito de la educación.

El *Museo de la Escuela Rural de Asturias* surge a partir de la iniciativa de un grupo de profesores, con el objetivo de recuperar y conservar los testimonios asociados a la historia de la educación en Cabranes. De forma paralela, se emprende la tarea de recoger materiales representativos de los modos de vida tradicionales en el municipio. Todos los fondos del museo proceden de donaciones de vecinos de la localidad, junto con las colecciones de juguetes del siglo XX y de cerámica popular asturiana. El recorrido empieza con un repaso a la historia de la escuela rural en Asturias hasta la década de 1970, a través de la reproducción de tres aulas que responden a los diferentes modelos implantados en la Restauración, la II República y la época franquista. Para ello, se utiliza una gran variedad de materiales, en un intento de ofrecer una representación lo más fidedigna posible, basada en la recopilación de testimonios y vivencias de los propios protagonistas. Junto al mobiliario escolar se muestran materiales didácticos, las carteras, madreñas, la estufa, labores de costura o cartillas escolares.



Fig. 75. Museo de la Escuela Rural de Asturias



Fig. 76. La casa de los maestros en el Museo de la Escuela Rural de Asturias

En la planta superior se ofrece la recreación de la casa de los maestros, siguiendo un proyecto arquitectónico de 1892. Para ello se utiliza mobiliario procedente de viviendas de maestros locales y



objetos pertenecientes a la colección etnográfica reunida en los inicios del museo. La vivienda consta de una sala, la cocina, el aseo, la despensa y dos dormitorios. Se ha amueblado con el mobiliario y los objetos que normalmente podrían encontrarse en una vivienda de este tipo, libros y documentación administrativa, objetos religiosos, juguetes, una radio, una máquina de escribir y objetos de uso doméstico.

El *Museo Pedagógico de Aragón* (Huesca) se inaugura en 2006 tras la intensa labor de localización, recuperación, e inventariado de materiales relacionados con la educación en Aragón, llevada a cabo por el Centro de Profesores de Huesca (CEP) desde 1987-1988. De esta forma, la colección se forma gracias al trabajo de estos profesores, a la aportación de particulares e instituciones, que han logrado reunir materiales muy diversos, desde juguetes, materiales didácticos, documentos oficiales, mobiliario escolar, fotografías, muestras de costura, una imprenta Freinet, máquinas de coser, ábacos, unidades de medidas y pesas, máquinas de escribir, proyectores o filminas, entre muchos otros.



Fig. 77. “Los primeros aprendizajes” en el *Museo Pedagógico de Aragón*

El *Museo Etnográfico de A Capela* (A Coruña) constituye un caso particular. Hay que rastrear los antecedentes de esta iniciativa hasta 1981, en un contexto marcado por la reivindicación de las particularidades lingüísticas y la recuperación de las señas de identidad gallegas. En este momento, un grupo de profesores propone a sus alumnos la recogida de objetos representativos de la cultura tradicional para conmemorar el Día das Letras Galegas a través de una exposición. Ante la gran acogida por parte de alumnos y familias, la experiencia cobra otro sentido, ya que la *escuela*

*patrimonializaba una forma de vida, los recuerdos y la parafernalia asociada a todo ello, de tal manera que la noción de colección y de museo penetraban, sui generis, en la comunidad* (Sierra, 2013:123). Se trataba de una experiencia pionera por varias razones. En primer lugar, para las familias del alumnado suponía el reconocimiento de sus formas culturales y la recuperación de su memoria colectiva. Durante muchos años, las expresiones de la cultura popular habían permanecido al margen de las políticas patrimoniales y de la institución museística. Por otra parte, se trataba una experiencia pionera en Galicia, el desarrollo de una práctica museística en la escuela con la participación de todos los actores implicados, profesores, alumnos y población local. Si bien ya se habían desarrollado iniciativas similares en otros puntos de la geografía española, como puede ser el caso de Pusol, en Galicia no existía ningún precedente de este tipo de museografía popular. La falta de referentes y de modelos en los que inspirarse fomentó la creatividad y la invención de soluciones particularizadas. En este sentido, la actividad se orientó a la recogida e inventario de la literatura oral, los *juegos populares ajenos al juguete comercial* y la documentación de la flora y la fauna autóctonas.

En 2003 se crea un museo independiente pero vinculado a la experiencia didáctica inicial. En este momento, se profesionaliza la estructura y se crean nuevas exposiciones, si bien profundizando en la misma línea que se había iniciado unos años antes. Las exposiciones siguen el esquema del *Museo do Pobo Galego* para mostrar los oficios propios de una sociedad agroganadera y las principales actividades que se desarrollan en los espacios domésticos. Como ha señalado Xosé Carlos Sierra, nos encontramos ante un caso muy particular de museo comunitario ya que, sin conocer sus presupuestos teóricos ni las aportaciones que se estaban desarrollando en otros contextos, se crea una práctica *amateur* que explora las relaciones entre el museo y la comunidad desde dentro (Sierra, 2013:128).

El *Museo Etnográfico de Terque*, al que recurrimos varias veces a lo largo de nuestra investigación, se crea a partir de la iniciativa de los vecinos de la localidad, interesados en el montaje de una serie de exposiciones temporales dedicadas a temas relevantes de la memoria local, como puede ser la emigración, la educación, la infancia o el servicio militar. Aunque la estructura del museo se ha profesionalizado, la participación de la población se ha ido manteniendo hasta la actualidad, donde los vecinos se involucran activamente en el funcionamiento del museo, en las actividades desarrolladas por el mismo, en la investigación sobre su patrimonio, donando materiales para las colecciones o compartiendo sus vivencias. En este sentido, los encargados de la apertura del museo en el horario establecido de visitas son vecinos de la localidad, protagonistas de muchas de las actividades representadas en este centro. En este caso, además, se ha creado un archivo o centro de documentación de escrituras cotidianas, formado por más de 10.000 cartas y documentos pertenecientes a los

habitantes de la comarca, lo que supone un importante fondo para la investigación histórica y etnográfica<sup>384</sup>.

La *Convención de 2003* ha otorgado a los testimonios y la historia oral un nuevo estatus como objeto de museo. Nos encontramos ante un referente patrimonial y un soporte de mediación cultural, lo que desafía la práctica tradicional de la institución museística. Los testimonios siempre han formado parte de la actividad de investigación y documentación desarrollada por el museo. Es habitual que las campañas realizadas por los museos etnográficos acompañen la recogida de materiales con testimonios de sus propietarios o personas vinculadas. Esta es una de las formas que puede adoptar la participación de las comunidades en la investigación y documentación del patrimonio, si bien normalmente su papel queda restringido al de informantes. Esto es, sin ningún control sobre los modelos de representación o los sistemas de categorización. Sin embargo, en las últimas décadas, estos testimonios y relatos orales han empezado a formar parte de las exposiciones, si bien con carácter documental, para contextualizar las piezas, ofreciendo información sobre las funciones, técnicas o tradiciones asociadas a los objetos de la colección. Este papel ha sido favorecido por el desarrollo de las nuevas tecnologías.

A pesar de que en estas exposiciones se presenta el patrimonio de la comunidad, sus objetos personales, testimonios o experiencias, no es habitual su participación en el desarrollo de las exposiciones. Nos referimos con ello a las fases de conceptualización, diseño y montaje. Llegados a este punto, hay que recuperar la distinción entre museos “mayoritarios” y museos comunitarios. Al hablar de museos comunitarios nos estamos refiriendo a los centros creados y gestionados por la población local. Estos centros no suelen contar con estructuras profesionalizadas y permanecen al margen de los sistemas normalizados de gestión museística. En estos casos son los miembros de las asociaciones culturales los que llevan a cabo todas las actividades museísticas. A modo de ejemplo, el *Museo del Azafrán y Etnográfico* (Madridejos, Toledo), en cuya creación ha sido decisiva la actividad desarrollada por la asociación de mujeres El Carpío que, además de encargarse de la gestión de este centro, han colaborado en el montaje museográfico y en la formación de la colección. Todos los objetos que integran los fondos del museo proceden de las donaciones realizadas por vecinos de la localidad, y han sido restaurados por la asociación. Estas mujeres también han participado en la elaboración de los trajes que se muestran en la exposición y en la recreación del azafranal, donde han realizado las rosas en papel de seda. A lo largo de todo el recorrido se exhibe una muestra de fotografías de vecinos de la localidad, realizando diferentes actividades. Junto a los contenidos relativos al cultivo y comercialización el azafrán, se ha recreado una escuela de mitad del siglo XX, un taller de costura, algunos espacios domésticos y una sala para la religiosidad popular. En algunos espacios se exhibe artesanía local, cerámica, bordados y el *Traje de Manto*.

---

<sup>384</sup> Desde 2008, este centro pertenece a la Red de Archivos de Escritura Popular.



Fig. 78. *Museo del Azafrán y Etnográfico*

Para la representación de todo el proceso de cultivo del azafrán y de la matanza se ha diseñado un recorrido lineal en el que se recrean las diferentes actividades que lo integran. Así, se recurre a la ambientación de estos espacios, presentando los objetos asociados a estas actividades, de forma contextualizada, junto con réplicas y simulaciones que favorezcan la interpretación de estas prácticas. Por ejemplo, en el caso del cultivo, se ha recreado un azafranal con flores realizadas en papel de seda y en el de la matanza se utilizan diferentes recursos para simular las tripas, carne o embutidos que formarían parte de la escena. Es frecuente la utilización de maniqués que simulan el desarrollo de una actividad, por ejemplo, la monda de la cebolla o la elaboración de embutidos.

En el *Centro de Cultura Tradicional-Museo Escolar de Pusol* encontramos reunidos las diferentes estrategias de colaboración que venimos comentando. Este proyecto va a ser incluido en el “Registro de buenas prácticas” de la UNESCO (2009) por su contribución a la recuperación y valorización de la cultura tradicional del municipio de Elche. El museo surge como una experiencia asociada al proyecto pedagógico de integración de la escuela en el medio puesto en marcha en Pusol a finales de los años sesenta<sup>385</sup>, gracias a la vocación e implicación personal de Fernando García Fontanet, profesor y director del museo. En un primer momento, el museo se dedica a la conservación del patrimonio rural, ya que desde la escuela se estaba abordando el estudio y recuperación de los oficios y tradiciones que

---

<sup>385</sup> Proyecto pedagógico “La Escuela y el Medio”, orientado a proporcionar al alumnado un aprendizaje significativo y favorecer la educación en valores a partir del conocimiento del patrimonio cultural y natural del medio rural en el que habitan.

estaban desapareciendo en el Campo de Elche. Para ello, se puso en marcha una campaña para la recogida de los materiales y testimonios que aún se conservaban. Gracias al apoyo y éxito conseguido, en una fase posterior se van a documentar y recuperar las tradiciones urbanas que se encontraban igualmente amenazadas por las nuevas formas de vida. Así, el discurso actual ofrece un recorrido por las costumbres, tradiciones, prácticas y oficios tradicionales que han caracterizado la cultura tradicional ilicitana en su conjunto.

Se trata de un proyecto de integración comunitaria con un gran impacto en el territorio, ya que trasciende el ámbito escolar al implicar a todos los vecinos del núcleo rural, a la vez que contribuye a la dinamización de su vida social. Esta implicación se observa en todos los procesos de trabajo propios del museo: organización de talleres, restauración de piezas, donación de objetos y materiales, catalogación e inventariado, diseño y montaje de los espacios expositivos, registro de los testimonios y memorias personales, colaboración en las publicaciones del museo, realización de visitas guiadas y algunas tareas de gestión. Esta institución ha dedicado un esfuerzo importante para incorporar la visión de los protagonistas en la musealización de su patrimonio. En un primer momento, eran los alumnos los encargados del diseño de todos los recursos museográficos y del montaje de la exposición en la antigua casa del maestro, a la vez que se encargaban de la restauración de las piezas y de la recopilación de los materiales y testimonios orales. Con la institucionalización del proyecto se han profesionalizado algunas de estas tareas, como la restauración de piezas y la investigación de los fondos, aunque se afirma que la filosofía del proyecto no se desvirtuado, ya que se mantiene el respeto a las formas en que la comunidad experimenta su patrimonio cultural. A modo de ejemplo, en el montaje de los espacios expositivos que reproducen los ambientes de los talleres y comercios tradicionales participan los propios protagonistas (propietarios, familiares, trabajadores, clientes) de forma que, a la vez que se ofrece una restitución de estos espacios, se obtiene información de gran interés para la contextualización de las piezas e interpretación de los valores, significados y otros aspectos pertenecientes a la vida social. Por último, destacar algunas de las actuaciones realizadas por este centro para la salvaguardia del patrimonio inmaterial ilicitano: talleres para la recuperación de música y bailes tradicionales como el *ball del peu xafat*, recopilación de materiales asociados a la tradición de los *enversadores* (trovos), organización de exposiciones itinerantes dedicadas al cultivo de la palmera o a la industria de la alpargata, plantación de cultivos autóctonos, creación del *archivo de la palabra* y, entre otros, realización de talleres y demostraciones de oficios desaparecidos como el trabajo con la palma blanca (Martínez, 2009).

Hasta ahora, la mayoría de experiencias que hemos comentado son de carácter local. Si bien en otros puntos de esta investigación hemos incluido otros casos en los que se plantea alguna colaboración con las comunidades y grupos sociales, creemos que este es uno de los desafíos a los que deberán hacer

frente los museos españoles en los próximos años, de acuerdo con los nuevos paradigmas museológicos.

La mayoría de los casos creados y gestionados por la población local, no pueden considerarse verdaderos museos comunitarios, o al menos no en el sentido que defendemos en esta investigación. Estos museos plantean numerosos problemas de representación que hay que insertar en los debates sobre la autenticidad y los procesos de apropiación, por parte de la población local, de las imágenes producidas por agentes externos (Kirshenblatt-Gimblett, 2001 y 1998a; Comaroff y Comaroff, 2011). En este sentido, queremos llamar la atención sobre el caso del *Museo de San Juan de Plan*, una iniciativa creada por una asociación de mujeres interesadas en la recuperación de su patrimonio cultural, en torno al que ha surgido un debate sobre los modelos de representación que afectan a las museografías populares (Roma, 2010; Martínez Latre, 2007; Mairal, 2003). Por otra parte, hay que tener en cuenta que en el tratamiento museístico de este tipo de patrimonio se siguen estrategias y modelos que no responden a los sistemas de valores y conocimientos de la comunidad, ya que se suelen adoptar prácticas externas, profesionales y estandarizadas.

Ignacio Muñiz (2008) adopta una perspectiva crítica y militante al defender la necesaria participación de la comunidad local en las iniciativas culturales que se desarrollan en nuestro país, como forma de contrarrestar la deriva mercantilista en la que parecen estar incurriendo las administraciones. En los últimos años, vemos cada vez más casos en los que la administración parece actuar bajo los efectos hipnóticos de las grandes operaciones megalómanas, deslumbradas por los efectos inmediatos de prestigio y rédito económico. Sin embargo, raros son los casos en los que se ha demostrado el desarrollo sostenido y sostenible de estas actuaciones de especulación cultural.

Muñiz critica el efecto de borrado que producen los grandes eventos culturales sobre las expresiones desarrolladas por la población local. Para ello, denuncia el olvido institucional que sufren los colectivos que desarrollan iniciativas al margen de la cultura oficial y las trabas al desarrollo de formas culturales alternativas, por ejemplo, mediante al establecimiento de altas tasas por la ocupación de espacios públicos, todo en detrimento del dinamismo cultural. Las actuaciones previas a la presentación de candidaturas para la Capitalidad Cultural Europea (como ha sido el caso de Córdoba, pero también San Sebastián), por poner sólo un ejemplo, terminan alejando a las prácticas culturales de su propio entorno (Muñiz, 2008:98). En este sentido, podríamos añadir cómo las pretensiones de las administraciones de acceder a ciertos reconocimientos están transformando la relación de las comunidades con su patrimonio. Este es el caso de las inscripciones en alguna de las listas de la UNESCO. Hasta el momento, los estudios se están centrando en los impactos que las declaratorias de “Patrimonio Mundial” están produciendo en determinados lugares, como puede ser el caso de Venecia, llegando incluso a hablar de “unescocidio” (D’Eramo, 2014) para referirse a la forma en la que las ciudades “Patrimonio de la Humanidad” acaban convertidas en escenarios teatrales,

museificadas y desprovistas de vida. Aunque las listas del patrimonio inmaterial son más recientes, ya se han realizado algunas investigaciones sobre las transformaciones que opera este registro en las propias manifestaciones (Noyes, 2006). Debido al ritmo en el que aumentan estas declaratorias, así como la popularidad que las rodea, es previsible que en los próximos años se multipliquen las alertas de “unescofidio” de las tradiciones.

Llegados a este punto, queremos llamar la atención sobre algunas de las experiencias que se han llevado a cabo en los museos españoles y que, por el momento, no tienen visos de continuidad. Aún a riesgo de simplificar y generalizar en exceso, los museos españoles siguen desarrollando su actividad al margen de los nuevos paradigmas museológicos que, en su apuesta por la multivocalidad y polifonía de los discursos, reclaman el establecimiento de nuevas relaciones entre el museo y la comunidad. Si bien esto se planteaba como una cuestión ineludible para la gestión museística del patrimonio inmaterial, parece que queda un largo camino por recorrer antes de poder hablar de una apuesta decidida por el desarrollo de enfoques colaborativos en nuestro ámbito de referencia.

Debido a la situación en la que se encuentran la mayoría de los museos españoles, el necesario incremento de la participación social en el museo puede verse como un problema por la escasa capacitación del personal para trabajar con comunidades culturales, étnicas o religiosas; la excesiva rigidez del funcionamiento de algunas instituciones, que puede impedir la colaboración de los protagonistas; la definición de la autoridad del interlocutor del museo, quién representa a la comunidad y de qué forma lo hace, o las dificultades propias del diálogo entre dos partes que mantienen diferentes puntos de vista debido a condicionantes culturales, políticos o de otro tipo.

La exposición colaborativa “Diseño contra la pobreza. Una historia de superación” (2010-2011) del *Museo Nacional de Artes Decorativas* se inserta en el marco más amplio de “Diseño contra la pobreza”, un proyecto cofinanciado por la Comisión Europea y coordinado por el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad, coincidiendo con el “Año europeo de lucha contra la pobreza y la exclusión social” (2010). La exposición presenta los resultados de este proyecto, que tiene como uno de sus objetivos principales *mejorar y dignificar las casas de acogida, en las que las personas sin hogar se reconstruyen para volver a integrarse en la sociedad, a través de diseños innovadores que respondieran a sus necesidades* (Fernández y Caballero, 2011:9).

En la exposición se muestra una propuesta a escala natural de una casa de acogida para el siglo XXI, que asume los diseños ganadores del concurso de ideas en el que han participado más de 150 diseñadores de España e Iberoamérica. Para ello, la participación de los propios protagonistas, de las personas “sin hogar”, se considera esencial, sobre todo si tenemos en cuenta que de lo que se trata es de cambiar la percepción que la sociedad tiene de estas personas. En la fase del proyecto denominada “Historias de Vida – Historias de Objetos” se realizaron varias entrevistas a los participantes con el

objetivo de recuperar sus experiencias y testimonios personales. Estas personas seleccionaron y comentaron los objetos que formaron parte de la exposición y valoraron los proyectos de diseño presentados al concurso. Estos registros se muestran en la exposición a través de diferentes soportes. De esta forma, el discurso ofrecido muestra dos visiones complementarias. En primer lugar, el discurso científico elaborado por el museo a partir de la investigación realizada en las fases previas del proyecto. Por otra parte, el relato construido a partir de la memoria personal de las personas sin hogar, articulada a partir de los comentarios sobre los objetos expuestos (Fernández y Caballero, 2011:12).

En este caso, el equipo del museo trabajó con personas sin hogar en todas las fases de la exposición. En el trabajo directo con estos colectivos se trataba de documentar el contenido de la exposición pero, a la vez, favorecer los procesos de intervención social, por lo que trabajaron con ONGS y personal especializado (Caballero, 2013). El resultado fue una *exposición comunicativa, multisensorial y de inmersión* (Caballero y Castillo, 2011-2012:411) estructurada en cinco áreas. En la primera sección la escenografía evoca la “calle” a través de los objetos y testimonios de las personas entrevistadas. La mayoría de estas pertenencias *solo les ayudaron a sobrevivir, pero otras, además, daban fe de su ingenio, su creatividad y sus sueños, que la calle no logró anular. Simbolizaban su fuerza y su voluntad de recuperar una vida normal. Eran los tesoros de la calle* (Caballero y Castillo, 2011-2012:411). En otras secciones, la exposición presenta las ideas y propuestas presentadas al concurso, como muestra del compromiso de diferentes sectores profesionales con la inclusión social. En una de las unidades se construye un modelo de casa de acogida, a partir de los diseños ganadores del concurso, compuesta por una sala de estar, un comedor, dormitorios, un taller o una cocina.

Hasta el momento no se habían desarrollado en España muchas experiencias pertenecientes a la “museología social”, por lo que hubo que experimentar con nuevas soluciones expositivas que permitieran el tratamiento de cuestiones sociales como las de este caso. Para ello, se construyó un discurso con dos puntos de vista sobre un mismo tema y se incorporó en la exposición a los propios protagonistas, a través de objetos seleccionados por ellos y de sus testimonios personales, todo facilitado por el montaje expositivo (Caballero y Castillo, 2011-2012:414).

Por su parte, el *Museo Etnológico de Ribadavia* ha desarrollado varios talleres dirigidos a diferentes colectivos dentro del programa “Museo Abierto”. El taller con internos del Centro Penitenciario de Pereiro de Aguiar denominado “Museo no cárcere” ha tratado en cada una de sus ediciones un aspecto del patrimonio cultural gallego, como pueden ser la artesanía, el lenguaje de los objetos o la música popular. El desarrollo de estos talleres culmina con un proyecto expositivo en el que colaboran activamente los participantes y que se concreta en una serie de exposiciones de carácter temporal, tanto en el propio centro como en el museo. En 2010 se eligió como tema la influencia de la cultura en las prácticas de transformación del cuerpo. En las distintas fases se consiguió centrar el ámbito de interés en el tatuaje. Los participantes pudieron documentarse en la biblioteca, asistir a charlas con



tatuadores y dermatólogos o llevar a cabo pequeñas encuestas en el interior de sus módulos. A partir de todo el proceso surgirían los temas a desarrollar en la exposición. En un primer momento, la exposición denominada “El tatuaje en la prisión: pasado y presente” se inauguró en uno de los corredores de la cárcel, para posteriormente trasladarse al museo (Rey, 2012)

A través de su programa de actividades, este museo realiza un esfuerzo importante para favorecer la integración y el desarrollo comunitario de colectivos que normalmente han permanecido ajenos al desarrollo de la práctica museística. En el proyecto “Lembrar no museo 2005-2011” un equipo del museo ha trabajado durante cinco años con personas afectadas de Alzheimer. En los talleres se han seleccionado objetos pertenecientes a los fondos del museo en función de la biografía de cada uno de los participantes, con la intención de provocar en ellos algún tipo de estímulo para el recuerdo. Se trabaja con música tradicional, con juguetes, adornos, material escolar, entre otros. Los resultados del proyecto se presentaron en una exposición de los objetos utilizados en las sesiones de trabajo y de fotografías sobre el desarrollo de estos talleres. A lo largo de la investigación hemos encontrado algunas experiencias similares. Es el caso del proyecto “La casa de las memorias” del *Den Gamle By*, en el que se recreaba una vivienda de los años cincuenta para tratar de provocar el recuerdo de ancianos enfermos de Alzheimer, utilizando para ello sonidos, olores y objetos (Bloch, 2013).



Fig. 79. “Lembrar no museo 2005-2011”. *Museo Etnológico de Ribadavia*

Muchos de los bienes integrantes de la colección del *Museo Etnológico de Ribadavia* proceden de depósitos y donaciones de particulares e instituciones. El proyecto “Álbums para o Reencontro” busca

reunir fotografías pertenecientes a vecinos del municipio con la intención de conformar una especie de álbum familiar. Estas imágenes muestran diferentes aspectos de los modos de vida tradicionales y han formado parte de varias exposiciones sobre este tema.

Hemos visto cómo en los últimos años, los principales museos etnográficos europeos, surgidos en época colonial, se están transformando en espacios reflexivos orientados al encuentro y al diálogo intercultural, lo que ha favorecido el desarrollo de nuevas relaciones entre la institución, las colecciones y las comunidades de referencia. En España aún no se ha producido un proceso de renovación equiparable y, en la mayoría de los casos, nos encontramos ante instituciones que siguen planteamientos museológicos y antropológicos ampliamente superados, por lo que no responden a los requerimientos actuales para la gestión del patrimonio inmaterial y el desarrollo de enfoques colaborativos, en el sentido dado por Luis Caballero, que los entiende como aquellos en los que *el museo integra a todos los actores interesados como elementos activos en todas las fases de desarrollo de la exposición, desde el principio. La finalidad de la dinámica colaborativa es debatir y compartir información en torno a un tema a desarrollar, en un proceso de elaboración conjunta de conocimientos y mensajes* (Caballero, 2013:93).

Nos detenemos un momento en una de las experiencias puestas en marcha por el *Museu de les Cultures del Món* (Barcelona). Esta institución forma parte de la red de museos SWICH (Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage), que trata de contribuir al debate sobre la idea ciudadanía en la Europa contemporánea. Por este motivo, su actividad se centra en el desarrollo de una serie de ideas relacionadas entre sí, como pueden ser la co-creatividad, la diáspora de objetos y personas, la interrelación o la influencia de las tecnologías en las nuevas formas de identidad. En colaboración con otros museos europeos dedicados a la misma temática, se han organizado varias actividades conjuntas. En la exposición “*Diàlegs amb Àfrica*” (2016) se trata de establecer vínculos con las comunidades africanas que residen en la ciudad a partir de las colecciones<sup>386</sup>. Para ello, se seleccionaron participantes catalanes de origen africano y se les pidió que aportaran objetos que les evocaran su país de origen (Marruecos, Guinea Ecuatorial o Senegal). El equipo del museo seleccionó objetos de las colecciones procedentes de estas mismas regiones. A través de reuniones y grupos de trabajo se favoreció el intercambio de experiencias entre los participantes y se recuperó la memoria asociada a los artefactos culturales. Este tipo de estrategias favorecen un mejor conocimiento de las colecciones, ya que muchas veces ofrecen nuevas lecturas sobre los objetos que las integran, y contribuyen a la reflexión sobre las políticas de representación que afectan a las diferentes culturas.

---

<sup>386</sup> Información en la web del museo. Ver: [http://www.swich-project.eu/fileadmin/content/swich/CollaborativeExhibitions/ES/booklet\\_tot\\_baixa\\_defin.pdf](http://www.swich-project.eu/fileadmin/content/swich/CollaborativeExhibitions/ES/booklet_tot_baixa_defin.pdf) [consulta: 21.02.2017]

Si bien los museos locales han incorporado muchos de los planteamientos de la *nueva museología* en su funcionamiento habitual, la participación continuada de la población sigue siendo una asignatura pendiente. Si bien se han desarrollado algunas experiencias positivas en este sentido, a lo largo de estos dos capítulos vemos cómo las soluciones adoptadas son limitadas y recurrentes. De acuerdo con Joaquim Pais de Brito (2008), estos museos están renunciando a explorar las posibilidades comunicativas e interpretativas que ofrecen las aproximaciones biográficas a los objetos o la presentación de las dimensiones simbólicas y afectivas del patrimonio representado. De esta forma, no aprovechan el que es uno de sus rasgos distintivos para producir experiencias singulares y diferenciadas. En un momento de crisis económica, en el que los museos necesitan significarse para asegurar su continuidad, debe agudizarse la creatividad y abrazar nuevas lógicas en el desempeño de su actividad.

Aunque nuestra investigación se dirige a la actividad expositiva del museo, no hemos podido evitar comentar algunas de las iniciativas que se están llevando a cabo “más allá de sus muros”, por la importancia que revisten para el desarrollo de enfoques integrados en la musealización de este tipo de patrimonio. No viene de mal recordar que en esta investigación no tratamos de establecer un inventario exhaustivo, ni de realizar un diagnóstico, ni de generalizar a partir de unos pocos casos. En este momento concreto, de lo que se trata es de comentar algunas de las experiencias que hemos podido conocer por diferentes medios y reflexionar sobre las soluciones adoptadas desde el punto de vista de la musealización del patrimonio inmaterial. Así las cosas, las críticas vertidas a algunas propuestas deben de entenderse desde esta aproximación particular a nuestro objeto de estudio.

Durante varios años, el *Museo de la Trashumancia de Guadalaviar* (Teruel) ha organizado el Encuentro Internacional de Pastores Trashumantes, en el que han participado indios crow estadounidenses, criadores de renos de la cultura saami, massais de Kenia, pastores bereberes, franceses y portugueses. Estos encuentros duran varios días e incluyen muestras gastronómicas, mercado de artesanía pastoril, actuaciones de la música tradicional de los pueblos invitados, conferencias, demostraciones y exhibiciones en vivo. Hay que decir que este museo trabaja de forma coordinada con el Centro de Estudios sobre la Trashumancia, dedicado a la investigación, documentación y difusión de los aspectos geográficos, medioambientales, históricos o antropológicos implicados en esta práctica. En el desarrollo de su labor, este centro ha llegado a crear un archivo de la tradición oral y editar CDs divulgativos para la difusión del patrimonio inmaterial pastoril. El hermanamiento con un museo saami se ha concretado en la organización de actividades conjuntas.

Nos detenemos un momento en este museo, dedicado de manera monográfica a una manifestación de carácter inmaterial de gran arraigo en esta región<sup>387</sup>. La Asociación de Amigos del Museo de la Trashumancia, formada por vecinos del municipio, se encarga de la gestión del museo y colabora en la puesta en marcha de algunas de sus actuaciones. Este centro desarrolla una importante actividad en la conservación, investigación y difusión de este patrimonio. Con la creación del *Archivo de la Tradición Oral del Museo de la Trashumancia* se favorece la recuperación de las historias, conocimientos y experiencias asociadas a esta práctica cultural. Hay que decir que este museo ha contado desde el principio con el apoyo de los pastores de la zona, que se han implicado en el proyecto, donando los objetos para su exhibición y a través de sus testimonios e historia oral.

Aunque el discurso sitúa a la trashumancia en un amplio marco espacial y cronológico, la exposición se centra en los contenidos de carácter comarcal. Para ello, se abordan una amplia variedad de aspectos como pueden ser los juegos, la vida cotidiana, los remedios populares, la elaboración del queso, la obtención de la lana, el arte pastoril o las supersticiones. Estos contenidos se muestran a través de la exhibición de objetos, en el interior de vitrinas o componiendo escenas. En algunos puntos de la exposición se recurre a la recreación de ambientes, como es el caso de los refugios o la vida del pastor. La información que proporcionan las audioguías identifica y contextualiza los objetos, describe los procesos e introduce la tradición oral.

Una iniciativa diferente es la del *Museo del Pueblo de Asturias*, que acoge un campeonato de bolos en el espacio de la bolera que forma parte del conjunto. Los bolos son un juego tradicional muy arraigado en la cultura tradicional asturiana, donde encontramos distintas variantes o modalidades que se encuadran en la denominación de *bolos asturianos*. También se celebra el certamen *Primer Sidra l'Añu*, con el objeto de recuperar la tradición asturiana de la *espicha* de Semana Santa, consistente en un reunión festiva donde los participantes se reúnen en un *llagar* para probar la sidra antes de embotellarla. Este certamen, que incluye un concurso de sidra, degustaciones y muestras de tonelería, cuenta con la participación de diferentes bodegas locales, se acompaña de la práctica de juegos tradicionales como la llave y la *xaronca* (juego de la rana), así como de actuaciones de grupos de música tradicional asturiana. Hay que decir que este museo ocupa un recinto de 35.000 m<sup>2</sup>, en el que se reúnen construcciones de la arquitectura tradicional, desmontadas y trasladadas desde sus ubicaciones originales. De esta forma, el conjunto cuenta con hórreos y paneras de los siglos XVII al XIX, dos muestras de arquitectura civil asturiana, la Casa de los Valdés y la Casa de los González de la Vega, una casa campesina, un lagar de sidra, corros y chozos de pastores en la montaña, una casa de campesinos, un *tendayu* y una bolera.

---

<sup>387</sup> La trashumancia se encuentra formalmente protegida de acuerdo a las leyes de patrimonio de la comunidad de Aragón de acuerdo con el *Decreto 289/2011, de 30 de Agosto, del Gobierno de Aragón, por el que se declara La Trashumancia en Aragón como Bien de Interés Cultural Inmaterial*.

Por su parte, el *Museo Etnográfico da Limia* desarrolla una importante labor de recuperación de una actividad tradicional femenina como es la del tejido de lino. Aunque la exposición presenta los principales oficios y actividades que han caracterizado los modos de vida en la comarca, destaca por su especial desarrollo el tejido del lino, ya que el museo ha participado activamente en la conservación y recuperación tanto de los objetos y útiles, como de los conocimientos y técnicas asociados. A partir de la organización de una serie de cursos, un grupo de mujeres ha creado un taller de tejido en el espacio del museo, donde trabajan algunos días de la semana. Esta actividad se incorpora a la visita, ya que es posible observar su trabajo, y refuerza la consideración de este centro como “museo vivo”, lo que le llevó a obtener en 1999 el Premio Nacional de Museología, por parte de la Asociación Profesional de Museólogos de España. En el momento en el que visitamos este centro, estos talleres estaban en funcionamiento, pero en la actualidad se han tenido que paralizar ante la falta de recursos humanos necesarios para su desarrollo (Sierra, 2015:41).



Fig. 80. *Museo Etnográfico da Limia*

La singularidad del *Museo de Juegos Tradicionales de Campo* (Huesca) reside en el enfoque adoptado para abordar la interpretación de la cultura tradicional desde el punto de vista del ocio. A partir de la muestra de una serie de juegos se abordan diferentes cuestiones de carácter social, como pueden ser los espacios de socialización, los roles de género, las creencias, el aprovechamiento de los recursos naturales o la educación de los niños. Esta iniciativa se ha convertido en un referente para la conservación, investigación, recuperación y difusión de los juegos tradicionales, ya que desarrolla una intensa actividad en este sentido que, en la mayoría de los casos, trasciende los límites físicos del



museo<sup>388</sup>. En este momento, nos vamos a centrar en la revitalización de un juego tradicional del municipio, gracias al trabajo realizado por el director de este centro, Fernando Maestro, y por los grupos de mujeres que aún lo practican.



Fig. 81. *Museo de Juegos Tradicionales*

Las *birllas* es un juego de bolos practicado tradicionalmente por las mujeres de Campo, que ejemplifica muchas de las características de los juegos femeninos practicados en la sociedad rural tradicional: transmisión oral de madres a hijas, es una práctica ritualizada, aculturación en los roles de género o formas de uso del espacio público por las mujeres. La posibilidad de poder ver demostraciones en vivo de mujeres jugando en la calle favorece la comprensión de esta práctica. Hay que decir que el museo se crea en este municipio como una actuación para la dinamización de esta actividad tradicional. En los últimos años el juego de las *birllas* ha adquirido un importante desarrollo ya que ha aumentado el número de jugadoras a la vez que se ha creado una asociación deportiva que favorece su participación en encuentros nacionales e internacionales, como es el caso del Festival Internacional de juegos de calle de Verona o el Forum de Barcelona.

---

<sup>388</sup> En 2001 este centro se convierte en socio fundador de la Asociación Europea de Juegos y Deportes Tradicionales, lo que le lleva a coordinar y dirigir numerosos proyectos orientados a la defensa y difusión del carácter patrimonial de estas actividades a la vez que contribuye a su salvaguardia (Maestro, 2006:147).

## *Los ecomuseos*

Es habitual que las disposiciones e investigaciones que se han realizado sobre este tema identifiquen al ecomuseo como uno de los modelos más apropiados para la musealización del patrimonio inmaterial (Naguib, 2013; Alivizatou, 2012a; Stefano, 2009a y 2012; Boylan, 2006). En primer lugar, la forma en la que atiende a la interrelación entre las personas, su patrimonio y los lugares en los que se expresa, le permite adoptar enfoques holísticos e integrados del patrimonio y de la propia actividad museística (Stefano, 2012). Por otra parte, se trata de experiencias que fomentan la amplia participación de las comunidades en los procesos de musealización de su patrimonio.

A lo largo de la investigación hemos visto cómo el ecomuseo debe renovar sus contenidos si quiere responder a las necesidades de la sociedad actual y, en este sentido, creemos que es fundamental que supere la tradicional vinculación con una comunidad definida en función de la territorialidad, para involucrarse en conceptos más amplios (Montanari, 2015; Dibbits y Willemsem, 2014; Corsane, Davis, Hawke y Stefano, 2008; Corsane, 2006; Stefano, 2012). En una sociedad globalizada como la actual, la identidad no se define en función de la pertenencia a un territorio, sino que puede adoptar una gran diversidad de formas, hasta el punto de que ya se ha empezado a hablar de pertenencias en lugar de identidad. En un territorio cada vez más fragmentado, lo que convierte a un grupo en comunidad puede ser una experiencia compartida o intereses comunes que nada tienen que ver con una localización determinada. En un marco en el que los conceptos de patrimonio, territorio y comunidad han adquirido nuevos significados, la acción social o el desarrollo comunitario, que recordamos que era uno de los objetivos fundamentales de la práctica ecomuseológica, adoptan nuevas formas (Assunção dos Santos, 2010).

De acuerdo con Gerard Corsane, la ecomuseología trata de dar respuesta a unas condiciones culturales, políticas y sociales siempre cambiantes. Se supera así la idea de área delimitada geográficamente, asociada al modelo francés del ecomuseo, para apostar por la movilidad, el dinamismo y el cambio (Corsane, 2006; Stefano, 2012). Esta capacidad de adaptación, así como la interrelación que mantiene con las personas que producen, ejecutan y recrean el patrimonio, la convierten en uno de los modelos potenciales para la musealización del patrimonio inmaterial. Por este motivo, creemos que hay que profundizar en la línea abierta por algunas de las experiencias que, inspiradas en los principios de la ecomuseología, se están desarrollando en los últimos años.

La creación de los primeros ecomuseos españoles responde a la revalorización del patrimonio local en el marco de las reivindicaciones identitarias, a la creciente profesionalización de nuestros sistemas de museos y a la introducción de modelos desarrollados en otros contextos. Hay que entender la proliferación de museos locales, a finales de los años noventa, como el resultado de una situación económica favorable y del aumento de los fondos europeos destinados a este tipo de iniciativas. Estos

nuevos museos se crean a iniciativa de las administraciones, que los conciben como instrumento para el desarrollo turístico y, en este sentido, los ecomuseos no constituyen una excepción (Roigé, Arrieta y Abella, 2012).

Xavier Roigé, Iñaki Arrieta y Jordi Abella, que han estudiado en profundidad este fenómeno, han identificado tres tendencias predominantes en los ecomuseos españoles (2012). En primer lugar, los ecomuseos dedicados la sociedad rural, que tienden a adoptar una visión idealizada y nostálgica de la cultura tradicional, similar a la de los museos etnográficos. De esta forma, encontramos repetido un mismo patrón y modelo de representación que, en el caso de los ecomuseos, presenta algunas características particularizadas. La mayoría de estos casos recurren a la reconstrucción de una vivienda tradicional para presentar de forma sintética los aspectos implicados en los modos de vida tradicionales. Los interiores domésticos suelen ofrecer un muestrario de las artes populares de la comarca y objetos de uso cotidiano formando conjuntos funcionales, mientras que los espacios asociados a la actividad agrícola y ganadera están poblados de herramientas y aperos de labranza.



Fig. 82. Cocina de la Casa Gassia. *Ecomuseu de les valls d'Àneu*

Un caso paradigmático de este tipo sería el *Ecomuseu de les valls d'Àneu* (Esterrí d'Àneu, Lleida). Su núcleo principal es la Casa Gassia, una muestra de la arquitectura popular del siglo XVIII dedicada a la presentación de los modos de vida tradicionales de esta comarca pirenaica. Esta vivienda perteneció en origen a una familia pudiente, por lo que la construcción cuenta con una gran cantidad de dependencias, ya que acogía a una familia extensa y al personal de servicio. En la actualidad sólo se



incluyen en el recorrido los espacios principales, la bodega y las cuadras, la cocina, los dormitorios principales, el comedor o el espacio para almacenar paja. La visita guiada por los interiores domésticos ofrece las claves para interpretar aspectos que de otra forma pasarían desapercibidos, como la función de ciertos utensilios domésticos, las costumbres y convenciones sociales, las soluciones que ofrece la arquitectura popular para mejorar las condiciones de vida<sup>389</sup> o las principales actividades económicas de la comarca.

Por otra parte, el *Ecomuseo de Somiedo* (Pola de Somiedo, Asturias) incluye tres construcciones con cubiertas de *teito*, que aún conservan la distribución y el mobiliario original. Estas viviendas están ubicadas en Veigas y constituyen uno de los escasos ejemplos que aún se conservan en Asturias. En este caso, el visitante puede acceder a los interiores acompañado de un vecino de la localidad, que hace las veces de guía.



Fig. 83. Interior de las viviendas en Veigas. *Ecomuseo de Somiedo*

Aunque en la mayoría de estos casos se adopta un enfoque centrado en la recreación de ambientes y en la exhibición de objetos, en otros, la museografía recurre al uso de las tecnologías para la presentación de ciertos aspectos. El *Caserío Museo Igartubeiti*, cuya construcción principal se rehabilitó para devolverla al estado que previsiblemente tendría en la primera mitad del siglo XVII (Arrieta, 2015b),

---

<sup>389</sup> Es el caso del sistema de desagüe del fregadero, que desemboca en la calle directamente, o el agujero en el suelo de madera de la primera planta, desde donde se echaba el grano que caía en el depósito ubicado en el semisótano.

dispone de un centro de interpretación asociado. En su exposición permanente, el visitante puede profundizar en algunos de los aspectos que caracterizaban la vida tradicional en el caserío, como pueden ser las creencias, la arquitectura o los oficios (Arrieta, 2015b). Para ello, la exposición utiliza diferentes recursos tecnológicos y multimedia, como *proyecciones cinematográficas, virtualidades en tres dimensiones, teatro virtual, hologramas o efectos de luz y sonido*<sup>390</sup>. De esta forma, el visitante puede presenciar una boda, el proceso del lino o un funeral, así como conocer a una serie de personajes de 1630, cada uno perteneciente a una clase social (un cura, un noble, la viuda de un molinero o un desheredado).

La sede principal del *Ecomuseo de Somiedo* también recurre a los audiovisuales para presentar los oficios tradicionales de la comarca, la trashumancia ganadera, la carpintería, el *ferreiro*, el *canteiro*, el *madreñeiro* y el *goxeiro*. Estos audiovisuales se centran principalmente en los modos de vida de los pastores trashumantes y en la descripción de los procesos técnicos. En este caso, las soluciones museográficas empleadas, en general, suponen una innovación respecto a otras iniciativas.



Fig. 84. “La trashumancia”. *Ecomuseo de Somiedo*

El segundo tipo que se identifica es el de los ecomuseos dedicados al patrimonio industrial. Estos museos surgen para paliar la crisis de identidad que afecta a los municipios afectados por la industrialización y la pérdida de sus actividades tradicionales, pero también para contribuir a su desarrollo económico mediante la búsqueda de nuevos tipos de ingresos (Roigé, Arrieta y Abella,

<sup>390</sup> Información de la web del museo. Ver: <http://www.igartubeitibaserrria.eus/es/museo/centro-de-interpretacion/exposicion-permanente> [consulta: 18.01.2017]

2012). La popularidad que adquieren estos centros se debe, en parte, al mayor interés que despierta el patrimonio industrial entre los visitantes y a la mayor accesibilidad de sus contenidos, más difícil de lograr en las presentaciones dedicadas al pasado rural, con el que el público apenas mantiene vínculos. Un caso paradigmático de este modelo es el *Ecomuseu-Farinera de Castelló d'Empuries* (Girona), por la forma en la que trata de mantener los principios del movimiento de la ecomuseología, en la línea inaugurada por *Le Creusot*. Este museo lleva a cabo un proyecto sobre elaboración artesanal de un pan distintivo de la comarca<sup>391</sup>, organiza cada año una feria del pan y participa en los ecomercados locales. Hay que decir que este centro pertenece al Sistema Territorial del Museo de la Ciencia y la Técnica de Cataluña, cuyo objetivo principal es la preservación “in situ” del patrimonio industrial.



Fig. 85. *Ecomuseu dels Pastors de la Vall d'Àssua*

El tercer modelo se centra en la presentación del patrimonio natural, inspirado en la primera generación de ecomuseos desarrollados en Francia. El *Ecomuseu dels Pastors de la Vall d'Àssua* (Llesui, Lleida) se crea en 1997 como equipamiento del Parque Nacional de Aiguestortes i Estany de Sant Maurici. La exposición incluye la descripción del espacio físico de la comarca del Pallars Sobirà, en la que la dureza del clima o la escasez de alimentos se presentan como las condiciones que motivan el desarrollo de esta actividad. Una sección reconstruye los modos de vida de los pastores, a través de sus experiencias personales. En el recorrido se proyectan algunos audiovisuales en los que se narra la

<sup>391</sup> Proyecto “Elaboración de pan artesanal con trigos del Parque Natural de Els Aiguamolls de l’Empordà”. Pan de la Tramontana. Ver: <http://www.ecomuseu-farinera.org/es/ecomuseu-farinera/los-proyectos/124> [consulta: 25.01.2017]

evolución de esta actividad, prestando especial atención a los cambios que introducen las nuevas tecnologías. La parte final de la exposición trata de reflejar el ciclo anual del pastor, describiendo las tareas que se realizan en cada una de las estaciones, así como los aspectos sociales y medioambientales con los que se relacionan. Para ello, se reproducen los diferentes espacios y actividades, el corral, la cabaña de montaña, el esquilado de la oveja o la elaboración del queso.

Como se ha planteado varias veces a lo largo de esta investigación, los museos deben repensar su papel en la sociedad y, para ello, deberán renovar sus discursos y sus lenguajes museográficos. En el caso de los ecomuseos, pero también de otras experiencias inspiradas en la *nueva museología*, esto es especialmente patente. Los conceptos de patrimonio, territorio y comunidad, aunque siguen siendo sus pilares fundamentales, han adquirido otro significado en el contexto actual (Roigé, Arrieta y Abella, 2012). En el ámbito que nos ocupa, no parece que el ecomuseo se esté involucrando en nuevas nociones de territorialidad más acordes con la realidad actual.

El *Ecomuseo de les valls d'Àneu* constituye un conjunto integrado por varios centros patrimoniales dispersos por el territorio. De acuerdo con el modelo adoptado, se concibe como una institución dinámica que, a partir del desarrollo de las funciones propias del museo, contribuya al desarrollo del territorio donde se ubica. Para ello, se adopta un enfoque integral del patrimonio de la zona, conformado por bienes materiales, naturales e inmateriales. El recorrido propuesto ofrece una visión sintética de todos los aspectos implicados en el desarrollo de esta comarca, aportando datos para facilitar la comprensión de su evolución. Las distintas antenas que se reparten por el territorio ofrecen la posibilidad de conseguir un conocimiento más profundo de las actividades económicas de la comarca, a través fundamentalmente de la quesería la Roseta de Gavàs donde se elabora de manera artesanal los quesos de la zona y que sólo se puede visitar durante los veranos, o la serrería de Alós d'Isil, que aborda las prácticas tradicionales de aprovechamiento forestal. El recorrido incluye muestras de arquitectura tan destacada como las iglesias de Santa Maria de Àneu, Sant Julià d'Unarre y el Castillo de València d'Àneu. Completan el conjunto los búnkers de la Guingueta d'Àneu, que fueron construidos en la posguerra aunque finalmente no fueron utilizados.

Uno de los objetivos de esta iniciativa es la creación de nuevos productos culturales que combinen la recuperación del patrimonio pirenaico y el desarrollo local, utilizando para ello los recursos propios de la comarca. Así, se ha dedicado un esfuerzo importante a la recuperación y fomento de la artesanía de la zona<sup>392</sup>. Por otra parte, este centro desarrolla un amplio programa de actividades que, en los últimos años, le ha llevado a comprometerse más con la recuperación de la memoria histórica y el patrimonio inmaterial del Pallars Sobirà.

---

<sup>392</sup> Información extraída de la web del museo. Ver: <http://www.ecomuseu.com/es/artesania> [consulta: 15.02.2017]

En el caso del *Ecomuseo del Río Caicena* (Almedinilla, Córdoba), se ha tratado de orientar la actividad al establecimiento de un debate continuo sobre temas considerados fundamentales, siempre combinando la perspectiva histórica con un tratamiento más contemporáneo. Estos temas son la dependencia del campesinado en el marco de la globalización económica, los procesos de colonización, la interacción humana con el medioambiente, prestando especial atención a la agricultura ecológica y *la diversidad como concepto medioambiental, cultural y económico que genera riqueza en un territorio* (Muñiz, 2008:107).

En este caso, el río Caicena es el hilo conductor de un conjunto integrado por la villa romana de El Ruedo y el poblado ibérico El Cerro de la Cruz, el molino y sala de los cereales, el *Museo sobre la Historia de los Movimientos Campesinos* y el *Museo de Historia*, instalado en un antiguo molino hidráulico de aceite y harina (Muñiz, 2008). La importancia de esta iniciativa reside en el desarrollo de un amplio programa de actividades, con la participación de diversas instituciones, organizaciones y población local. En este sentido, se dedica un esfuerzo importante a la colaboración con universidades, lo que contribuye a un mejor conocimiento del patrimonio local, y al fomento de la creación artística. Sin embargo, uno de los retos que se plantean es la mejora de la participación de la población local. La mayoría de actividades que desarrolla este museo están dirigidas a la comunidad universitaria, o a otros sectores que se encuentran al margen de la vida local, lo parece contradecir su apuesta clara por *la dinamización social y cultural a través de la reflexión crítica y la participación en el análisis de los problemas* (Muñiz, 2008:101).

Aunque las primeras generaciones de ecomuseos estaban más preocupadas por mantener su vocación social y militante, la evolución del modelo opera con un nuevo concepto de desarrollo local, más centrado a la generación de recursos económicos por diferentes vías, siempre *desde el compromiso con el mundo rural y desde el mundo rural* (Muñiz, 2002:79). En este caso concreto, se busca el mantenimiento de los equipamientos y la creación de puestos de trabajo estables mediante la comercialización de productos locales y la diversificación de las actividades económicas.

Por su parte, el *Ecomuseo del caserío vasco* (Artea, Vizcaya) es un conjunto dedicado al caserío y a la cultura tradicional vasca en un sentido amplio, que incluye las actividades y oficios tradicionales, las creencias, los juegos, la medicina popular o el uso de los recursos naturales. El recinto muestra los espacios asociados a la vida rural, como es el caso de la ferrería, la carpintería hidráulica, el molino o el horno, entre otros, donde se exhiben una gran cantidad de utensilios y herramientas. También se presentan contenidos relativos a la elaboración de la sidra y el *txakolí*, al pastoreo, la agricultura, la elaboración del pan y al oficio de carbonero, herrero o carpintero. Para completar el recorrido, se muestra la evolución del hombre prehistórico, en el interior de una caverna simulada. Este museo



adopta una museografía tradicional para presentar los diferentes contenidos, recurriendo incluso al uso de maniqués en la recreación de ambientes<sup>393</sup>.



Fig. 86. Medicina popular. *Ecomuseo del caserío vasco*

En este caso nos encontramos ante una de las experiencias que se crean bajo la etiqueta del ecomuseo pero que no siguen sus principios y su filosofía. Debido a los problemas asociados a la gestión de este centro, ha sido la explotación del restaurante la que ha mantenido el funcionamiento de todo el conjunto, reducida al mínimo su actividad educativa y social. Este museo se vio inmerso en una polémica en 2004. La intención de crear una exposición sobre la banda armada ETA, “Método y forma de la lucha clandestina en Euskadi 1965-1977. El combate contra la dictadura”, fue denunciada por apología del terrorismo y ofensa a la memoria de las víctimas. En ella se mostraban documentos, y objetos personales de Xabier Zumalde, uno de los primeros jefes militares de la banda, junto con la recreación de un zulo y réplicas de armas. Envuelta en la polémica, la exposición fue inaugurada y clausurada al poco tiempo.

---

<sup>393</sup> En 2012 este centro tenía que superar ciertas dificultades en su gestión, transferida a una empresa particular por parte del Ayuntamiento de Artea. Esta empresa se encargaba de la explotación del museo y el restaurante, pero ciertas desavenencias con la administración han provocado que no esté asegurada su continuidad más allá del contrato de adjudicación vigente.



Fig. 87. Sala dedicada a la Escuela-Taller. *Ecomuseo de Somiedo*



Fig. 88. Taller del carpintero. *Ecomuseo de Somiedo*

La sede principal del *Ecomuseo de Somiedo* se ubica en la antigua escuela, lo que se aprovecha para presentar la historia del edificio. Al tratarse de una “escuela de indianos”, se incluyen algunos

contenidos asociados a un fenómeno que tuvo un gran impacto en la escolarización de los niños asturianos<sup>394</sup>. El recorrido finaliza con una unidad dedicada a la Escuela-Taller municipal encargada de la rehabilitación del edificio, lo que permite completar su historia hasta nuestros días. Esta concesión a la contemporaneidad se encuentra en consonancia con la línea desarrollada por este centro. Hay que decir que nos encontramos ante un caso que realiza un esfuerzo importante por mostrar la evolución de los procesos técnicos y de los oficios hasta la actualidad. En la recreación de los talleres, por ejemplo, se muestran los procesos artesanales juntos a la maquinaria moderna para llamar la atención sobre las transformaciones que han sufrido oficios como la carpintería o la elaboración de madreñas.



Fig. 89. “Los pastores de ayer, los pastores de hoy”. *Ecomuseu dels Pastors de la Vall d’Assua*

En una línea similar, el *Ecomuseu dels pastors de la Vall d’Assua* muestra la evolución de esta actividad hasta nuestros días. Para ello, incluye en la exposición los testimonios de pastores de la zona, que narran sus vivencias en unos vídeos que se proyectan a lo largo del recorrido. En algunos momentos, los relatos tratan de destacar la evolución que ha sufrido esta actividad, entre otros factores, por la influencia de las tecnologías. En el centro de una de las salas, una vitrina incluye los objetos de uso cotidiano que acompañan al pastor a la montaña, en un intento de marcar las transformaciones que se han producido. Desde el zurrón, la bota de vino o la colodra, a la lata de refresco, las navajas, los aerosoles, el teléfono móvil o las llaves del coche.

<sup>394</sup> La sede de Caunéu se ubica en el edificio de la antigua escuela de la localidad, construida a mitad del siglo XX gracias a la aportación de José Feito, natural de Caunéu y emigrante en Cuba, que cede el terreno al Ayuntamiento de Somiedo y financia las obras.



Si bien los ecomuseos españoles parecen aquejados de los mismos síntomas que los museos etnográficos en general, en algunos casos se está realizando un esfuerzo importante por renovar los lenguajes museográficos y actualizar sus discursos, adoptando nuevas lógicas de representación. Aunque la mayoría de exposiciones adolecen de una falta de perspectiva crítica, parece que se está tratando de superar las imágenes estereotipadas y actualizar los discursos sobre la ruralidad. Ahora bien, en consonancia con lo que ha sucedido en otros ámbitos, se ha difuminado la vocación social con la que surge este modelo. En este sentido, uno de los principales retos a los que todavía se enfrentan estos museos es el de conseguir una amplia participación de la población local en el desarrollo de sus actividades. Desde el punto de vista del patrimonio inmaterial, la imbricación en los contextos de desarrollo de las manifestaciones y la participación de los ejecutantes, practicantes o depositarios, es precisamente uno de los motivos que ha convertido a este modelo en referente para la musealización del patrimonio inmaterial.

No obstante, el panorama actual de los ecomuseos se presenta confuso ya que reciben esta denominación instituciones muy variadas que no siempre responden a la filosofía de la ecomuseología y, además, no siempre están claros los límites con otros tipos museísticos. Por otra parte, la evolución de los ecomuseos en general también ha influido en el caso español. La vocación social y militante se ha ido sustituyendo por una mayor atención a la creación de productos, turísticos, artesanales o de cualquier otro tipo. Aunque los ecomuseos españoles han sido un fenómeno relativamente reciente y no han participado del carácter activista de los museos franceses y canadienses, la creciente orientación al mercado turístico y a la comercialización de productos también se está haciendo evidente. Es previsible que estas concesiones a la lógica de la economía de empresa sean cada vez más frecuentes, por la situación de crisis económica en la que estamos inmersos, que tiene importantes efectos en la actividad museística. Ahora bien, desde el punto de vista del patrimonio inmaterial, esta tendencia debe complementarse con otro tipo de actuaciones que repercutan en la población local y garanticen el desarrollo sostenible de este tipo de patrimonio. En este sentido, creemos que hay que explorar nuevas soluciones inspiradas en los principios de la ecomuseología, que permitan atender a las diferentes visiones, significados y valores que conviven en una sociedad globalizada como la actual.

### **9.3. LOS MOVIMIENTOS DE PATRIMONIALIZACIÓN DE LA CULTURA**

La tendencia a la “patrimonialización de la cultura” es uno de los rasgos que mejor define el actual concepto de patrimonio. A través de su progresiva democratización y universalización, el patrimonio se ha ido confundiendo e identificando cada vez más con la “cultura como modo de vida”, hasta el punto de que ambos se hacen coextensivos (Ariño, 2002). Aunque este movimiento se viene produciendo desde el siglo XIX, en las últimas décadas, coincidiendo con el proceso de radicalización de la modernidad, se ha acentuado y experimentado importantes transformaciones. Es en este

momento cuando se produce la ruptura con las que eran características fundamentales del patrimonio en el contexto de la primera modernidad: la discontinuidad entre pasado y presente, la excepcionalidad como criterio de valoración y la vinculación con la identidad nacional (Ariño, 2012).

Para comprender este proceso, hay que atender a los desplazamientos que se han producido tanto en el objeto como en el sujeto del patrimonio, que han provocado la ampliación de los bienes susceptibles de protección, la redefinición del concepto de patrimonio y la pluralización de los sujetos, a través fundamentalmente de la incorporación de nuevos actores en los procesos de activación patrimonial y la creación de nuevas “comunidades imaginadas” de referencia (Ariño, 2012 y 2002).

Monumental	→	Vernacular
Extraordinario	→	Ordinario
Monumento	→	Bien cultural
Tradicional	→	Moderno
Rural	→	Urbano
Pasado, remoto	→	Presente, reciente
Nacional	→	Local y universal
Material	→	Inmaterial
Élites	→	Popular
Experto	→	Cívico
Nación	→	Comunidad
Identidad	→	Pluralidad
Occidente	→	Global

Fig. 90. Tabla elaborada a partir de Ariño (2002 y 2012), Hernández i Martí (2008) y Moncusí (2014)

Con la incorporación de la dimensión inmaterial parece culminarse esta tendencia, ya que supone un importante cambio en la extensión del patrimonio, así como en las propiedades de los bienes que lo integran. Ahora parece confirmarse la premisa de que, *aunque no todo es patrimonio, todo es patrimonializable en potencia* (Ariño, 2002:138), ya que el concepto de patrimonio se aproxima a la noción antropológica de cultura y extiende sus límites para incluir modos de vida, objetos de la vida cotidiana y manifestaciones culturales contemporáneas, en lo que supone una ampliación sin precedentes del repertorio patrimonial (Ariño, 2012:223-224; Lowenthal, 2009:13-21). De acuerdo con Lowenthal, esta ampliación se ha producido en tres direcciones: a) de lo monumental y sublime se pasa a lo vernacular y ordinario; b) de lo remoto a lo reciente y c) de lo material a lo inmaterial (2009:13-21)<sup>395</sup>.

<sup>395</sup> Existen otras clasificaciones similares. Por ejemplo, García Canclini establece una clasificación similar a la de Lowenthal, por la que el concepto ampliado de patrimonio, además de incluir las manifestaciones contemporáneas y la cultura popular, requiere una gestión orientada a *los usos sociales que relacionan esos bienes con las necesidades contemporáneas de las mayorías* (García Canclini, 1999b: 16-17). En una línea similar, Antonio Ariño cifra la ampliación del patrimonio en un triple movimiento: a) el paso del monumento al “bien cultural”; b) el paso de los bienes materiales a los inmateriales y testimonios vivos; c) el paso a una concepción integrada de patrimonio cultural-natural (Ariño, 2002:132-139). Por su parte, Hernández i Martí identifica las cinco transformaciones que han producido la expansión del patrimonio: a) El paso del monumento

Estas transformaciones están relacionadas con el desarrollo adquirido por el concepto de “bien cultural” (Agudo, 2005 y 2003; Ariño, 2002; Castillo, 2007; Hernández i Martí, 2008), que supuso la superación de la tradición monumentalista que había dominado la tutela patrimonial y la introducción de una nueva concepción social de la cultura (Henares, 2011:21). En los años sesenta, la teoría italiana de los bienes culturales estableció el valor de civilización como aglutinador del conjunto de bienes susceptibles de ser considerados patrimonio, eliminando la existencia de jerarquías e incluyendo elementos que hasta el momento habían sido ignorados y excluidos de la tutela patrimonial (Castillo, 2011). El concepto de “bien cultural”<sup>396</sup> ofrece una caracterización más amplia e integradora del patrimonio ya que es el valor cultural, intangible, el que le confiere a cualquier referente esta condición, permitiendo extender de forma ilimitada los bienes susceptibles de ser considerados patrimonio y superar la distinción entre la cultura material e inmaterial (Agudo, 2003; Vaquer, 2005).

El concepto moderno de patrimonio estaba vinculado al modelo del Estado-nación. El Estado era el principal agente activador del patrimonio, por lo que era el encargado de seleccionar los elementos que mejor representaban la ideología y los valores dominantes. El resultado era la construcción de una identidad nacional, homogénea y unitaria, fundamentada en unos supuestos referentes patrimoniales colectivos. En la modernidad avanzada, el patrimonio sufre un proceso de democratización y universalización que provoca la proliferación de “nuevos patrimonios” y la incorporación de la sociedad civil y de la UNESCO como nuevos agentes implicados en los procesos de activación (Ariño, 2012; Hernández i Martí, 2008). Aunque la aparición de los nuevos Estados poscoloniales refuerza el carácter homogeneizador y centralizado del patrimonio, vinculado fundamentalmente a la creación de una “comunidad imaginada” de carácter nacional (Quintero, 2005), la tendencia general nos permite hablar del doble desplazamiento que se ha producido desde el patrimonio nacional al patrimonio local y global (Hernández i Martí, 2008:27).

En primer lugar, la actividad desarrollada por un organismo internacional de carácter transnacional como la UNESCO, ha contribuido a la creación de un patrimonio global que tiene como referencia a la *comunidad genérica de toda la humanidad* (Ariño, 2002:141). El concepto de “Patrimonio Mundial” o “Patrimonio de la Humanidad” es creado, legitimado e institucionalizado por este organismo a través de la aprobación de diferentes documentos de carácter normativo, entre los que cabe destacar la *Convención de 1972* y la *Convención de 2003*. A través de la controvertida figura de la *Lista del Patrimonio Mundial*, la UNESCO se convierte en uno de los principales sujetos

---

al concepto más amplio de “bien cultural”; b) Del patrimonio tradicional, rural y preindustrial al patrimonio urbano y moderno; c) Del patrimonio material al inmaterial; d) Del patrimonio nacional al patrimonio local y global; e) Del patrimonio cultural al patrimonio cultural-natural (Hernández i Martí, 2008:27).

<sup>396</sup>El término “bien cultural” se empleó por primera vez en la *Convención de La Haya* de 1954, pero fue en la Comisión Franceschini (*La Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*. 1964-1967), cuando se desarrolló definitivamente. En la *Convención de La Haya* se ignoró la dimensión inmaterial y se mantuvieron los criterios centrados en el valor histórico-artístico de los bienes patrimoniales.

activadores de la modernidad globalizada, designando como “Patrimonio de la Humanidad” bienes de distinta naturaleza, ya sea material, inmaterial o natural. Este concepto de patrimonio universal recoge, en cierta forma, la ampliación conceptual del patrimonio. González Alcantud menciona el ejemplo de Brasil, donde el reconocimiento del Amazonas y de la ciudad de Brasilia como “Patrimonio Mundial”<sup>397</sup>, *con su sola presencia obligaron a negociar y repensar el concepto de patrimonio en un marco internacional excesivamente volcado al mundo etnocéntrico fijado por el criterio de antigüedad* (González Alcantud, 2012:44-45).

El reconocimiento de la diversidad existente en las sociedades de la modernidad avanzada, favorece que las comunidades minoritarias o grupos subalternos cuestionen los discursos hegemónicos y reclamen una mayor participación en la construcción de su identidad y su patrimonio. De esta forma, al definir el patrimonio como espacio de confrontación, negociación y conflicto entre diferentes grupos sociales que luchan por la legitimidad y reconocimiento de sus referentes culturales, se multiplican los “patrimonios” y se favorece la visibilización de los grupos no hegemónicos. Se produce el paso de un patrimonio homogeneizador a un “espacio de conflicto”, debido a los diferentes sujetos que ahora intervienen en los procesos de construcción patrimonial, fundamentalmente los grupos periféricos de las sociedades multiculturales y las asociaciones civiles de defensa del patrimonio local frente a los riesgos de la modernización<sup>398</sup> (Ariño, 2012; Quintero, 2005).

El proceso de democratización también implica la convivencia de diferentes formas de interpretar y seleccionar los elementos patrimoniales. Además de la proliferación de “nuevos patrimonios”, que cuestionan los planteamientos eurocéntricos que han dominado tradicionalmente la política patrimonial, se produce la resignificación del patrimonio “tradicional”, al que se dota de nuevos valores y funciones (Arrieta, Hernández y Andreu, 2016:43).

Creemos que el concepto de patrimonio inmaterial ilustra de forma clara las características que definen el patrimonio en la época de la modernidad avanzada. En primer lugar, con la institucionalización de este concepto parece culminarse la ampliación del repertorio de bienes patrimoniales, ya que ahora se incluyen *tanto las obras de la alta cultura como las de la cultura popular; tanto las de las minorías letradas y cultivadas como las de las mayorías inmersas en una cultura oral; tanto las expresiones*

---

<sup>397</sup> Brasil, al igual que otros países no-europeos, tiene que *repensar la noción de patrimonio en torno a la naturaleza exuberante, cuyo paradigma es la selva amazónica, y a la arquitectura moderna, cuyo horizonte es Brasilia* (González Alcantud, 2012:44-45). Estos países tienen otra concepción del patrimonio, donde no tienen validez los criterios o valores fijados por los países europeos y las instituciones internacionales en el contexto de la modernidad.

<sup>398</sup> Investigadores de la Comunidad Valenciana conceden un lugar destacado a la labor desempeñada por los movimientos asociativos de ciudadanos en defensa del patrimonio, como es el caso de las plataformas “Salvem”, que aparecen en las numerosas publicaciones realizadas sobre el tema que nos ocupa. Sin embargo, desgraciadamente, creemos que no se trata de un fenómeno extensivo a otros contextos, al menos en lo que se refiere a los contenidos, métodos utilizados e impacto alcanzado. Para profundizar en este tema, consultar Hernández i Martí, et. al. (2005) y Ariño (2002).

*muertas como las vivas; tanto las formas rurales como las urbanas* (Ariño, 2002:137). Algunos autores consideran que la propia noción de patrimonio inmaterial expresa el proceso de “antropologización” que ha experimentado el patrimonio en el discurso de la UNESCO, por el que progresivamente se va equiparando con el concepto antropológico de cultura (Bortolotto, 2014:3). En lo que se refiere a las transformaciones que se han producido en las propiedades del patrimonio, la inmaterialidad de la cultura y la contemporaneidad de los referentes patrimoniales pasan a ocupar un lugar destacado. José Castillo defiende que la institucionalización del patrimonio inmaterial quebranta el que era un principio básico de la tutela, la discontinuidad entre el pasado y el presente, lo que permite extender la protección a las manifestaciones culturales del presente, materiales e inmateriales (Castillo, 2007:25).

Por otra parte, la incorporación de la dimensión inmaterial nos obliga a repensar el concepto de patrimonio para ofrecer una visión más amplia e integradora que, en nuestra opinión, se ajusta mejor a las particularidades de la sociedad actual, globalizada y multicultural. El discurso global del patrimonio inmaterial implica el reconocimiento de la pluralidad de sujetos del patrimonio al reforzar el papel de la UNESCO como agente activador y, además, establecer la participación de las comunidades, grupos sociales o individuos en los procesos de patrimonialización que les afectan, otorgando protagonismo a colectivos tradicionalmente excluidos en la identificación y selección de su patrimonio. Se ha sostenido que la institucionalización de este concepto contribuye a la salvaguardia de la diversidad cultural y al reconocimiento de visiones alternativas del patrimonio, alejadas de los planteamientos eurocéntricos dominantes.

Las principales paradojas del patrimonio en el contexto actual de radicalización de la modernidad tienen que ver con la culminación del movimiento de “patrimonialización de la cultura” que venimos comentando. Aunque el proceso ha llevado a identificar el patrimonio con la cultura como modo de vida, la patrimonialización siempre supone una selección de referentes culturales y nunca puede contener una “cultura” en su totalidad. Asumir que “todo es patrimonializable” supondría reconocer como patrimonio aspectos verdaderamente cuestionables, reprochables o despreciables de la realidad social y cultural. *Si así fuera, habría que admitir que el cambio y el deterioro, la transgresión y la perversión, también son patrimonio. E igualmente serían patrimonio la guerra y la colonización, la explotación infantil y las relaciones de dominación patriarcal* (Ariño, 2002:146). Por otra parte, la necesidad de preservación es inherente a la idea de patrimonio, una forma de combatir el sentimiento de pérdida y desarraigo que provoca la ruptura con el pasado y la desaparición de los referentes colectivos. Ya en el contexto de la primera modernidad había surgido una conciencia sobre los riesgos que afectan a los elementos patrimoniales, sin embargo, con las transformaciones que se han producido en las últimas décadas, las amenazas se han multiplicado y vuelto más complejas por la heterogeneidad de los bienes que integran el patrimonio y los efectos de la globalización acelerada. Es

en este contexto en el que hay que insertar la salvaguardia como nuevo paradigma de la política patrimonial, tal y como lo concibe la UNESCO en el caso del patrimonio inmaterial.

Uno de los principales riesgos lo encontramos en el propio movimiento patrimonializador que venimos comentando, ya que la “hiperpatrimonialización de la realidad” (Prats, 2012) o “vampirismo patrimonializador” (Ariño, 2012), a los que asistimos en el contexto actual, pueden conducir a la fosilización de la cultura, descontextualizando los referentes patrimoniales y reprimiendo el dinamismo y el cambio cultural que les son inherentes. Junto al riesgo que supone la fosilización, la expansión continua del repertorio y de los contenidos del patrimonio puede conducir a la banalización de la cultura (Ariño, 2012). Se han denunciado los procesos de trivialización y cosificación a los que son sometidos los bienes culturales en la época de la modernidad avanzada, coincidiendo con las profundas transformaciones que han abocado a la aparición de una sociedad orientada a la lógica del mercado y la rentabilidad inmediata, si bien los motivos y los focos de interés pueden diferir según los diferentes autores (Ariño, 2012; Bauman, 2013; Bermejo, 2006; Lowenthal, 2009). Con el concepto de “historia basura”<sup>399</sup>, José Carlos Bermejo (2006) ha denunciado los procesos de neutralización y trivialización de la cultura por parte de los llamados “ideólogos del patrimonio”, con la finalidad de vaciar de contenido los elementos patrimoniales para hacerlos más aptos para el consumo turístico, o de cualquier otra naturaleza. El patrimonio, convertido en una mercancía, queda así desprovisto de sus componentes esenciales para *evitar que pueda convertirse en un instrumento de crítica social y política* (Bermejo, 2006:292).

Por otra parte, la democratización y pluralización de los sujetos del patrimonio ha provocado que comunidades y grupos sociales tradicionalmente excluidos de este ámbito de actuación, reivindiquen el derecho a participar en todas las fases implicadas en la patrimonialización de sus referentes culturales, cuestionando la autoridad que hasta el momento habían detentado de forma exclusiva los profesionales o poseedores de los conocimientos expertos. Se plantea de esta forma un importante reto a la política patrimonial, ya que *la lógica de la certificación científica de autenticidades es intrínsecamente divergente de la lógica de construcción de identidades colectivas*. Además, la diversificación de los sujetos patrimoniales puede favorecer los conflictos y tensiones ya que, al pluralizarse el patrimonio, *se hace más patente que nunca su carácter negociado, en última instancia político. Y, por ende, su fragilidad* (Ariño, 2012:225).

---

<sup>399</sup> José Carlos Bermejo utiliza la palabra *basura* como calificativo para hablar, por ejemplo de la *televisión basura*, porque se entiende que en los últimos tiempos se ha producido una evolución de la televisión que ha traído consigo una degradación de los contenidos, en nombre de una supuesta atención a las necesidades del público [...] *La televisión basura es la televisión de lo pasional, entendido en el sentido más vulgar, de la trivialidad y de la charla de lo nimio y lo banal, todo ello en función de un supuesto interés social y de una mal llamada “demanda” del público* (Bermejo, 2006:291).

En el panorama museístico español este movimiento patrimonializador de la cultura se manifiesta en la proliferación de museos locales, en algunos casos, pequeños centros dedicados a una gran diversidad de prácticas, tradiciones o procesos. El muestrario que encontramos nos vuelve a recordar a los listados de los “museos raros” que comentábamos al principio de la investigación. De esta forma nos encontramos con museos dedicados al mantecado, al vino, al turrón, la leche, el agua, la gaita, al juguete, al chocolate, al queso, al pimentón o al azafrán. Aún a riesgo de generalizar y simplificar en exceso, la tendencia mayoritaria que encontramos parece ser la intención de la administración local de crear equipamientos que mejoren la oferta cultural y turística del municipio. Estos museos aspiran a convertirse en motor de desarrollo económico y no tanto en un recurso cultural e identitario. Como ha señalado Montserrat Barragán, a esto se suma la actividad emprendida por algunas empresas y asociaciones profesionales que, por diferentes motivos, crean espacios museísticos y centros de interpretación relacionados con su actividad. Se pregunta Barragán *¿realmente es necesario que existan en Andalucía 10 museos dedicados al aceite de oliva, eso sin contar aquellos que incluyen alguna tecnología relacionada con este producto dentro de unos fondos más generales?* (2015:150).

Xavier Roigé ha identificado algunos de los problemas que afectan a este tipo de museos. En primer lugar, nos podríamos plantear si los motivos que rodean a su localización en un territorio determinado, su pertinencia científica y el valor de su patrimonio justifican por sí mismos su creación. Por otra parte, estos museos parecen formar parte de una oferta dirigida a los visitantes externos y no a la población local (Roigé, 2008:28). En el contexto actual, el museo local tiene que compatibilizar su función social con las exigencias de desarrollo turístico y económico. Para ello, debe superar la aparente disyuntiva en la que se encuentra y poner en marcha prácticas diferenciadas para las diferentes comunidades a las que se dirige (Roigé, 2008:29-31).

En un primer momento nos vamos a centrar en los museos locales que se concentran en una actividad o tradición como seña distintiva, *capaz de representar a una localidad o comarca mediante metonimia, por la concentración en uno de sus rasgos particulares* (Grau, 2015:14). Es habitual que estos museos se ubiquen en construcciones o instalaciones en desuso, normalmente relacionadas con su temática, lo que contribuye a su preservación (Grau, 2015:15). Estos museos parecen inspirarse en el modelo francés del ecomuseo, en el que las antenas repartidas por el territorio funcionaban en un sentido similar. En algunos casos, cuando estas construcciones tienen una cronología precisa asociada a su funcionamiento, la exposición tiende a centrarse en este marco temporal, sin atender a las transformaciones sufridas en los procesos que afectan a su ámbito de referencia. En otros casos, las soluciones adoptadas nos recuerdan más a los economuseos, por la forma en la que se trata de mostrar los procesos de elaboración de un producto y se lleva a cabo su comercialización. Es habitual que los museos dedicados a presentar un proceso o actividad dediquen un espacio a la venta del producto. A modo de ejemplo, el *Museo del Vino de Valdepeñas*, que incluye una tienda de vinos y productos

típicos, o el *Museo Etnográfico “Las Vistillas Coín Vida Rural”* (Coín, Málaga), conjunto integrado por un taller de cerámica tradicional, una finca agrícola y el museo etnográfico. En este caso, el recorrido incluye un verdadero taller de alfarería en el que trabajan ceramistas de forma habitual, que comercializan sus productos en el interior del recinto. Durante las visitas es posible ver al artesano trabajando.

Estos museos de procesos o actividades suelen ser de carácter local. En estos casos se combina la representación del proceso en sí con la de los modos de vida locales, a veces de manera forzada, ya que no se muestran las relaciones sociales, laborales o económicas, que se establecen entre ambos. Un enfoque más global de las propias manifestaciones o procesos técnicos podría proporcionar una aproximación diferente al patrimonio inmaterial.



Fig. 91. *Museo Etnográfico “Las Vistillas Coín Vida Rural”*

En 2001, la Consejería de Cultura del Principado de Asturias creó la Red de Museos Etnográficos de Asturias, con el objetivo de reorganizar los numerosos museos locales y temáticos que se habían creado en esos años, estableciendo un sistema de gestión compartida. Estos museos pasarían a estar coordinados por el *Museo del Pueblo de Asturias* y sus colecciones consideradas de forma unitaria para evitar la reiteración de contenidos y materiales. Los museos que integran esta red tratan de dar



una muestra de la diversidad de manifestaciones que forman parte de la cultura asturiana (López, 2007)<sup>400</sup>.



Fig. 92. *Museu Etnográfico de la Llechería*

El *Museu Etnográfico de la Llechería* (La Foz de Morcín) se dedica de manera monográfica a la elaboración tradicional de productos derivados de la leche en la región asturiana. El discurso se centra en la exhibición de una serie de objetos, junto con la información necesaria para comprender todo el proceso de producción. Se introducen los diferentes quesos que se elaboran en Asturias, como el queso *casín*, de *concu*, de calostro, de *vexiga*, de *bota* y entre otros, los *cuayaos* típicos de la Montaña Central asturiana. Además, se reproduce el espacio de una cueva de maduración del queso azul asturiano. Junto a la representación de los conocimientos y técnicas, el discurso aborda las creencias asociadas con esta práctica. Para ello, se exhibe una colección de materiales muy heterogénea, integrada por muestras de la comercialización de los productos, recipientes para su elaboración (botías, odres, desnatadoras, *aros* y *llosa*, recipientes de madera para queso de *concu*), indumentaria tradicional, unidades de medida, sellos para marcar, la colección de mantequeras de distintas épocas, piedras asociadas a supersticiones y un *ramo asturiano*. Unos maniqués ataviados con indumentaria

---

<sup>400</sup> Los museos que integran la Red son los siguientes: *Museo del Pueblo de Asturias*, *Museo Casa Natal del Marqués de Sargadelos*, *Museo Etnográfico de Grandas de Salime*, *Museo Etnográfico Juan Pérez Villamil*, *Museo Vaqueiro de Asturias*, *Ecomuseo de Somiedo*, *Museo Etnográfico de Grado*, *Museo Etnográfico de Quirós*, *Museo Etnográfico de la Lechería*, *Museo Marítimo de Asturias*, *Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias*, *Museo de la Sidra de Asturias*, *Museo de la Madera de Caso* y *Museo Etnográfico del Oriente de Asturias*.

tradicional representan diferentes personajes de los que participan en este proceso como puede ser la vendedora de manteca.

Este centro funciona como centro de documentación e investigación de la cultura tradicional de la leche asturiana. Para ello, parte de un trabajo de recuperación de métodos de elaboración tradicionales y de recogida de sus objetos asociados. Creado en el año 1992, a iniciativa de la *Comisión Organizadora del Certamen del Queso d'Afuega'l Pitu*, se pone en marcha gracias al trabajo de dos asociaciones locales y con la participación del Ayuntamiento de Morcín. Este museo mantiene una orientación didáctica que se manifiesta en las visitas de grupos de escolares, que pueden realizar prácticas de elaboración tradicional de quesos y mantecas, así como excursiones a través de las zonas ganaderas del entorno.



Fig. 93. *Museo Marítimo de Asturias*

El *Museo Marítimo de Asturias* (Luanco, Gozón) se dedica a la cultura marinera del Cantábrico. Tras varios periodos de crisis, que han amenazado con el cierre, el museo que había abierto de nuevo sus puertas en 1992, se encontraba en 2012 en otro momento de incertidumbre. Este museo siempre se ha mantenido gracias a una fuerte implicación popular, que se manifiesta en las donaciones de materiales que nutren su colección. En su exposición se abordan contenidos relativos a los conocimientos y técnicas asociadas a la pesca tradicional, oficios vinculados como la carpintería de ribera o el encaje de malla, la subasta de pescado y los modos de vida de una familia marinera. En este caso se ha optado por una museografía tradicional en la que la colección pasa a primer plano. Los contenidos relativos al

medio marino se introducen a través de una exposición tipológica mientras que, en otros casos, se opta por la recreación de ambientes con maniqués incluidos. En el espacio central del museo se encuentran las embarcaciones y reproducciones a gran escala, a las que se puede acceder al interior. Al final de recorrido se exhibe la artesanía marinera, la historia de la navegación y la recreación del camarote de un capitán. A través de una serie de juguetes de temática marinera, se ofrece un recorrido por la evolución de los juegos infantiles y de los materiales con los que se han fabricado. En la sección dedicada al medio marino se ha dispuesto una sala con un gran acuario.



Fig. 94. Subasta de pescado. *Museo Marítimo de Asturias*

Nos detenemos un momento en la subasta de pescado, ya que es un contenido habitual en los museos marítimos o de la pesca. En este caso se muestra un bombo para la subasta donado por la Cofradía de pescadores Cristo del Socorro de Luanco. Un cartel ofrece alguna información explicativa sobre el proceso. Por su parte, en la unidad dedicada a las cofradías de pescadores del *Museo del Pescador* de Bermeo (Vizcaya), se muestran algunos objetos, como la urna de votaciones y el bombo para la subasta de pescado. Estas cofradías eran las encargadas de vender el pescado a los conserveros y compradores minoristas. Se trata de organizaciones gremiales constituidas para una mejor defensa de los intereses comunes de los pescadores, que han sabido adaptarse a la nueva realidad sociocultural y perviven en la actualidad. Hay que decir que en este museo se abordan otras cuestiones sociales como puede ser la organización del espacio en los barrios de pescadores, la distribución de tareas en función de los roles de género, las manifestaciones festivas, las creencias o los deportes vinculados a esta actividad, como las regatas de traineras.





Fig. 95. Subasta de pescado. *Museo do Mar de Galicia*

Por su parte, en el *Museo do Mar de Galicia* también encontramos una recreación del espacio de subasta de pescado, en este caso, con el equipamiento original del que existía en el puerto de Vigo. Este museo ofrece un recorrido por las distintas actividades que han caracterizado la relación de la sociedad gallega con el mar. De esta forma, se presentan contenidos relativos al marisqueo, la evolución de las técnicas de pesca, la construcción de embarcaciones, la industria conservera o la organización social de los pescadores a través de las cofradías. Para ello, el museo ocupa el edificio de una antigua fábrica de conservas, al que se le han añadido una serie de espacios hasta conformar un gran recinto de 14.000 m<sup>2</sup>, que incluye el faro y el acuario. En la exposición ofrecida, la colección ocupa un segundo plano, al servicio de la comunicación del mensaje. El diseño museográfico trata de recrear los espacios de los almacenes portuarios a través de unos cubos iluminados que simulan contenedores. En el interior, se aborda la explotación, conservación y comercialización de los recursos naturales, a través de objetos, audiovisuales, información textual y gráfica. Al inicio del recorrido se puede visitar una exposición sobre el medio marino, donde se exhibe una colección de especímenes naturales en la recreación de un gabinete de curiosidades científicas. Para ello, se adopta la presentación tipológica característica de estos espacios.



Fig. 96. *Museo do Mar de Galicia*



Fig. 97. Gabinete de curiosidades científicas. *Museo do Mar de Galicia*

Por último, comentar el caso del *Museu de la Pesca de Palamós*, concebido como un espacio de encuentro entre la comunidad pesquera y el resto de la sociedad. En este caso, se incorpora al discurso

la “voz” de los protagonistas, a través del testimonio de los pescadores y de los relatos sobre sus modos de vida, creencias u organización social. La exposición se divide en cinco áreas temáticas, combinando los enfoques estetizantes con la recreación de ambientes. En este caso, como “extensión del museo” se han restaurado unas embarcaciones tradicionales, que se encuentran amarradas en el puerto y que ofrecen un discurso complementario al ofrecido en el edificio principal. La ubicación del museo en el puerto favorece la contextualización de los contenidos y refuerza la atmósfera inmersiva ya planteada con la museografía. Hay que destacar las posibilidades que ofrece el hecho de que estos museos se instalen en edificios vinculados tradicionalmente con la actividad marítima o pesquera, lo que les permite extender su actividad a las lonjas de pescado, el puerto o los barrios de pescadores, favoreciendo así una visión más integral del patrimonio e incorporando los contextos de desarrollo a su discurso. En este caso concreto, esta ubicación favorece que el museo organice visitas guiadas a las verdaderas subastas de pescado de la lonja de Palamós<sup>401</sup>. Para explicar su funcionamiento, la visita se complementa con información audiovisual, textual y gráfica, donde se ofrece información de las especies, embarcaciones y el sistema de organización de la cofradía de pescadores.

Volviendo al tema que nos ocupa, otro de los museos temáticos que integra la Red de Museos Etnográficos de Asturias es el *Museo de la Sidra de Asturias* (Nava), dedicado a la producción de sidra. Además de mostrar el ciclo en la elaboración de esta bebida, se incluyen contenidos de carácter histórico, social y cultural. El museo se concibe con un carácter interactivo, ya que busca la participación activa del público a través de una serie de dispositivos y recursos museográficos. Se incluyen, además, algunas referencias a la sidra que se produce en otros lugares del mundo, identificando sus particularidades regionales. En la organización de los contenidos encontramos dos partes claramente diferenciadas. En un primer momento, el recorrido sigue el ciclo de la sidra, desde el cultivo hasta la comercialización y consumo de esta bebida. La segunda parte, en el piso superior, ofrece una serie de aspectos relacionados, de carácter histórico y cultural, por ejemplo, la presencia de la sidra en el arte, en el humor gráfico, en la tradición oral o la historia de esta bebida.

También se disponen interactivos para simular algunos procesos, como es el del ciclo de la producción de la sidra, la bolera y la gaita “virtual”. Al inicio del recorrido se da al visitante una manzana, que servirá para activar el dispositivo que reproduce todo el ciclo de producción. De esta forma, se puede apreciar todo el proceso hasta el envasado del producto final. En otros puntos de la exposición, se recurre a la recreación de escenas, como es el caso de la romería, la fiesta más representativa de las que se celebran en la Asturias rural. Ahora se intenta evocar el ambiente de estas celebraciones a través de un audiovisual, de una serie de imágenes y del propio montaje expositivo, que sugiere el espacio de una verbena. A lo largo del recorrido se incluyen numerosas referencias a la tradición oral asociada a la elaboración y consumo de sidra, como refranes, canciones y dichos populares. Además,

---

<sup>401</sup> Ver: <http://museudelapesca.org/index.php/es/activitats-museu-pesca/visites-guiades/218-visita-guiada-a-la-subhasta-del-peix.html> [consulta: 08.02.2017]

unas pantallas táctiles permiten al visitante acceder a información sobre los principales juegos tradicionales de Asturias: bolos asturianos, carreras de lecheras, concurso de entibadores, corte de troncos, concurso de siega, juego de la llave, tiro de cuerda, lanzamiento de barra, lucha asturiana y tiro al *pahu*. La información ofrecida incluye descripción de las distintas modalidades, equipamiento o reglas técnicas. Al final del recorrido se ofrece una demostración del escanciado de sidra y degustación de esta bebida.



Fig. 98. *Museo de la Sidra de Asturias*

A lo largo de toda la exposición está presente la idea de la “sidra como desencadenante del canto”, asociada a la vida social asturiana, a sus fiestas, juegos y música tradicional. Por este motivo, se ha incluido la recreación de una sidrería o *chigre*. En la Asturias rural, el *chigre* es el espacio tradicional para el consumo de sidra. Funciona, además, como centro de la vida social, tienda para comprar diversos productos, parada de autobús, teléfono y taberna. En la recreación de este espacio se proyecta un audiovisual donde se pueden ver imágenes de distintas fiestas y concursos asociados al consumo de sidra, con sonido ambiente.



Fig. 99. Chigre. Museo de la Sidra de Asturias

Retenemos un momento la idea de la taberna como uno de los principales espacios de socialización en la cultura tradicional. Algunos museos etnográficos han utilizado la idea del bar o la taberna para mostrar algunos aspectos de la vida cotidiana. Hemos visto cómo aparecía una tienda/bar en el *Museo Etnográfico da Limia* y en el *Museo Etnográfico de Artzniega*, precisamente para destacar la función social de estos espacios. En el *Museo do Pobo Galego*, en la exposición dedicada a ciclo vital, la taberna es el elemento simbólico que representa la vida adulta. Una experiencia diferente es la del *Museu de la Pesca de Palamós* que en sus “Converses de Taverna”<sup>402</sup> fomenta el diálogo intergeneracional, tomando el bar como espacio simbólico para el intercambio de experiencias y la transmisión de conocimientos. Esta actividad se organiza en un bar del puerto de Palamós, donde los participantes pueden “dialogar con la gente del mar” sobre diferentes temas previamente establecidos. Esta actividad forma parte del programa “Memoria Viva” dedicado a la recuperación del patrimonio inmaterial.

En el caso del *Museo Etnográfico de Quirós* (Asturias), en el espacio dedicado a la fiesta y a la música tradicional, la escenografía trata de evocar el ambiente de una verbena y de una taberna. Los únicos objetos que se exhiben son los instrumentos musicales (acordeón, pandero), partituras, discos, un gramófono, botellas, carteles de fiestas y muchas fotografías.

---

<sup>402</sup> Ver: <http://museudelapesca.org/index.php/es/activitats-museu-pesca/memoria-viva/converses-de-taverna.html> [consulta: 08.02.2017]



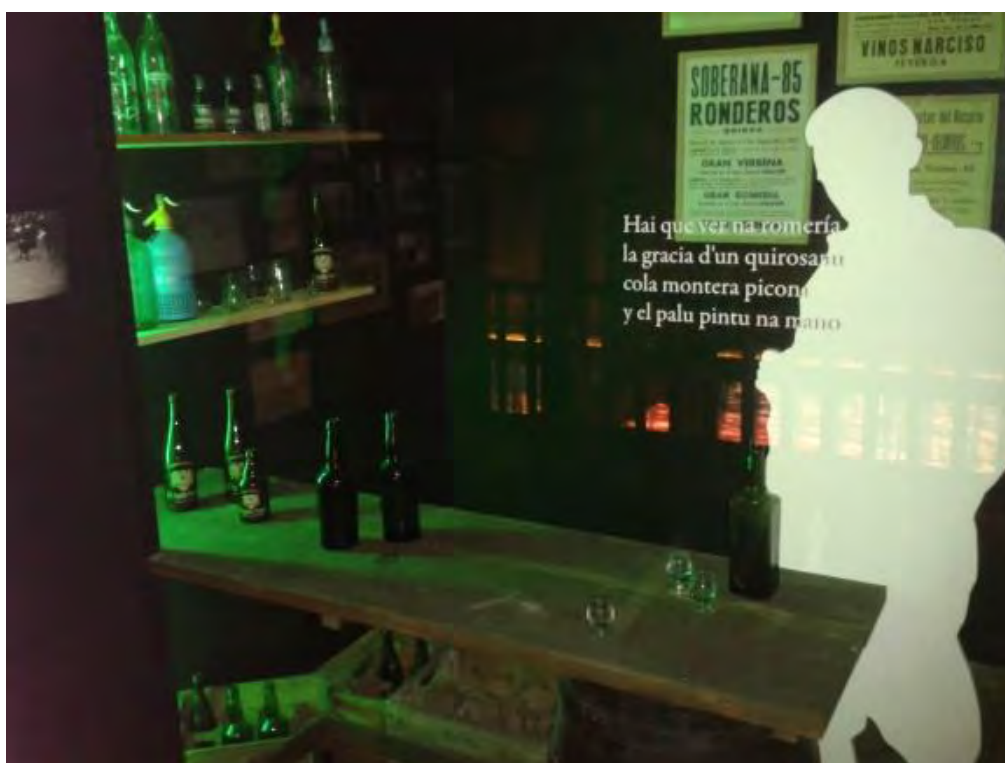


Fig. 100. *Museo Etnográfico de Quirós*

La taberna ocupa un lugar destacado en la exposición de la *Casa de la Ribera* (Peñañiel, Valladolid). En este caso concreto, la taberna también funciona como abacería para la venta de vino y otros productos. La escenificación introduce algunos aspectos que dan una idea general de cómo eran las relaciones sociales en la época. En primer lugar, las mujeres tenían prohibido por ley el acceso y compraban a través de una pequeña ventana que daba a la calle. Ya dentro de la taberna, los habitantes del municipio ocupaban las mesas al fondo del espacio, mientras que los foráneos se quedaban cerca de la puerta (Alonso, 2008:23). Este espacio de sociabilidad masculina contrasta con las salas del piso superior, pertenecientes al ámbito doméstico, donde la mujer se relaciona con familiares y amigos.

Ahora bien, la presencia de la taberna no es habitual en los museos del vino. Aunque muchas de sus exposiciones tratan de ofrecer un recorrido por todo el proceso, desde el cultivo hasta la comercialización, descuidan el tratamiento de los aspectos más sociales. Como sucede en el caso del *Museo de la Sidra*, la representación de este espacio en este tipo de museos favorecería la representación de la dimensión social que rodea a su consumo, ofreciendo una visión más holística de este fenómeno cultural. No obstante, el énfasis de estos museos en los procesos técnicos se traduce museográficamente en la recreación de los espacios asociados con la producción, como pueden ser los de la bodega o los laboratorios de enología.



Fig. 101. *Museo del Vino de Bullas*

En este sentido, el *Museo del Vino de Bullas* (Bullas, Murcia) trata de presentar de manera didáctica todos los procedimientos, actividades y prácticas implicadas en el proceso de elaboración del vino, abordando tanto las técnicas tradicionales como las más actuales. Para ello, se introducen una gran variedad de recursos, como pueden ser vídeos, recreaciones de escenas, paneles de texto o interactivos, en un recorrido en el que los objetos tienen muy poca presencia. Se hace especial mención al vino con Denominación de Origen Bullas, el vino de la comarca, que se comercializa en el mismo museo. Por otra parte, se aprovecha su ubicación en una antigua bodega del siglo XIX, que aún conserva algunas de sus bóvedas de ladrillo y una serie de tinajas semienterradas en el suelo, para reproducir las diferentes escenas. Desde el inicio del recorrido se busca producir un efecto escenográfico a través de la combinación de diferentes recursos, imágenes, vídeos, la recreación de la bodega o el empleo de juegos de luces. En el interior de las tinajas, convertidas ahora en claraboyas, se muestran unas composiciones vinculadas al tema, realizadas con botellas del vino, maquetas de una bodega o fotografías.

En el *Museo del Vino de Valdepeñas* (Valdepeñas, Ciudad Real) se ofrece un recorrido por los aspectos históricos, climáticos, geográficos y culturales implicados en la actividad vitivinícola desarrollada en Valdepeñas. El museo se ubica en una bodega de 1901, que conserva las estructuras y maquinaria original, lo que contribuye a reforzar el discurso, contextualizando las piezas expuestas. El

recorrido comienza mostrando los aspectos históricos y medioambientales, los ciclos de cultivo, la composición de los suelos, los tipos de uva o las innovaciones tecnológicas. El discurso incluye referencias locales, como pueden ser las particularidades comarcales que influyen en el cultivo, las bodegas existentes en el municipio, la *Fiesta de la Vendimia*, el *Trascacho* o la *Cofradía de los Mayorales del Vino*. El *Trascacho* son tertulias entre amigos, que se celebran desde 1961 en una cueva-bodega, donde se comparten versos referidos al vino. Este tipo de contenidos se transmiten a través de grandes paneles de texto en una de las secciones de la exposición.

El recorrido se completa con la recreación de algunos espacios, como el laboratorio enológico o el taller de tonelería, que incluyen sus objetos asociados. Por su parte, en el espacio de la bodega se exhibe la maquinaria y objetos asociados, que se muestran de manera descontextualizada, en una exposición casi tipológica, sin apenas referencias funcionales y evitando la recreación de ambientes.



Fig. 102. Laboratorio enológico. *Museo del Vino de Valdepeñas*

En el *Museo de las Ciencias del Vino de Almendralejo* (Almendralejo, Badajoz) se adopta una perspectiva muy amplia para mostrar la cultura del vino de la comarca de la Tierra de Barros, ya que aborda cuestiones relacionadas con la etnografía, la arqueología y la “Ciencias del Vino”, que comprende psicología, física, botánica, zoología, enología o química. Este museo se ubica en la antigua alcoholera, por lo que se utilizan los espacios originales en el discurso expositivo.

El discurso se inicia con un recorrido por la historia de la vitivinicultura que se aprovecha para mostrar algunos aspectos sociales y culturales asociados al cultivo y consumo del vino. Por ejemplo, su relación con determinadas prácticas religiosas, estatus sociales, ritos o prácticas mágicas. En la segunda parte de la exposición se introducen los aspectos más locales, como pueden ser los relacionados con los procesos de elaboración del vino y cava de la zona. Se aprovecha también para mostrar algunos de los inventos del Maestro Morón, un mecánico que trabajaba en la zona, como pueden ser la “bomba Morón mecanizada” para trasegar el vino de forma rápida y la “prensa continua”, máquina que estruja y prensa la uva a la vez.



Fig. 103. Enología. *Museo de las Ciencias del Vino de Almendralejo*

En el área denominada “Ciencias del vino” se muestran las aplicaciones de la física, la química, la botánica o la psicología en este proceso, con un carácter más didáctico, combinando diferentes recursos, recreaciones de ambientes, manipulativos o información textual. En la sección dedicada a la etnografía del vino, se incluyen testimonios orales de sus protagonistas junto con los contenidos que tratan la organización laboral de los agricultores, los oficios tradicionales y las manifestaciones festivas asociadas, como es el caso de la Fiesta de la Vendimia.





Fig. 104. “Los oficios olvidados”. *Museo de las Ciencias del Vino de Almendralejo*

La Red de Museos de Extremadura se creó a partir de la proliferación de proyectos museísticos que surgieron a finales de los años noventa, con la intención de organizar y dar sentido a ese *sarpullido museológico* (Valadés, 2015:168). Los denominados “museos de identidad”<sup>403</sup> son esos *proyectos surgidos de la iniciativa municipal o comarcal y que vendría a caracterizarse por la carencia de personal cualificado y especializado y por la renuncia de facto al papel de dinamizador social a que aspiran los museos locales imbricados en los intereses de la comunidad* (Valadés, 2015:168). En la mayoría de los casos, nos encontramos ante pequeños museos dedicados a actividades, procesos o rituales distintivos de las localidades en las que se crean. A modo de ejemplo, el *Museo del Queso* (Casar de Cáceres), en el que se muestra la elaboración artesanal de la Torta del Casar, queso característico de la comarca. El recorrido también incluye referencias a la actividad ganadera y trashumante que da origen a la elaboración de este producto.

En este caso, como en otros a los que ya hemos hecho mención, se aprovecha la ubicación en una casa típica casareña para introducir aspectos de la vida cotidiana de los habitantes de la localidad. Este tipo de estrategias reproducen los mismos problemas que hemos comentado en otros casos, ya que tienden

---

<sup>403</sup> La red de museos de identidad extremeña la integran el *Museo de la Alfarería* de Salvatierra de los Barros, el *Museo del Granito* de Quintana de la Serena, el *Museo de los Auroros* en Zarza Capilla, el *Museo Etnográfico de Azuaga*, el *Museo del Empalao* de Valverde de la Vera, el *Museo del Queso* en Casar de Cáceres, el *Museo del Turrón* de Castuera, el *Museo del Aceite* de Monterrubio de la Serena, el *Museo de la Cereza* de Cabezuela del Valle, el *Museo del Pimentón* de Jaraíz de la Vera, el *Museo del Carnaval* de Badajoz, el *Museo del Corcho* de San Vicente de Alcántara y el *Museo de las Ciencias del Vino* de Almendralejo (Valadés, 2015).

a producir un discurso cronológicamente ambiguo. El hecho de mostrar el proceso de elaboración del queso en una vivienda de principios del siglo XX parece querer reforzar su carácter tradicional, en el sentido de antiguo, premoderno y rural. Hay que recordar que la Torta del Casar aquí se presenta como referente identitario de la cultura local y que es un producto que se comercializa en la actualidad.



Fig. 105. *Museo del Pimentón*

En el *Museo del Pimentón* (Jaraíz de la Vera, Cáceres) se aborda a la elaboración artesanal del pimentón. El cultivo del pimiento ha sido tradicionalmente uno de los pilares de la actividad económica en la comarca de la Vera, por lo que constituye un referente identitario en el que reconocerse los habitantes de la comarca. La elaboración artesanal del pimentón se llevaba a cabo en los secaderos y en los molinos hidráulicos, lo que ha contribuido a conformar un paisaje cultural singular. A lo largo de la exposición se introducen algunos aspectos sociales como puede ser la propiedad de la tierra, con la existencia de medieros, o la organización laboral de los productores de pimentón a través de la creación del sindicato y la cooperativa. A lo largo del discurso se incide en la denominación de origen “Pimentón de la Vera”, identificando los principales hitos que han llegado a su consecución efectiva en el año 2000, por la importancia de este reconocimiento para la población local. También se puede acceder a audiovisuales y grabaciones en la “sala de cuentacuentos”, un espacio vacío de contenido (a excepción de dos enormes figuras de pimiento rojo y unas pinturas de temática relacionada) donde se puede escuchar la explicación del proceso de elaboración, narrado por una mujer que encarna a una productora, canciones tradicionales relacionadas con el cultivo del pimiento o testimonios orales. En otros espacios se recrea un secadero y se muestran los aspectos

relacionados con el cultivo, tanto en la comarca de la Vera como en otras culturas. En este caso sí se introducen referentes contemporáneos que permiten contextualizar el mensaje de la exposición y apreciar la evolución del proceso.

Desde una aproximación al patrimonio inmaterial, los museos dedicados a un producto podrían explorar las transformaciones que introduce la sociedad de consumo actual en los procesos de elaboración, producción y comercialización. Este tipo de enfoques permitirían centrar la atención en las continuidades y resistencias que los conforman, introducir referentes contemporáneos y crear nuevos vínculos con la sociedad actual, tanto con el visitante, como con los grupos que desarrollan en estas prácticas. Sin embargo, esta no parece ser la tendencia predominante, ya que los discursos que ofrecen estos “museos de procesos” suelen reproducir los planteamientos “tradicionales” de las exposiciones etnográficas y, con ello, repetir los mismos errores.

Por seguir con los museos dedicados a un producto, nos detenemos ahora en los museos dedicados al azafrán. El *Museo Monográfico del Azafrán* (Monreal del Campo, Teruel) se dedica monográficamente al cultivo del azafrán, por la importancia de esta actividad en la economía local y por el fuerte arraigo con el que cuenta entre la población. Su finalidad es difundir y mantener viva esta tradición y la cultura asociada. En un primer momento, el museo aspiraba a convertirse en un centro de investigación sobre todos los aspectos sociales, económicos y culturales implicados en su cultivo. A pesar de los vaivenes que ha sufrido el proyecto inicial, la exposición actual incluye contenidos relativos al proceso de cultivo, los conocimientos, las técnicas, las costumbres y expresiones populares asociadas al desarrollo de esta actividad. Hay que decir que este museo, inaugurado en 1983, parte de la iniciativa del etnólogo aragonés Julio Alvar, que proponía la creación de museos etnográficos monográficos en varios municipios aragoneses. Se trataba de un proyecto integrador, del que participaran todos los municipios de la comarca que se dedican al cultivo del azafrán, atendiendo a las particularidades de cada una de estas zonas. Nos interesa destacar del proyecto inicial, la intención de contextualizar y reconstruir los ambientes y registrar, en soporte audiovisual, la tradición oral y festiva de la comarca con la participación de los principales protagonistas. Finalmente, por problemas económicos y de entendimiento entre promotor y órgano gestor, el proyecto queda limitado a una concepción tradicional, muy similar a la de otros museos de temática parecida

La exposición se desarrolla en un solo espacio siguiendo un recorrido lineal. Los paneles de texto y la mayoría de los objetos, que han sido donados por vecinos de la localidad, se muestran en las paredes, sobre todo los arreos de caballería y otros objetos de uso doméstico. En la parte central del espacio se exhiben los utensilios y herramientas empleados en el cultivo del azafrán, sobre todo los aperos de labranza, esparcidos sobre una base de tierra. Al final del recorrido se recrea una escena en la que una familia realiza la tarea de esbrinar (separar los brines de la flor), sentados a una mesa donde se pueden observar los objetos tradicionalmente empleados en esta actividad.



Fig. 106. *Museo Monográfico del Azafrán*

En el *Museo del Azafrán y Etnográfico* de Madridejos (Toledo), al que ya hemos hecho mención en otros puntos de la investigación, se trata de dar a conocer todo el proceso de cultivo y comercialización del azafrán. Esta actividad productiva se considera clave para la economía de la comarca. En este caso, la exposición presta más atención a la venta del producto, aprovechando la donación recibida del despacho por parte de una familia dedicada a la compra-venta de este producto. Junto al mobiliario, se muestran las unidades de medida y libros de contabilidad. También la mesa en la que se limpiaba el azafrán antes de la venta, los arcones y baúles en los que se guardaba y los utensilios empleados en el tueste. La ubicación en una vivienda tradicional ha sido aprovechada para mostrar los modos de vida de principios del siglo XX, los espacios domésticos, la religiosidad popular, la escuela o la modista. En la sección dedicada al azafrán también encontramos carteles con refranes, citas literarias y curiosidades relacionadas con su cultivo. Por último, destacar el espacio dedicado a los usos del azafrán, de carácter evocador, donde se vincula este producto con la música, la medicina, la gastronomía o el tinte, ya que algunas de las cortinas que forman parte de la escena están teñidas con este producto. Al final de esta sección se incluye una referencia a la exportación del azafrán español a otros países y a su producción a nivel mundial.





Fig. 107. *Museo del Azafrán y Etnográfico de Madridejos*

En el caso del *Museo Provincial de la Uva del Barco* (Terque, Almería)<sup>404</sup> nos encontramos con una experiencia diferente, ya que se dirige a la conservación y recuperación de todos los aspectos implicados en el desarrollo de la cultura parralera en la provincia de Almería. Por este motivo, el proyecto comprende el museo, un centro de documentación dedicado a la conservación, investigación y difusión de todo tipo de materiales pertenecientes a la historia de la uva del Barco almeriense y, por último, el parral dedicado a la conservación biológica de las variedades de uva cultivadas tradicionalmente en la provincia. La exposición actual se centra en esta actividad, de gran impacto en la economía de la comarca hasta mitad del siglo XX. Así, el discurso ofrece las claves para la interpretación de todo el proceso implicado en la comercialización de la uva de mesa almeriense, desde las labores de limpieza hasta el embarque con destino a mercados internacionales, prestando especial atención a la fase de envasado y etiquetado de las marcas comerciales. El museo desarrolla un trabajo importante de investigación y recuperación de saberes, tradiciones y prácticas asociadas a la cultura parralera almeriense que, en la mayoría de los casos, no se abordan en la exposición actual. A lo largo del recorrido se incorporan algunos contenidos de carácter social, por ejemplo, las reivindicaciones laborales o las formas de organización. En algunas unidades expositivas se ha optado

---

<sup>404</sup> Museo ubicado provisionalmente en el Teatro Manuel Galiana, a la espera de la ejecución del proyecto arquitectónico de una nueva sede. El proyecto, paralizado por falta de financiación, ha sido encargado por la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura en Almería al arquitecto José Manuel López Osorio. Está previsto que el nuevo edificio se instale en la vega, junto al parral en el que, en el marco del Programa de Recuperación de Variedades Históricas de Uva de Mesa de Almería, se han plantado 43 variedades históricas de la uva almeriense

por la presentación de documentos y objetos en diferentes soportes expositivos, mientras que en otros casos se ha recurrido a la recreación de escenas, por ejemplo, en las unidades dedicadas al empaquetado, acarreo o limpieza de la uva, donde los objetos aparecen contextualizados en función de su uso. Por último, en algunas unidades se intenta transmitir el mensaje mediante una museografía más evocadora, como es el caso de las composiciones realizadas con barriles que tratan de representar el ambiente del puerto de Almería en el momento del embarque, o el transporte de la uva, mediante la agrupación de barriles en estructura piramidal o sobre estructura metálica, simulando estar a lomos de un animal de carga.



Fig. 108. *Museo Provincial de la Uva del Barco*

Hay que decir que este museo ha podido recuperar elementos de gran interés para la documentación e investigación de esta actividad, como es el caso de la colección de marcas comerciales y los “vales de faena”. Por otra parte, se está intentando recuperar la barrilería, un actividad en riesgo de desaparición desde hace más de treinta años, a través del desarrollo de talleres y demostraciones de barrilería y acarreo, participación en actividades de divulgación científica, realización de publicaciones y exposiciones itinerantes por los municipios de la comarca. Estas exposiciones han permitido ampliar la investigación etnográfica a otros pueblos de la comarca, recuperar materiales de interés para el museo y crear una red de colaboradores. El museo participa, además, en algunos de programas orientados a la promoción y recuperación de las variedades autóctonas de la provincia de Almería, como la Muestra de Variedades Históricas de Uva de Mesa de Almería o el reparto de variedades de uva para su cultivo.

### ***Un museo para un tema, un museo para cada tema***

En relación con los museos de las artes del espectáculo, y en especial, los museos de teatro, queremos hacer algunas precisiones. De acuerdo con Ulrike Dembski, uno de los principales problemas a los que se enfrentan este tipo de museos, es a *la imposibilidad de transmitir cada uno de los elementos particulares de las artes del espectáculo. Los elementos materiales son sólo los ingredientes básicos en los que se basa la reconstrucción histórica de una representación teatral. Sin embargo, nos permiten identificar conexiones culturales específicas, señalar cambios históricos y poner al alcance del público elementos clave de las artes del espectáculo* (Dembski, 2003:7). En este sentido, se manifiesta la necesidad de utilizar todos los recursos museográficos y tecnologías de la información y comunicación al alcance de estas instituciones, para transmitir los ambientes y las ideas implicadas en este arte, lo que puede hacerse extensible a las presentaciones museísticas del teatro de títeres.

Las colecciones que forman parte de estos museos, normalmente están integradas por libretos, vestuario, decorados, fotografías o carteles, tal y como afirma Richard Stone, muestras de la representación teatral que no suelen poseer en sí mismas un interés artístico o cultural. *La manera de hacerle frente al desafío que representa exponer estos objetos es organizar un nuevo espectáculo que tome la forma de una exposición* (Stone, 2003:7). Sin embargo, el museo no se debe limitar a reproducir la actuación teatral en un nuevo contexto, sino que debe ofrecer una nueva experiencia al visitante, utilizando los recursos y medios a su disposición. Para ello, y sin apartarnos de nuestro objeto de estudio, el museo puede tratar de trascender el carácter performativo de estas prácticas y centrar la atención en los aspectos más cotidianos, como pueden ser los modos de vida de los colectivos implicados. Esta ha sido la línea adoptada por el *Huis van Alijn* en los proyectos sobre el teatro tradicional de títeres y el mundo del circo<sup>405</sup>. Sin embargo, esta no ha sido la tendencia predominante y los museos han adoptado otro tipo de enfoques.

Una de las estrategias destacadas por Richard Stone, es ofrecer un nuevo contexto al “patrimonio del teatro” aportando información sobre las compañías de teatro o los propios espectáculos. De esta forma, *se añade una dimensión que no estaba presente cuando se llevó a cabo la representación original* (Stone, 2003:7). Estrategias similares han sido empleadas en algunos de los museos de títeres que hemos podido visitar. En primer lugar, el *Museo Internacional de Títeres de Albaida (MITA)*, creado a iniciativa de Bambalina, una compañía que había reunido una colección de “títeres del mundo”. En este caso, se aprovecha la actividad desarrollada en el municipio, alrededor del festival anual de títeres, para crear este museo. La presentación ofrece un amplio recorrido por las diferentes tradiciones, internacionales y nacionales, pero con especial atención a las compañías valencianas contemporáneas. También se muestran algunos de los títeres que han aparecido en programas de

---

<sup>405</sup> Información extraída del expediente de candidatura presentado a la UNESCO para convertirse en ONG acreditada para la implementación de la *Convención 2003*. Hasta el momento, no tenemos constancia de que este centro haya sido acreditado.

televisión y en series de animación, tratando de presentar una visión actual de esta expresión popular. El *Museu da marioneta de Lisboa* también se crea a iniciativa de una compañía titiritera (Compañía de Títeres S. Lawrence), y plantea un recorrido por la historia del teatro de títeres, en general, aunque con especial referencia al ámbito portugués. Este centro desarrolla una importante labor de investigación, documentación y recuperación del teatro de títeres portugués, poco conocido y con un fuerte componente popular. Por otra parte el *TOPIC. Centro Internacional del Títere de Tolosa* es una iniciativa que surge de manera asociada al Festival Internacional de Marionetas de Tolosa *Titirijai*, con la finalidad de conservar y difundir el patrimonio asociado al teatro de títeres.



Fig. 109. *TOPIC*

Uno de los problemas que plantean las exposiciones de títeres se refiere al estatus del objeto de museo. Es habitual que estas presentaciones adopten un enfoque estético y se centren en el interés visual del objeto, es decir, de los títeres o de las escenografías. No obstante, muchas de estas exposiciones incluyen títeres procedentes de diferentes tradiciones culturales, muchas de ellas extra-europeas, por lo que la adopción de enfoques estetizantes borra la dimensión cultural y social de estas manifestaciones. Si bien en un sentido diferente, estas exposiciones parecen asumir parte del debate entre arte y etnografía.

El teatro de títeres es una tradición que se desarrolla en todo el mundo, aunque con significados diferentes. Mientras que en Europa y Asia predomina el carácter artístico y plástico, en África tiene una importante función social, ya que desempeña un papel fundamental asociado a usos sociales y



rituales, creencias, supersticiones o transmisión de valores, entre otros. En algunos países africanos, los títeres participan en ritos de iniciación, culto a los ancestros o muerte. En otros casos se utilizan para transmitir conocimientos o impartir de justicia. En el Festival Internacional de Marionetas de Tolosa, *Titirijai* de 2013 participó la compañía keniana Krystal Puppeteers, caracterizada por el uso del teatro de títeres para transmitir mensajes sobre el SIDA, la malaria o la corrupción<sup>406</sup>.

En el *MITA* (Albaida, Valencia) se ofrece alguna información sobre los diferentes usos y significados que tiene esta manifestación en otras sociedades. En general, se destaca el espíritu crítico y burlón que subyace en estas expresiones de la cultura popular, la imbricación en un contexto social determinado y la vinculación con tradiciones orales particulares. En este caso, los títeres se muestran en el interior de vitrinas, agrupados en función de la tradición cultural a la que pertenecen, y no suelen recrear escenas, sino que se muestran suspendidos o posados sobre la base.



Fig. 110. *Museo Internacional de Títeres de Albaida*

Si nos centramos en las tradiciones europeas, cobra especial importancia la diferenciación culto/popular. En un primer momento, se trata de manifestaciones de la cultura popular pero la apropiación por parte de intelectuales y artistas de vanguardia proporciona un nuevo significado a este tipo de expresiones y da lugar a una nueva mirada. En este sentido, en el *TOPIC* se exhibe *Merma*, la gran marioneta creada por Joan Baixas y Joan Miró.

<sup>406</sup> Noticia publicada en [diariovasco.com](http://www.diariovasco.com) el de 2013. Ver: <http://www.diariovasco.com/v/20131124/cultura/titeres-africanos-primera-titirijai-20131124.html> [consulta: 21.10.2016]

El *Musée des Arts de la Marionnette* de Lyon (Francia) contribuye a la investigación de estas expresiones mediante la recuperación de algunas piezas, la creación de un centro de documentación vinculado al museo y el desarrollo de una amplia gama de actividades, talleres y espectáculos para el público visitante. En una línea similar, el *TOPIC* se define como un “centro integral de la marioneta”, el primero de estas características a nivel europeo (existe un antecedente importante en Atlanta) que integra un centro de documentación, un teatro para actuaciones en vivo, espacios para talleres y el museo. Este tipo de estrategias contribuyen a la revitalización de algunas tradiciones teatrales y, al favorecer la documentación, recuperación y difusión, pueden desempeñar un papel importante en su salvaguarda. El contacto que establece con compañías y creadores contemporáneos contribuye a la actualización de los contenidos y a la imbricación del museo en los propios contextos de desarrollo. En algunos casos, se difumina la separación entre el espacio del museo y el de actuación. El reto se encuentra en saber transmitir los valores y significados atribuidos a estas expresiones, en las presentaciones y actividades desarrolladas por el museo, y el saber participar en la dinámica cultural implícita en este tipo de manifestaciones.



Fig. 111. *TOPIC*

Podemos ver cómo el uso que estos museos hacen de las nuevas tecnologías no se agota en la proyección de audiovisuales en los que se muestran diferentes actuaciones teatrales, películas o series de televisión. El *Museu da Marioneta de Lisboa* ofrece una museografía espectacular y evocadora, ya que el sistema de vitrinas utilizado recrea, en algunos casos, espacios similares a los de un teatro, además de producir efectos escenográficos jugando con la iluminación y otros efectos sensoriales. Sin

embargo, el caso del *TOPIC* es paradigmático por el uso que hace de las nuevas tecnologías para reforzar el carácter espectacular y performativo de esta tradición. En este caso, se apuesta por la escenografía para crear un ambiente evocador que recuerde a los espectáculos teatrales. Para ello, se ofrece un recorrido por todos los aspectos implicados en el proceso, creadores, personajes, argumentos, técnicas de manipulación o historia, haciendo participar al visitante y ofreciendo una puesta en escena espectacular, utilizando para ello una amplia gama de recursos (juegos de iluminación, espejos, sonidos, pantallas, proyecciones) que estimulan la imaginación y la fantasía del público. Se utilizan diferentes dispositivos tecnológicos para el control de los accesos a las distintas partes del recorrido. Al inicio del mismo, el visitante se encuentra en una habitación rodeada de espejos en la que, mediante el uso del multimedia y de otros recursos escenográficos, se introduce la historia de esta expresión cultural y se ofrece un recorrido por las distintas regiones del mundo con tradición títeres, presentando las distintas técnicas de manipulación o materiales empleados en la elaboración de los títeres.

En comparación con otro tipo de manifestaciones, el teatro de títeres goza de un enorme reconocimiento por parte de la UNESCO. Varias tradiciones forman parte de la “Lista Representativa” como pueden ser el *Wayang*, el *Bunraku* japonés, la siciliana *Opera dei Pupi*, el *Karagöz* turco o el teatro de marionetas de Eslovaquia y Chequia. En los museos que ofrecen un recorrido por los “teatros de títeres del mundo” observamos una reiteración de contenidos y un repaso por muchas de estas tradiciones reconocidas por la UNESCO. Pero además, es habitual que estos museos presten una especial atención a la tradición local (regional o nacional), ya sea una expresión popular como el guiñol o el Belén de Tirisiti<sup>407</sup>, o creaciones contemporáneas como en el caso de las compañías valencianas.

Aunque Rivière introdujo el teatro de títeres en las colecciones y exposiciones del *MNATP*, no ha sido un tema que normalmente se haya abordado dentro de los discursos de los museos etnográficos. En este sentido, es significativo el caso del *Museo de Cádiz*, cuya sección de etnografía está dedicada exclusivamente a la exhibición de los títeres de la “Tía Norica”. Se trata de una tradición popular que se remonta al siglo XVIII. Aunque se trata de una manifestación muy difícil de presentar en un museo, por el carácter dinámico, las improvisaciones continuas sobre los textos para introducir referencias a acontecimientos locales recientes, los modos de vida asociados o la evolución de los sistemas de manipulación, se ha desaprovechado la ocasión de presentar la singularidad de esta expresión de la cultura popular gaditana respecto a otras tradiciones contemporáneas.

---

<sup>407</sup> El Belén de Tirisiti de Alcoy cuenta con protección legal al estar declarada BIC de carácter inmaterial por la Generalitat Valenciana.

El museo alberga el conjunto de títeres, decorados y manuscritos que han podido ser recuperados<sup>408</sup>. Toda la exposición se articula a través de la presentación de esta colección, recreando algunas de las escenas más populares en el interior de una serie de vitrinas. Estas vitrinas intentan evocar los escenarios originales en los que se desarrollaban las actuaciones y, por las aberturas laterales, podemos ver algunos detalles de los sistemas de manipulación. Junto a estas recreaciones, una serie de figuras se exhiben en vitrinas individuales, suspendidas por los hilos con los que se manipulan, pero no existe información sobre las escenas o actos a los que pertenecen. Se trata de una exposición centrada en el interés visual de los propios objetos y de la escenografía, que no cuenta con otro tipo de recursos o informaciones asociadas, motivo por el que se pierde la dimensión cultural de esta expresión popular. Esto supone una cierta paradoja, ya que se trata de la sección etnográfica de un museo de titularidad estatal.



Fig. 112. *Museo de Cádiz*

La única excepción es el audiovisual en el que se muestra una de las representaciones de la “Tía Norica” en la II Fiesta Internacional del Títere de Sevilla (1982). En los últimos años, en un intento de recuperación de esta tradición, se han reproducido los elementos originales y se ha fundado una nueva

---

<sup>408</sup> Con motivo de la celebración del Bicentenario de la Constitución Española de 1812 y la Capitalidad Cultural Iberoamericana, la ciudad de Cádiz ha iniciado una serie de proyectos culturales para el año 2012, entre los que se encuentra la creación del *Museo del Títere*, donde se tiene previsto ofrecer una exposición del legado de la “Tía Norica”, así como conseguir en préstamo o cesión algunas de las piezas de mayor valor de esta misma colección, para lo que el Ayuntamiento de Cádiz ha manifestado interés en el traslado a este recinto de la colección estatal expuesta en el *Museo de Cádiz*.



compañía, que ofrece representaciones a escala nacional. Esta “refundación” ha contribuido a la revitalización de esta expresión cultural, pero le ha dado un carácter más profesional que desvirtúa algunos de sus rasgos originales. Sin embargo, no encontramos ninguna referencia en la exposición a esta “nueva vida” adquirida fuera del museo.

Por último, vamos a mencionar las particularidades que presentan los museos de la música. Como ha señalado Marilena Alivizatos, la exhibición de instrumentos musicales plantea cuestiones interesantes sobre su doble estatus, como objeto material y como vehículo de una manifestación inmaterial, es decir, sobre la relación entre lo tangible y lo intangible (Alivizatos, 2012a:146). En la “Galería de instrumentos musicales” del *Horniman Museum*, junto a la exposición de la colección de instrumentos, se trata de presentar la producción musical como práctica social. Para ello, se muestra una amplia variedad de tradicionales musicales, desde las celebraciones yoruba por el nacimiento de un bebé, a las ceremonias de boda en Uzbekistán y la música rock del Reino Unido. En una sección de la exposición se exhiben instrumentos de diferentes regiones del mundo. Unas mesas interactivas con programas multimedia producen sonidos de los instrumentos seleccionados y relacionan música, imágenes e información con los objetos que se muestran en las vitrinas (Alivizatos, 2012a).

Nos detenemos un momento en la exposición sobre el fado realizada por el *Museu Nacional de Etnologia* de Lisboa (1994). Se trata de una expresión de la cultura urbana que *cruzaba cultura oral y cultura escrita, interesó a todas las clases sociales, vivió momentos de refugio y de autoprotección y fue blanco de represiones y censuras; fue divulgado en la radio, en el teatro, en el cine y en la televisión* (Pais de Brito, 2008:67). La investigación que dio lugar a esta exposición trató de incorporar todos los aspectos que rodean a este fenómeno cultural y que han dado lugar a su configuración actual. Junto a la muestra de sus objetos asociados (discos, instrumentos, partituras, imágenes), prestados por otras instituciones para la ocasión, las entrevistas con los *fadistas* proporcionaron otra serie de materiales que hubieran pasado inadvertidos de otra forma, pero que eran fundamentales para la representación de este fenómeno en el museo. El proceso, además, llevó a los investigadores a interesarse por las clases sociales desfavorecidas, las formas de marginalidad y delincuencia, también constitutivas de la memoria del fado y que normalmente están ausentes de los relatos oficiales. El sonido, la voz, ocupan un lugar importante en el recorrido, por lo que se buscan soluciones que permitan ofrecer una experiencia sensorial y emocional al visitante.

Nos encontramos ante una aportación fundamental a la musealización del patrimonio inmaterial por varios motivos. En primer lugar, para la exposición se construye un patrimonio integrado por todos los aspectos que rodean a este fenómeno cultural, entendido éste en un sentido amplio. Son los resultados de la investigación los que orientan la formación de la colección y la producción del discurso ofrecido, lo que permite adoptar un enfoque integral no condicionado a la disponibilidad de objetos o a los límites impuestos por la actividad expositiva. Aunque se trata de una práctica ampliamente reconocida

en la literatura museológica, es menos habitual de lo que cabría esperar. Por otra parte, este tipo de estrategias suponen un importante desafío a la política de colecciones, ya que se incorporan objetos, testimonios o sonidos que reclaman la redefinición del estatus del objeto de museo (Pais de Brito, 2008:67-68).

Ahora bien, en el panorama museístico español no es habitual que los museos dedicados a la música adopten este tipo de enfoques holísticos, ya que normalmente se centran en sus colecciones de instrumentos musicales y descuidan otro tipo de aspectos. A pesar de la diversidad de estrategias que se pueden adoptar, las exposiciones sobre la música tienden a enfatizar el carácter universal de este fenómeno cultural, normalmente a través de enfoques estetizantes. En las dedicadas a las “músicas del mundo” se combinan las categorías de clasificación occidentales, en familias de instrumentos, con otro tipo de criterios que atienden a su dimensión social o simbólica. En otros casos se dirige la atención a las propiedades físicas del sonido o a los procesos de fabricación de los instrumentos.



Fig. 113. *Museo Interactivo de la Música de Málaga*

En el *Museo Interactivo de la Música de Málaga (MIMMA)* se representan una gran cantidad de aspectos vinculados a la música, como pueden ser las propiedades físicas del sonido, las familias de instrumentos o la música contemporánea. Nos encontramos ante un caso que combina una sección interactiva con una colección de instrumentos musicales de distintas partes del mundo. En la primera parte, el visitante puede realizar algunos experimentos prácticos con sonido y música, con una finalidad eminentemente didáctica. La segunda parte ofrece una exposición más convencional, basada

en una colección de instrumentos musicales y de otro tipo de objetos. En algunas salas hay interactivos e instrumentos musicales a disposición del visitante bajo el lema “prohibido no tocar”. Además de estos espacios, en los que se producen actuaciones improvisadas, el museo ofrece una sala para el desarrollo de actuaciones por parte de grupos musicales o intérpretes individuales.



Fig. 114. *Museo de la Música Étnica*

El *Museo de la Música Étnica. Colección Blanco Fadol* (Barranda, Murcia) se dedica a las “músicas del mundo” a través de una colección de instrumentos musicales perteneciente al investigador y etnomusicólogo Carlos Blanco Fadol. Muchos de estos instrumentos han perdido su uso en la actualidad. El recorrido comienza por una introducción a la música tradicional murciana, junto con información sobre sus usos rituales o festivos, donde destaca la Fiesta de las Cuadrillas, de Animeros y Aguilanderos. A partir de aquí encontramos un recorrido por las músicas e instrumentos tradicionales de diferentes culturas, utilizando para ello distintos criterios de agrupación en las vitrinas, por familias de instrumentos, por áreas geográficas, por funcionalidad o significado cultural. A modo de ejemplo, en las “vitrinas temáticas” se exhiben instrumentos de diferentes áreas geográficas, seleccionados en función de su significado cultural, de forma que encontramos instrumentos utilizados por brujos y chamanes, instrumentos rituales realizados con huesos humanos, instrumentos de la esclavitud, instrumentos de los nómadas o instrumentos asociados a las prácticas religiosas, por citar sólo algunos ejemplos. A lo largo del recorrido, unas pantallas táctiles ofrecen información sobre la música o los propios instrumentos, con vídeos de demostraciones y actuaciones en sus contextos originales.

Como en el caso anterior, la colección de “instrumentos del mundo” que alberga el *Museo de los Sonidos de la Tierra* (Santo Domingo de Silos, Burgos) permite apreciar las similitudes y diferencias existentes en diferentes culturas, tanto en la forma de elaborar los instrumentos, como en las prácticas musicales. En una primera parte, el recorrido se estructura a partir de las grandes familias de instrumentos, mientras que en la segunda, el foco de atención se centra en los materiales con los que se fabrican y en los contextos funcionales o de uso, con una especial atención a las prácticas religiosas o simbólicas. De esta forma se incluyen contenidos asociados a prácticas mágicas, supersticiones, usos sociales y juegos infantiles, en vitrinas dedicadas al “instrumento como comunicador”, “imitando el cuerpo”, “la vida y la muerte”, “los elementos” o “vegetales y animales”, entre otros. En este caso, la mayoría de los instrumentos que se exhiben proceden de las donaciones de coleccionistas como Carlos Blanco Fadol, Joaquín Díaz y Luis Delgado, aunque también se ha recibido alguna donación de la Abadía de Santo Domingo de Silos. Hay que decir que en el origen del museo se cuenta con la colaboración de Joaquín Díaz y Luis Delgado, dos musicólogos vinculados con otros museos y colecciones de instrumentos musicales, como es el caso del *Museo del Gramófono* y del *Museo de la Música* de Urueña.

Aunque durante el recorrido no existe ningún dispositivo que permita escuchar el sonido de estos instrumentos, gracias a que las cartelas que acompañan a algunas de las piezas ofrecen información sobre su uso, podemos conocer algunas de las expresiones con las que se asocian. A modo de ejemplo, las carracas y matracas, instrumentos de carácter religioso que eran usados en Semana Santa en sustitución de los toques de campanas, o la “gaita de boto” aragonesa, cubierta con una piel de serpiente a modo de forro, a la que se otorgan presuntas propiedades mágicas. En este caso concreto, existe una leyenda que trata de explicar el origen de la tradición de cubrir el boto de la gaita con un vestido femenino. Otro ejemplo es la descripción ofrecida acerca del *sunpriñu*, instrumento realizado con corteza de árbol, utilizado como juguete infantil en el País Vasco y Navarra y asociado a determinadas prácticas mágicas.

El *Museo de la Gaita* (Gijón) es la sección de música e instrumentos tradicionales del *Museo del Pueblo de Asturias*. Este centro, junto con el *Archivo de Música Tradicional*, se dedica a la investigación, recopilación y difusión de todos los aspectos asociados a la música asturiana. El discurso expositivo ofrece un recorrido por la evolución sufrida por la gaita, identificando sus orígenes en la familia de los clarinetes primitivos. Se trata de un instrumento que se puede encontrar en diferentes épocas y en países de África, Asia y Europa, lo que es aprovechado en la exposición para ofrecer un panorama de las particularidades regionales. A lo largo del recorrido se incluyen referencias a algunas de las manifestaciones festivas de gran arraigo en el territorio asturiano y que cuentan con acompañamiento musical de gaita, como es el caso de la subasta del *ramu* asturiano y la rifa de la *xata*. Al final de la exposición se ha introducido una sección dedicada a la construcción artesanal de la gaita asturiana y se incluyen referencias a la representación de este instrumento en la pintura. La

exposición adopta un enfoque estetizante en la exhibición de los instrumentos musicales. Aunque se exhibe una amplia muestra de gaitas de varias partes del mundo, el establecimiento de comparaciones entre ellas y la interpretación de las particularidades regionales y distribución de rasgos no se ofrece de manera explícita para un visitante no especialista en el tema.



Fig. 115. *Museo de la Gaita*

Para finalizar el apartado queremos defender la importancia de explorar nuevas soluciones y profundizar en la línea iniciada por la ecomuseología, a la hora de presentar procesos, actividades o tradiciones. Es habitual que los museos dedicados a una actividad, por ejemplo, presenten una imagen fija, aislada de los contextos en los que tiene lugar y con una ausencia más que destacada de sus protagonistas. En este sentido, creemos que el museo local debe extender su actividad fuera de los muros y establecer nuevas relaciones con las comunidades. Se imponen nuevas políticas de representación que, en consonancia con los nuevos paradigmas museológicos, puedan dar respuesta a las necesidades de las sociedades contemporáneas. En un contexto de crisis como el actual, estos museos tendrán que aportar respuestas creativas para asegurar su continuidad y, en este momento, no parece que la reproducción de este tipo de modelos y estrategias sea la mejor forma de conseguirlo. Por su parte, los museos dedicados a una manifestación inmaterial “universal”, como la música o el teatro, deben seguir profundizando en las complejas dinámicas globalización/localización que les afectan y adoptar enfoques integrados en el tratamiento de su patrimonio. Desde una aproximación al patrimonio inmaterial, estas instituciones deberán crear sus propios lenguajes, en lugar de adoptar estrategias heredadas de otros modelos que no se considera válidos para su objeto museal.

## CAPÍTULO 10. LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO MUSEÍSTICO

El panorama museístico español actual está muy influenciado por el contexto político en el que se inserta. En este sentido, la dictadura y la posterior creación del Estados de las autonomías han condicionado tanto la adopción de los modelos museísticos, como la construcción de sus discursos. La revalorización del patrimonio local y regional durante la Transición, llevó aparejada la creación de museos inspirados en los principios de la *nueva museología* (Roigé, Arrieta y Boya, 2012:351-352). Los proyectos que surgieron en esta época tenían un fuerte carácter identitario, como resultado de los procesos de construcción autonómica.

En el contexto actual, estos modelos tienen que hacer frente a las transformaciones que se han producido en la sociedad contemporánea e introducir nuevas lógicas de representación. A lo largo de la investigación hemos visto cómo algunos museos etnológicos tratan de superar la crisis en la que se encuentran, a través de la renovación de sus planteamientos conceptuales y museográficos. En algunos casos, estos procesos han transformado la relación entre la institución, las colecciones y las comunidades representadas en sus discursos. En otros, las renovaciones no han sido tan profundas y sólo se han realizado algunas concesiones para actualizar la puesta en escena y atraer nuevos públicos. Ahora bien, en España aún no se ha producido la necesaria redefinición de la práctica museística, que sigue arrastrando los vicios heredados del pasado. Aunque se ha producido la necesaria reflexión teórica, y parece existir cierto consenso sobre las líneas a desarrollar para hacer que estas instituciones sean relevantes en la sociedad actual, estos planteamientos no se han llevado a la práctica. O al menos, no de forma generalizada.

Si nos centramos en los tipos de experiencias que revisten mayor interés para nuestra investigación, las transformaciones se están produciendo de forma muy lenta, y quizás en la dirección equivocada. Hay que tener en cuenta que los museos etnológicos no se definen por el tipo de objetos que integran sus colecciones, sino por los discursos que construyen sobre los fenómenos culturales y sociales. Cualquier objeto, práctica o idea puede ser susceptible de análisis antropológico y convertirse en objeto etnográfico. De esta forma, el museo etnográfico está renunciando a explorar sus posibilidades interpretativas y comunicativas al seguir apostando por presentaciones reiterativas en las que no se ofrece ningún tipo de análisis cultural. Como ha señalado Xosé Carlos Sierra (2013), los nuevos paradigmas museológicos reclaman que el museo aborde los problemas que preocupan a la sociedad actual, los *hot topics*, sin eludir la controversia y la provocación. Por otra parte, la participación de las comunidades y grupos sociales debe permitirle recuperar su función comunicativa (2013:110).

Desde el punto de vista de la musealización del patrimonio inmaterial, una de las carencias de los museos españoles es la escasa multivocalidad que presentan sus discursos. La tendencia es la de ofrecer un relato único, construido desde la institución. Esta ausencia hay que vincularla con el que



creemos que es uno de los principales retos a los que se enfrentan los museos españoles, la participación de las distintas comunidades y grupos culturales en los procesos que afectan a la musealización de su patrimonio. Si bien algunas instituciones están experimentando con nuevas soluciones museográficas para producir mensajes más relevantes para la sociedad actual, tampoco en estos casos se ha incorporado la voz de los protagonistas en sus exposiciones. En el caso del *Museu Valencià d'Etnologia*, Joan Seguí reconoce que se está intentando compensar esta carencia a través del desarrollo de proyectos más participativos en las exposiciones temporales, como sucedió en “Arriben les bandes”, dedicada a la tradición de las bandas de música en la Comunidad Valenciana (Seguí, 2015). En este caso nos encontramos ante uno de los museos que ha prestado una especial atención a la recuperación de la memoria oral, desarrollando una actividad orientada a la recogida de testimonios y tradiciones orales de la cultura valenciana.

En el caso del patrimonio inmaterial, nos enfrentamos ante una importante paradoja que parece demostrar el arraigo del discurso autorizado (Smith, 2006 y 2011b) en las políticas de representación que afectan a la nueva categoría patrimonial. Nos referimos a la forma en la que se tiende a justificar el valor patrimonial de una tradición por su antigüedad, descuidando los aspectos que demuestran los vínculos que mantiene con la sociedad actual, que serán precisamente los que la definan como patrimonio inmaterial. De esta forma, las imágenes producidas tienden a destacar los aspectos que refuerzan este carácter tradicional, en el sentido de antiguo y premoderno. Este tipo de estrategias suponen un riesgo para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, por la fosilización y museificación que conllevan. Por otra parte, la ausencia de referentes contemporáneos favorece las interpretaciones sesgadas e implica la pérdida de su significado. Tras este tipo de actuaciones muchas veces subyace una idea errónea de autenticidad que no se ajusta al concepto de patrimonio inmaterial.

Hemos visto a lo largo de la investigación la tendencia de los museos a delegar en artistas o comisarios externos la tarea de presentar de forma crítica ciertos aspectos cuestionables o controvertidos. El panorama español no es una excepción, ya que es habitual que los aspectos más conflictivos de nuestra historia más reciente se introduzcan en el museo a través del arte contemporáneo. Sin embargo, este tipo de prácticas se circunscriben a los museos o centros de arte contemporáneo y no a otro tipo de modelos museísticos, como pueden ser los museos etnográficos o museos de síntesis. Nos detenemos un momento en el caso del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)*, la única institución española que ha formado parte del proyecto “MeLa – European Museums in an age of migrations”.

Chantal Mouffe (2013) ha destacado la actividad expositiva desarrollada por el *MACBA* entre 2000 y 2008 como un caso representativo del modelo de pluralismo agonístico. En estos años, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel, el *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* puso en marcha varios proyectos en los que se trataba de ofrecer una visión alternativa del arte contemporáneo, destacando el trabajo de artistas normalmente excluidos de los circuitos oficiales. Sin embargo, nos interesa más

valorar el papel que esta institución aspira a desempeñar en la vida social, proporcionando un espacio para el debate, el conflicto y la confrontación. Por este motivo, se vincula la actividad de los movimientos sociales con la producción artística a través del desarrollo de talleres sobre los problemas que preocupan a la población local, como puede ser la gentrificación, la precariedad laboral o las migraciones. En este sentido, destaca la postura crítica mantenida respecto a una de las grandes operaciones de especulación desarrolladas en Barcelona, el Fórum de las Culturas de 2004. En el proyecto “How Do We Want to Be Governed?” se desarrolló un amplio programa de exposiciones y actividades en áreas industriales y barrios de clase obrera en proceso de transformación urbana, proporcionando un espacio para la creación artística y para los movimientos vecinales. Para ello, se propone un recorrido por espacios expositivos alternativos (un instituto o un centro comercial) que ofrecen una nueva lectura de la ciudad al tratar de reconstruir las historias subalternas que han quedado al margen de la *construcción hegemónica de la metrópolis moderna*<sup>409</sup>.

Como han señalado George E. Marcus y Fred R. Myers, *recientemente el arte está ocupando un espacio largamente asociado a la antropología, transformándose en uno de los principales lugares donde se identifican, se representan e interactúan (obran) los efectos de la diferencia en la vida contemporánea. Desde esta perspectiva, los dos espacios donde la cultura es examinada están en una relación más compleja y de superposición nunca antes experimentada* (Padiglione, 2008).

Para Vincenzo Padiglione (2008), los museos etnográficos deberían explorar más los vínculos que existen entre arte y antropología, por las posibilidades que ofrecen para la creación de nuevos lenguajes museográficos y la producción de discursos interpretativos. Hemos visto cómo los nuevos museos de sociedad cada vez recurren más al arte contemporáneo en sus exposiciones y los problemas que ello plantea. Este tipo de intervenciones no siempre producen los cruces y sinergias que Padiglione reclama. En España no es frecuente el desarrollo de este tipo de prácticas y los museos etnográficos, locales o regionales, que incorporan obras de arte en sus exposiciones, lo hacen de forma independiente, en secciones diferenciadas, sin establecer relaciones con el resto del discurso. Este es el caso del *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo* o el *Museo Etnográfico Jorge Oteiza / Colección Javier Ciga*.

Aunque creemos que este tema merece un estudio en profundidad, en este momento sólo queremos llamar la atención sobre las posibilidades que ofrecen algunos lenguajes creativos e instalaciones artísticas para la musealización del patrimonio inmaterial. Para ello, nos vamos a centrar en la obra de Antoni Miralda, en la que se exploran las implicaciones sociales, culturales y artísticas de la comida en diferentes culturas. *Food Cultura* es un proyecto en desarrollo continuo en el que experimenta con la comida, los rituales, el simbolismo y el espacio público, rastreando las resistencias y supervivencias que conforman las diferentes tradiciones alimentarias en la actualidad. En este marco, desarrolla una

---

<sup>409</sup> Ver: <http://www.macba.cat/es/expo-como-queremos-ser-gobernados> [consulta: 21.03.2017]



serie de performances y banquetes ceremoniales de carácter participativo. En la exposición “MIRALDA MADEINUSA” se reúnen los proyectos que este artista realizó durante su estancia en Estados Unidos entre los años setenta y noventa<sup>410</sup>. Para ello, se muestran dibujos, fotografías, bocetos o grabaciones de estas intervenciones, procedentes muchos de ellos de sus archivos personales. *El Internacional Tapas Bar & Restaurant* (1984-1986) fue un experimento social que unía la cocina y el arte. En colaboración con la restauradora Montse Guillén crearon un bar de tapas en el centro de Nueva York. En *Santa Comida* (1984-1989) se reflexiona sobre cómo los yoruba se resisten a las imposiciones del cristianismo a través de la simbología de la ofrenda y la comida. Por su parte, en *Wheat & Steak* (1981) escenificó la fiesta de la cosecha en un desfile simulado en el que participaron cientos de personas con máquinas recolectoras simulando espantapájaros. La videoinstalación *Texas TV Dinner* ofrece una visión de la ciudad de Houston a través de la preparación de comida de diferentes países en restaurantes de la ciudad. La reflexión sobre las transformaciones que produce la sociedad de consumo en nuestra forma de relacionarnos con la comida, las hibridaciones e influencias entre culturas o los lenguajes adoptados en algunas de estas acciones nos puede recordar algunas de las escenografías con las que se está experimentando en algunos museos europeos.



Fig. 116. “MIRALDA MADEINUSA”. MACBA

<sup>410</sup> Exposición organizada por el MACBA entre el 22 de octubre de 2016 y el 9 de abril de 2017. Ver: <http://www.macba.cat/es/expo-miralda-madeinusa> [consulta: 24.03.2017]

## *Los museos y la memoria*

En los últimos años se han llevado a cabo importantes debates sobre las políticas de la memoria en muchos países. En algunos casos este auge tiene que ver con la necesidad de denunciar aspectos del pasado que han permanecido ocultos o ignorados por parte de las políticas oficiales, con las reivindicaciones de diversos colectivos, la reinterpretación de la historia o la creación de nuevos patrimonios. En este sentido, han proliferado los museos y memoriales dedicados al Holocausto, a la resistencia francesa o a las víctimas de alguna dictadura (Roigé, 2014).

De acuerdo con Xavier Roigé, la patrimonialización de la memoria es uno de los mejores ejemplos de patrimonio inmaterial. En este caso se trata de crear nuevos patrimonios a partir de las evidencias del pasado. Sin embargo, no hay que perder de vista que gestionar el patrimonio inmaterial implica *donar-li nous usos i significats. Més que recuperar-lo, implica una reactivació o reinvenió a partir dels elements del passat per donar-li uns usos o sentits actuals* (Roigé, 2014:29). En este sentido, la patrimonialización de la memoria presenta una importante paradoja. Si bien la memoria no es más que una interpretación de la historia, mediante este proceso se convierte en patrimonio una versión del pasado, construida desde el presente en función de distintos tipos de intereses que nunca son neutros y objetivos (Roigé, 2014:30). Uno de los principales problemas que Roigé identifica en la musealización de la memoria es la materialización de un patrimonio que en esencia es inmaterial (2014:31). Problema para el que no existe una solución fácil y comúnmente aceptada.

Luis Caballero ha definido el patrimonio inmaterial como el *conjunto de pautas mentales y conductuales «emic» desde las que interpretamos la realidad* (2013:93). Cuando en la exposición se introducen las interpretaciones que los informantes dan a la cultura material, a través de testimonios o memoria oral, se crea un nuevo referente museológico, conformado por una única estructura de significado. De esta forma, se transforma la experiencia del visitante, que atribuye más veracidad a los mensajes que se le ofrecen y puede conectar a nivel emocional.

Matilda Burden distingue dos formas diferentes de presentar el patrimonio inmaterial en los museos (2007:83). Las exposiciones que se centran en lo que llama *first capacity*, que utilizan registros sonoros o representaciones del PCI para contextualizar los objetos expuestos. Por otra parte, las exposiciones dedicadas exclusivamente a una manifestación inmaterial, como relatos, canciones, creencias o historia oral (*second capacity*). Como ha señalado Michelle L. Stefano, en el primer caso, el patrimonio inmaterial funciona como un mero acompañamiento de los objetos, quedando relegado a un papel secundario, tanto en la exposición como en la formación de las colecciones. De esta forma, los testimonios orales o registros sonoros que acompañan a los objetos expuestos les proporcionan un valor añadido, refuerzan la experiencia del visitante y dan impresión de autenticidad (Stefano, 2009b:121). Este tipo de enfoques ofrecen una visión limitada del patrimonio inmaterial y del papel

que los museos pueden desempeñar en su salvaguardia, ya que esta posición secundaria, como apoyo o soporte del patrimonio material, distrae la atención sobre la diversidad de expresiones que se desarrollan fuera de las paredes del museo.

Jorge Cruz y Joan Seguí (2015) han señalado como uno de los efectos de la transformación discursiva experimentada por los museos etnográficos valencianos la generalización del uso de la memoria oral, que permite crear nuevos discursos, capaces de reflejar la complejidad de las dinámicas sociales. En el caso del *Museu Valencià d'Etnologia*, siempre se ha prestado mucha atención a la recuperación del patrimonio inmaterial a través de la recogida de la memoria oral. Sin embargo, el desarrollo de la tecnología y la experiencia acumulada permiten ahora mostrar estos testimonios en la exposición. A lo largo del recorrido se han previsto algunos espacios interactivos en los que, a través de unas pantallas táctiles, el visitante puede acceder a entrevistas en formato audiovisual, fotografías o música tradicional. En algunos casos, estos dispositivos se integran en la exposición, mientras que en otros, se ha creado un espacio independiente en el que el visitante puede tomarse su tiempo para profundizar en los contenidos que revistan mayor interés.



Fig. 117. *Museu Valencià d'Etnologia*

En el año 1999, el *Museu Valencià d'Etnologia* puso en marcha un proyecto denominado *Arxiu de la Memòria Oral Valenciana - Museu de la Paraula*<sup>411</sup>, que consiste en la recopilación, conservación,

---

<sup>411</sup> Web del *Arxiu de la Memòria Oral Valenciana - Museu de la Paraula*. Ver: <http://www.museudelaparaula.es/web/home/info.php> [consulta: 20.10.2015]

estudio y difusión de testimonios orales sobre la realidad sociocultural valenciana para dar a conocer el modo de vida de esta sociedad en las primeras décadas del siglo XX. Entre los objetivos de este proyecto se encuentra la recuperación de este patrimonio inmaterial, la investigación sobre los procesos de cambio cultural y el desarrollo de estudios a partir de las fuentes orales. Este archivo aspira a convertirse en un banco de datos que facilite la investigación sobre la comunidad valenciana. A través de entrevistas, que se registran en formato audiovisual, se recuperan testimonios sobre temas tan variados como las bandas de música y la vida asociativa valenciana, las riadas de 1957, las migraciones transatlánticas, las mujeres que trabajaban en la industria juguetera, las manifestaciones religiosas, prácticas en torno al nacimiento y la muerte, tradición oral y relatos biográficos, entre otros temas. Para su desarrollo se han establecido colaboraciones estratégicas con departamentos universitarios.

Si bien en una línea diferente, los *Museos de Terque* dedican su sección denominada “El Almario” a la recuperación de la memoria oral de los vecinos de la comarca, a través del registro de sus testimonios en soporte audiovisual. Estas grabaciones, realizadas por José Carlos Castaño, se encuentran accesibles en la web del museo y profundizan en el mensaje ofrecido por este centro. Entre los últimos documentales que se han realizado, el de las fiestas de San Marcos de Ohanes, pero ya se pueden visionar: *Le llamaban Kent Wilson; Paca, la del pan; Los Últimos Parraleros; La historia del hojalatero de Purchena, Antón Cortés Torres; La historia de la tienda de Tejidos La Modernista; La historia de Emilio Sánchez González. El relojero de Sufli; La historia de Antonio Abad Carretero, la alegría frente a la adversidad y La mano en el contrapecho.*

Este tipo de estrategias nos enfrentan con las limitaciones que presentan los métodos de registro para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, siempre que no se acompañen de otra información complementaria que traduzca las interrelaciones entre las personas, el patrimonio y los contextos en los que se desarrolla. Por otra parte, los sistemas de registro tienden a centrar toda la atención en la creación de una evidencia tangible y, en el caso del documental, se trata de ofrecer un producto terminado con un significado en sí mismo. En estos casos, las características de estos medios obligan a hacer concesiones a la estructura narrativa a la hora del montaje.

En el caso del *Museo de la Escuela Rural de Asturias*, se ha producido un vídeo en el que, a través de los testimonios orales que se han podido recuperar, se abordan algunos aspectos de interés para la temática del museo, ya que complementan la información ofrecida por otros medios, como puede ser el ocio, la higiene, la alimentación o las formas de socialización. Por su parte el *Museo de la Trashumancia de Guadalaviar* lleva a cabo un trabajo de recuperación de la tradición oral que le ha llevado a conformar un archivo sonoro. A través de las audioguías y de unos dispositivos provistos de auriculares y dispuestos a lo largo del recorrido, se puede acceder a una selección de canciones,

cuentos, recetas de cocina, remedios populares para la curación del ganado, descripción del proceso del hilado y obtención de lana, elaboración artesanal de queso, manifestaciones festivas o anécdotas.



Fig. 118. *Museo de la Trashumancia de Guadalaviar*

Si revisamos las colecciones de los museos etnográficos españoles, en la mayoría de los casos encontramos testimonios y tradiciones orales. Ahora bien, lo más normal es que estos registros adopten un papel secundario y se utilicen como recurso de apoyo para la documentación e investigación de las colecciones. En este sentido, algunas instituciones están creando archivos vinculados al desarrollo de su actividad. Es el caso del *Museo del Pueblo de Asturias*, que ha reunido una importante colección de testimonios orales y de música tradicional, en distintos soportes. El *Archivo de la Tradición Oral* tiene como objetivos la documentación, estudio y difusión del patrimonio oral de Asturias. Entre los testimonios recogidos en este archivo encontramos mitos y leyendas, cuentos populares, romances, canciones, oraciones, conjuros, adivinanzas, refranes, poesías populares y memoria oral, expresiones integrantes del patrimonio inmaterial asturiano. Este archivo se complementará con el *Archivo de la Música Tradicional Asturiana*, en el que se está trabajando a través de la recuperación y registro de manifestaciones musicales o de danzas. En un espacio separado de la exposición, un dispositivo permite consultar algunos de estos registros, pero en el momento de la visita se encontraba inactivo.

Dentro de la actividad investigadora llevada a cabo por el *Museo Etnográfico de Castilla y León* destacamos el proyecto “Memoria, Territorio y Patrimonio”, destinado a la recuperación de la



memoria oral y a la recogida de testimonios y manifestaciones inmateriales. En este caso, la actividad se extiende a la conservación de especies naturales autóctonas que se encuentran en riesgo de desaparición. Un pilar fundamental de este proyecto es el trabajo con el colectivo de personas de mayor edad de la comunidad.



Fig. 119. *Museu de les Terres de l'Ebre*

El *Museu de les Terres de l'Ebre* (Ampostà, Tarragona)<sup>412</sup> a partir de la renovació conceptual sufrida aprofitant la remodelació de les instal·lacions, ofereix un recorregut pel territori de la ribera baixa del Ebro des d'una perspectiva arqueològica, etnològica i mediambiental. El projecte se enmarca dins dels museus de síntesi o museus del territori. Nos centrem en la secció etnogràfica, en la que se ofereix una caracterització social, cultural i natural d'aquest territori, amb el riu com a protagonista absolut de l'escena descrita. En aquest àmbit, se aborden les qüestions identitàries que afecten a la comunitat, a través dels testimonis dels habitants. L'exposició inclou aspectes relacionats amb la memòria col·lectiva d'aquesta població ja que, juntament amb els oficis i activitats desenvolupades tradicionalment al voltant del Ebro, com poden ser el rentat de la roba, la navegació o la pesca, ocupa un lloc destacat la memòria sobre les catàstrofes ocorregudes en el

---

<sup>412</sup> Desde finales de 2011, el antiguo *Museo Comarcal del Montsià* pasa a denominarse *Museu de les Terres de l'Ebre* tras un largo periodo de renovación de sus instalaciones. La remodelación también va a ser conceptual y va a afectar al discurso ofrecido por el nuevo centro que ahora se centrará en el patrimonio arqueológico, etnológico y natural de la comarca.

territorio que han marcado la vida de sus habitantes, como es el caso de las riadas e inundaciones que se han sucedido en distintas épocas, narradas por los propios protagonistas. El recorrido también incluye información sobre las centrales nucleares, las hidroeléctricas y los trasvases.

Llegados a este punto, queremos llamar la atención sobre algunos aspectos. Aunque los museos españoles están prestando cada vez más atención a la memoria oral, este interés no se ha trasladado a la actividad expositiva. En este sentido, observamos una serie de estrategias limitadas que no consiguen aprovechar el potencial comunicativo que ofrecen los testimonios orales. A modo de ejemplo, apenas encontramos casos en los que se empleen métodos de aproximación biográfica a los objetos, una estrategia muy utilizada en otros contextos, que ha dado lugar al desarrollo de una auténtica “museografía de las historias de vida” (Poulot, 2011). De esta forma, tampoco se exploran sus ventajas para ofrecer nuevas lecturas de las colecciones o contrastar los mensajes transmitidos por otros medios.

Por otra parte, es habitual que los testimonios que se incluyen en las exposiciones refuercen la misma visión pasadista que se presenta a través de otros medios. En la recogida de testimonios y tradiciones orales observamos el mismo sentido de urgencia que ha dominado la actividad de los museos etnográficos. De esta forma, se tiende a recuperar la memoria asociada a acontecimientos del pasado, con la intención de rescatar del olvido lo que ya no existe. La excesiva atención prestada al pasado descuida las expresiones y acontecimientos que se desarrollan en el presente, ofreciendo a una visión deformada y distorsionada del patrimonio inmaterial (Stefano, 2009b).

Una excepción la encontramos en el *Museu d'història de la immigració de Catalunya (MhiC)*, que está dedicando un esfuerzo importante a la recuperación de la memoria migratoria. Es habitual que los museos de la inmigración desarrollen este tipo de estrategias por la necesidad de recoger los testimonios de un fenómeno que no ha encontrado espacio en la actividad museística hasta una fecha relativamente reciente. El trabajo con las propias comunidades extranjeras debe favorecer la comprensión de las nuevas formas de ciudadanía. En este sentido, a través de estos testimonios, el museo podrá abordar cuestiones de interés que se reflejarán en sus exposiciones, como pueden ser las transformaciones urbanísticas, sociales y culturales que afectan a la convivencia actual.

Por último, comentar el proyecto “Metodología para el inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial en las Reservas de la Biosfera (2009-2011)”. Impulsado por el Centro UNESCO de Cataluña y en el que ha participado, entre otros, el *Museo Etnológico del Montseny - la Gabella*, se propone la *elaboración de un inventario de las tradiciones, las costumbres, los conocimientos, las técnicas, las fiestas, que constituyen el patrimonio cultural inmaterial del Montseny*, así como la identificación de

las expresiones que mejor puedan contribuir al desarrollo sostenible de este espacio<sup>413</sup>. La finalidad de este proyecto es la de convertirse en un referente para la elaboración de inventarios de PCI en áreas naturales protegidas, a partir del diseño de una metodología respetuosa con los planteamientos de la UNESCO. Tanto la metodología propuesta, como el propio inventario, en el que se recogen tradiciones y expresiones orales, creencias, juegos y deportes tradicionales, memoria oral, conocimientos sobre el medio y, entre otros, saberes relacionados con la alimentación, se encuentran accesibles en la web del Centro UNESCO de Cataluña, constituyendo un importante recurso para la investigación en este ámbito.

En un primer momento se toma como punto de partida el inventario del patrimonio etnológico que el *Museo Etnológico del Montseny - la Gabella* había realizado entre 1995-1999. El trabajo de campo trata de comprobar que las expresiones ya documentadas se ajustaban a la definición de PCI e identificar nuevos elementos. Uno de los primeros objetivos que se plantean es el de identificar las manifestaciones del patrimonio inmaterial que pueden contribuir al desarrollo sostenible, entendido no sólo como desarrollo económico, sino también como desarrollo humano. Así, el inventario lo integran manifestaciones como la matanza del cerdo, la elaboración de conservas y mermeladas, la memoria de la guerra civil, la predicción popular de la meteorología, el calendario agrícola, leyendas, adivinanzas, la *contradanza*, el *ball de gitanes*, el *ball de les bruixes*, las *Enramades* de Arbúcies, los mercados semanales o el movimiento asociativo. En 2013, este proyecto se inscribió en el *Registro de buenas prácticas para la salvaguardia del PCI* de la UNESCO, al considerar que reflejaba de modo apropiado los principios y objetivos de la *Convención de 2003*<sup>414</sup>.

## 10.1. LOS USOS POLÍTICOS DEL PCI EN LOS MUSEOS ESPAÑOLES

De acuerdo con Xavier Roigé (2014), el concepto de patrimonio inmaterial ha contribuido a la redefinición de la noción de patrimonio en un sentido amplio. Al margen de las posturas que podamos mantener sobre su institucionalización como una categoría patrimonial con entidad propia, el nuevo concepto introduce cambios importantes en los significados sociales, políticos y económicos del patrimonio. En un primer momento, el discurso institucional parece reconocer el papel que este patrimonio puede desempeñar en las reivindicaciones políticas e identitarias de las propias comunidades. Esta posibilidad ha sido aprovechada, tanto por las poblaciones indígenas, como por otros grupos culturales inmersos en reclamaciones culturales. No se puede negar que el patrimonio inmaterial funciona como elemento de reivindicación política y contribuye a la creación de identidades o legitimación de grupos sociales (Roigé, 2014:31).

---

<sup>413</sup> En la web del Centro UNESCO de Cataluña: <http://www.unescocat.org/montseny/es/projecte/> [consulta: 22.08.2013]

<sup>414</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/BSP/metodologia-para-realizar-inventarios-del-patrimonio-cultural-inmaterial-en-reservas-de-biosfera-la-experiencia-del-montseny-00648> [consulta: 25.02.2017]



Para Xavier Roigé, este uso político del patrimonio inmaterial es más habitual en los países latinoamericanos que en los europeos, en los que se ha generalizado un uso más social. Nos detenemos un momento en la actividad desarrollada por el colectivo *Falles Populares i Combatives* para criticar la “patrimonialización de la fiesta”<sup>415</sup>. Aunque el colectivo surge en 2012, se hizo especialmente visible ante la presentación de la candidatura de las Fallas a la “Lista Representativa” de la UNESCO, ya que dirigieron toda su crítica contra el proceso de patrimonialización que llevaba a cabo la administración, al llevar asociados efectos no deseados como turistificación, elitización o museificación de la cultura. Para ello, se crea un personaje, Patri Money, *que tiene la misión de patrimonializar todo lo que encuentra con el objetivo de llevarlo al organismo ficticio UNASCO. Todo lo que convierte en patrimonio se vacía de vida y se llena de turistas, deja de ser una realidad cotidiana y se convierte en un SÍMBOLO*. Dentro de esta actividad de sensibilización, cada año se desarrolla un amplio programa de actividades en diferentes puntos de la ciudad, que incluye la creación de su propio monumento, actuaciones musicales y juegos infantiles. En 2016, se creó una falla móvil que recorrió distintos barrios, recuperando una de las prácticas que se llevaban a cabo en otros periodos de la historia, para evitar pagar la tasa por ocupación de la vía pública.



Fig. 120. Museo del Artista Fallero

---

<sup>415</sup> Información extraída de la noticia publicada en el periódico digital Valencia Plaza el 8 de enero de 2016. Ver: <http://valenciaplaza.com/el-colectivo-satiricofalles-populares-i-combatives-critican-la-patrimonializacion-de-la-fiesta> [consulta: 23.02.2016]

Una de las finalidades de este colectivo es defender *una fiesta que se proteja del turismo de masas y de todo aquello que limite el carácter popular de la fiesta, la integración a través de los barrios y la infantilización en detrimento de la sátira*<sup>416</sup>. Se trata de recuperar el carácter satírico e irreverente previo a la reinención operada durante la dictadura franquista. En este sentido, Gil-Manuel Hernández i Martí, investigador de esta tradición valenciana, ha defendido la pervivencia de la influencia de época franquista en el desarrollo actual de la fiesta, lo que le lleva a afirmar que la *Transición no ha llegado a las Fallas*<sup>417</sup>. Una de las acusaciones es la despolitización de la crítica, la pérdida del carácter subversivo original y la autocensura.

Como ha señalado Luis Caballero, en los museos se suele utilizar el patrimonio inmaterial para consolidar los mitos y las ideologías dominantes. A modo de ejemplo cita los casos de los museos del Holocausto, para afirmar el mito fundacional del Estado de Israel, el *Ellis Island Immigration Museum*, para fortalecer el mito de Estados Unidos como comunidad multicultural cohesionada en torno a ideales compartidos de humanidad y progreso social (Caballero, 2013:132) o los museos de civilización canadienses, dedicados a la construcción de la comunidad canadiense reconociendo la singularidad de Québec. En estos casos, en los que actúa como agente legitimador de la narrativa oficial, el mensaje es coherente con las expectativas del visitante y no se produce disonancia.

En España, los principales debates sobre la construcción de identidad se han producido con la creación del Estado de las autonomías. Es habitual que cada comunidad autónoma cree un museo para presentar su identidad a través de la selección de una serie de referentes culturales (Roigé, Arrieta y Boya, 2012). En este sentido, es conocido el papel que los museos etnográficos han desempeñado en la invención de tradiciones (Hobsbawn y Ranger, 2002) o en el reforzamiento de ciertas identidades. No viene de más recordar las tres funciones de toda tradición inventada: establecer o simbolizar la cohesión social, legitimar principios de autoridad y socializar o inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones (Arrieta, 2013:16). Sin embargo, el panorama que presentan estos museos, con sus discursos centrados en un pasado idealizado, centrado en los modos de vida rurales y preindustriales, sin aportar reflexión crítica, no los convierte en un instrumento apropiado en todos los casos.

Como han señalado Díaz Balerdi (2008) e Iñaki Arrieta (2015b), para comprender el panorama museístico español hay que situarlo en el marco de las transformaciones políticas que se han producido en las últimas décadas. En el caso de los museos etnográficos, su evolución ha estado marcada por la dictadura franquista, que se apropió de los discursos folkloristas y los puso al servicio

---

<sup>416</sup> Información extraída de la noticia publicada en el periódico digital Valencia Plaza el 19 de febrero de 2016. Ver: [www.valenciaplaza.com/el-gremio-de-artistas-falleros-acogera-a-dos-creadores-por-el-burning-man](http://www.valenciaplaza.com/el-gremio-de-artistas-falleros-acogera-a-dos-creadores-por-el-burning-man) [consulta: 23.02.2016]

<sup>417</sup> Información extraída de la noticia publicada en el periódico La Vanguardia el 11 de marzo de 2014. Ver: <http://www.lavanguardia.com/local/valencia/20140311/54402959949/gil-manuel-hernandez-franquismo-psiucico-continua-instalado-mundo-fallas.html> [consulta: 26.02.2016]

de su proyecto ideológico. Hay que decir que esta situación no es exclusiva del caso español, ya que la hemos visto en los museos de folklore que surgieron en Europa desde finales del siglo XIX, vinculados a la defensa del mundo rural frente a las transformaciones que se estaban produciendo en las nuevas ciudades industriales. En este momento se asociaron ciertos valores a los modos de vida campesinos, posteriormente instrumentalizados para fines políticos. De esta forma, los museos del folklore han sido utilizados por ideologías tan diferentes como la nacionalsocialista, en el caso de los *heimatmuseum* alemanes, y la socialista antifascista, en el caso del *MNATP* de Rivière (Arrieta, 2015b).

En los últimos años ha surgido cierto interés por mostrar la historia o memoria asociada a los procesos de construcción autonómica. Es el caso del *Museo de la Autonomía Andaluza* (Coria del Río, Sevilla), dedicado a la historia de este proceso autonómico y a la identidad andaluza. Para ello, se opta por un recorrido lineal, una “línea del tiempo” que se inicia con el Sexenio democrático de 1868-1874. Al final del recorrido, jalonado por hitos representativos de la historia más reciente, se incluyen referencias a personajes de la vida cultural y social andaluza, así como a las principales instituciones y símbolos de los que se ha servido la gestión autonómica. En el espacio denominado “La banda sonora de nuestra Autonomía” se recuperan algunos de los “himnos” que marcaron la Transición en Andalucía<sup>418</sup>, música que acompaña parte del recorrido.

Se trata de un museo que no cuenta con colección<sup>419</sup>, por lo que el peso del discurso recae en el diseño museográfico, poblado de referencias abstractas y simbólicas al proceso autonómico: urnas, papeletas electorales, televisores, armas y cascos de guerra, paraguas y zapatos, todos de color blanco. El significado de estos elementos es explicitado a través de las etiquetas identificativas ya que, en algunos casos, su comprensión puede no ser inmediata. Es el caso de los paraguas, en clara alusión a la intensa lluvia que hubo durante las manifestaciones del 4 de diciembre de 1977, que dejó multitud de imágenes de las calles andaluzas cubiertas con un mar de paraguas. El recorrido se complementa con vídeos, interactivos y con la exhibición de la única pieza “auténtica”, la pizarra histórica en la que se anotaron los resultados del referéndum de 1980. Por otra parte, la ubicación de este museo es igualmente simbólica, ya que se encuentra en el interior de la finca de Blas Infante (“Padre de la Patria Andaluza”) en Coria del Río, cerca de la que fue su casa, convertida ahora en casa-museo. En este caso, se trata de un centro fuertemente institucionalizado que, si bien dedica un esfuerzo importante a la acción cultural y educativa, no ha conseguido arraigar entre la población andaluza. No hay que pasar por alto que este museo está asociado al Centro de Estudios Andaluces, dependiente de la

---

<sup>418</sup> En las paredes de cristal de este espacio se pueden leer estrofas de “Andaluces de Jaén” interpretado por Paco Ibáñez, “Verde y Blanca” de Carlos Cano, “Abre la puerta niña” de Triana o “Libertad sin ira” de Jarcha.

<sup>419</sup> Con la excepción de la *Casa-Museo de Blas Infante* que, aunque forma parte de la institución, es un espacio diferenciado.

Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, lo que condiciona su identidad institucional y el tipo de mensaje producido.



Fig. 121. *Museo de la Autonomía Andaluza*

El *Centro Cultural Museo Memoria de Andalucía* (Granada) es un ambicioso proyecto cultural con tintes regionalistas. Como ha señalado González Alcántud, su creación viene motivada por cierta *voluntad populista de los gobernantes regionales* (2010:326), interesados en crear un gran proyecto de recuperación de *una supuesta memoria colectiva*, en consonancia con las renovaciones experimentadas por los museos de artes y tradiciones populares en otros países<sup>420</sup>. En este caso, los problemas que plantea el discurso se tratan de solventar a través del diseño museográfico y del recurso a las nuevas tecnologías. Para ello, en la sección dedicada a los modos de vida, se ofrece un recorrido histórico por los oficios, la indumentaria, los alimentos, la vivienda, las creencias o el ocio, a través de una amplia variedad de dispositivos museográficos. Este tipo de presentaciones, excesivamente centradas en las condiciones impuestas por el medio físico y por los grandes acontecimientos históricos, tienden a producir una visión homogénea y unitaria de la identidad. De esta forma, se termina ofreciendo una imagen sesgada y deformada de la realidad cultural andaluza. Este no es el primer caso de improvisación en el desarrollo de la política cultural y museística española, normalmente más orientada a la obtención de un rédito político inmediato, que a una planificación estructurada del sector.

---

<sup>420</sup> En este caso, nos encontramos ante un museo asociado con una Caja de Ahorros.

*El Museo del Pueblo de Asturias* (Gijón) se dedica a la presentación de la cultura tradicional asturiana a partir de la recuperación de todo tipo de testimonios, lo que incluye objetos, arquitectura vernácula, artes gráficas, historia oral, música o fotografías. Nos encontramos ante un museo al aire libre que ocupa un recinto de 35.000 m<sup>2</sup>, integrado por construcciones que se han trasladado desde sus ubicaciones originales para evitar su desaparición. El recinto también alberga otros ejemplos de arquitectura popular, una casa campesina, un lagar de sidra, corros y chozos de pastores en la montaña, una casa de campesinos, un *tendayu* y una bolera. La mayoría de estos espacios (los que por sus dimensiones lo permiten) albergan una recreación de la vivienda tradicional. La sede principal se ubica en el pabellón que representó a Asturias en la Exposición Universal de Sevilla de 1992, trasladado al recinto en 1994.



Fig. 122. “La leche, el chocolate y el café” del *Museo del Pueblo de Asturias*

En el proyecto de este museo se renunciaba a la exposición de síntesis de la cultura asturiana, quedando el tratamiento de los diversos aspectos sujeto a la organización de exposiciones temporales<sup>421</sup>. Sin embargo, la exposición principal “Los asturianos en la cocina. La vida doméstica en Asturias, 1800-1965” se ha terminado convirtiéndose en permanente. En ella, se abordan las transformaciones de los modos de vida tradicionales, a través de la evolución de los objetos de uso

<sup>421</sup> El Plan museológico redactado en 1998 por parte de un equipo multidisciplinar integrado por el antropólogo Marc Augé y por la museóloga Dolors Llopart, entre otros. Este documento determina la reorientación y necesaria redefinición de los planteamientos del museo, acometida en el año 2000 y que lo configuran tal y como lo conocemos en la actualidad.

cotidiano. Con la vida doméstica como hilo argumental, la exposición se estructura en tres periodos cronológicos. Entre 1800-1860, para mostrar la sociedad rural, entre 1880 y 1936, para señalar el inicio de la industrialización y, el último, entre 1950 y 1960, con la aparición de la clase media durante la época del desarrollismo franquista. A lo largo del recorrido, la cocina ocupa un papel protagonista, ya que a través de este espacio se pueden abordar los aspectos sociales y culturales que han marcado la memoria del pueblo asturiano, la actividad económica, los sistemas de valores, la atribución de roles de género o las formas de relación. Hemos visto cómo esta exposición trata de visibilizar las diferencias existentes en las distintas clases sociales de la sociedad asturiana en los diferentes periodos: señores/campesinos, obreros/ burgueses y productores/clase media.

Este museo es el encargado de coordinar la Red de Museos Etnográficos de Asturias, integrada por una serie de museos etnográficos y monográficos dedicados a las actividades representativas de la identidad asturiana. Uno de los objetivos de esta Red es el de ofrecer una panorámica de la cultura asturiana de manera coordinada, evitando la repetición de contenidos, de forma que las colecciones de los museos se integren en una sola (López, 2007).

El *Museo do Pobo Galego* se concibe como museo nacional para la cultura gallega tras el final de la dictadura. Este museo, creado por etnógrafos como Xaquín Lorenzo o Antonio Fraguas, sirvió como modelo para los museos creados en Galicia posteriormente. Como han señalado Xerardo Pereiro y Manuel Vilar, los museos gallegos suelen ofrecer una imagen idealizada y estereotipada de los “otros” autóctonos, “los gallegos que una vez fueron”, en parte relacionada con el discurso antropológico heredado del pasado (Pereiro y Vilar, 2008:98). Este repliegue identitario es habitual en los museos que presentan los modos de vida de un territorio, pasados o presentes, sin abordar las relaciones con la alteridad (Chaumier, 2003). En el caso gallego, aunque puede hacerse extensible a otros contextos, no es frecuente que los museos reflexionen de forma crítica sobre las representaciones de la identidad y la alteridad (Pereiro y Vilar, 2008).

El modelo del *Museo do Pobo Galego* promueve la exposición de artefactos culturales estereotipados, centrados en sus capacidades expresivas, sin producirse el necesario análisis cultural y evitando cualquier referencia a la organización social. Esta lógica de representación se ha extendido a otros museos locales, que han centrado sus exposiciones en la cultura material de los campesinos y pescadores, eludiendo el tratamiento de sus experiencias personales o de las dinámicas sociales que les afectan. Para Xerardo Pereiro y Manuel Vilar, los discursos de los museos etnológicos gallegos, con la excepción de los museos de Allariz y Ribadavia, muestran una imagen esencializada de la identidad gallega, sustentada en ideas de ruralidad, atraso tecnológico y androcentrismo. *Rural images thus created tend to idealize and harmonize the local world by adopting the myth of a small community: rural, agrarian, static, religious, conservative, and of course, depoliticized and free of conflicts* (Pereiro y Vilar, 2008:101). En los últimos años, el museo ha renovado su exposición para mostrar la



dimensión simbólica y social de la cultura gallega y ha diversificado su programa de actividades para incorporar nuevos enfoques que superen esa imagen estereotipada asentada sobre lo rural. De esta forma, en la sección denominada “La sociedad: memoria y tradición” se presentan aspectos relativos a la organización social, la vida doméstica, las creencias, la medicina popular, las costumbres asociadas al ciclo de la vida y las manifestaciones festivas.

Xosé Carlos Sierra ha identificado algunas ausencias de los discursos de los museos etnográficos gallegos, como pueden ser los contenidos asociados al desarrollo industrial y a los modos de vida urbanos, la “modernización” del mundo rural, las prácticas asociadas a los emigrantes retornados o las consecuencias de las intervenciones en el territorio (Sierra, 2015:30). Hay que decir que esta ausencia no es total, ya que encontramos casos en los que se tratan algunas de estas cuestiones, si bien de forma limitada, ya que no se ha producido el análisis etnográfico necesario, ni se ha construido un relato en el que se muestre la “voz” de los protagonistas a través de sus testimonios, experiencias u objetos. En el *Museo Etnográfico da Limia* (Vilar de Santos, Ourense), la primera parte de la exposición ofrece una caracterización del territorio, abordando los aspectos físicos, históricos y sociales que han determinado la evolución de los modos de vida en la comarca a lo largo del tiempo. Como eje central para entender esta evolución, la desecación del lago de Antela en el siglo XX y sus consecuencias humanas y medioambientales<sup>422</sup>.



Fig. 123. *Museo Etnográfico da Limia*

<sup>422</sup> Esta desecación forma parte de la política de colonización agraria franquista con el objetivo de incrementar las zonas de cultivo. En el caso de la comarca de la Limia, este proceso empezó en 1958.

En el *Pazo de Arxeriz* (O Saviaño, Lugo) se trata de presentar el patrimonio cultural y natural de la Ribeira Sacra. A lo largo del recorrido se incluyen referencias al impacto ecológico de la construcción de embalses, a través de la información que proporciona la visita guiada, los paneles de texto, fotografías y una maqueta a escala, pero no se ofrece un análisis de su impacto social, ni se reflexiona sobre las consecuencias de este tipo de intervenciones en la construcción identitaria vinculada a la nueva territorialidad, como sería de esperar en un ecomuseo<sup>423</sup>.

Otro caso es el de la industria conservera, que apenas ha recibido la atención de algún museo temático. A modo de ejemplo, el *MUSEO ANFACO de la Industria Conservera*, una iniciativa de titularidad privada que surge con vocación didáctica, para mostrar el origen y el desarrollo del sector de las conservas de pescado y marisco en Vigo. En este caso, es una institución dependiente del sector de la industria, por lo que tiende a relativizar la cuestión social y la dimensión simbólica de este fenómeno, y a enfatizar los aspectos técnicos (Sierra, 2015:32). Otra excepción la encontramos en el *Museo do Mar de Galicia* (Vigo). Aunque en el recorrido de este centro se incluyen algunas referencias a la conservación y comercialización del pescado, prevalecen los aspectos técnicos sobre los simbólicos y sociales. En este caso, la museografía trata de reforzar esta dimensión ya que unos cubos luminosos, que recuerdan a los contenedores de los almacenes portuarios, albergan una serie de objetos, audiovisuales o fotografías asociados a la explotación, conservación y comercialización del pescado. Por otra parte, al no abordar las sucesivas olas migratorias que han conformado la sociedad gallega, se elude el tratamiento de las conexiones entre lo local y lo global, tan necesarias para presentar una imagen más ajustada de la realidad actual (Pereiro y Vilar, 2008:99). En los museos etnográficos hay una ausencia destacada de discursos sobre las identidades transnacionales, en general, de todo lo que se oponga a la idea de una identidad estable y esencializada (Sierra, 2015). Todos estos silencios son especialmente llamativos en un museo que trata de ofrecer una imagen de síntesis de la cultura tradicional como es el *Museo do Pobo Galego*.

En 2011, el antiguo *Museo Municipal de Donostia/San Sebastián* se convierte en el *Museo de San Telmo*. Como ha señalado Iñaki Arrieta, *más que de una reinauguración, se trata una reinención como museo de sociedad, en la línea de las renovaciones del Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée y del Museum Europäischer Kulturen* (2015b:68). En este caso, se adopta un enfoque amplio para construir un retrato de la sociedad vasca a través del arte, de la historia, del folklore y de la etnografía. En consonancia con el paradigma de los museos de sociedad, se trata de reflexionar sobre los problemas contemporáneos, vinculando el pasado con el presente y el futuro, para mostrar los distintos comportamientos del hombre en sociedad. La exposición se divide en cinco secciones, las dos últimas dedicadas a la etnografía y a la historia, desde la Prehistoria hasta la actualidad. En la

---

<sup>423</sup> La construcción de los embalses de Belesar y Peares durante los años sesenta provocó la inundación de varios lugares y el desplazamiento de más de mil personas.



sección denominada “La tradición pervive” se ofrece un recorrido por las danzas, la música, los deportes autóctonos, los oficios tradicionales y la vida en el caserío.

El *Museo Euskal Herria* (Guernica, Vizcaya) es un museo de síntesis dedicado a la historia y cultura vasca. El museo se ubica en un lugar de gran valor simbólico para el pueblo vasco, ya que se encuentra próximo a la Casa de Juntas y al Árbol de Guernica. El recorrido incluye descripciones del medio físico, que ha condicionado las formas de vida en el territorio, la historia o la organización administrativa. En este caso se opta por construir la narrativa a través del empleo de todo tipo de soportes y recursos museográficos. La última planta está dedicada íntegramente a presentar la cultura tradicional vasca. Hay que destacar que la mayoría de los contenidos ofrecidos pertenecen al patrimonio inmaterial, las danzas que marcan el ciclo del año y los cambios sociales, los mitos y leyendas, la música popular, la gastronomía o el *bertsolarismo*. La sección dedicada a los deportes tradicionales adquiere una gran dimensión, ya que en ella se presentan las regatas de trainera, la pelota vasca, la *sokatira*, los *aizkolaris* o cortadores de troncos, *segalaris* o cortadores de hierba, levantadores de piedra, *idi-probak* o arrastre de piedras por bueyes, juegos de bolos o concursos de perro pastor, la mayoría de ellos asociados al desarrollo de las actividades agrícolas o pesqueras, debido a las competiciones y apuestas.

En este momento no nos proponemos ofrecer un recorrido por los principales museos con vocación autonómica, sino de destacar los aspectos que nos permiten profundizar en el desarrollo de nuestro objeto de estudio. Desde una aproximación al patrimonio inmaterial creemos que una paradoja de estos museos es que tratan de construir una identidad colectiva y recuperar la memoria de la nueva territorialidad sin incorporar la “voz” del pueblo. Además, es habitual que los discursos se apropien de los trabajos que han realizado ciertos antropólogos e intelectuales sobre la cultura regional, en lugar de construir una imagen más ajustada a la realidad, diversa y plural, que existe en cualquier territorio. A modo de ejemplo, Joseba Zulaika señala cómo en la construcción de la identidad vasca ha desempeñado un papel decisivo la obra de José Miguel Barandiarán. En este sentido, observamos cierta continuidad con las lógicas de representación utilizadas en el pasado para construir las imágenes de identidad y alteridad (Pereiro y Vilar, 2008)

Otro de los rasgos que identifica a estos museos es la forma en la que transmiten una idea de territorio homogéneo y estable, subsumiendo las diferencias internas para construir una identidad colectiva. De esta forma, estos museos no suelen mostrar la conflictividad política que existe en sus territorios, ni se hacen eco de las reclamaciones de algunas provincias. Se trata de mostrar una imagen unitaria de cara al exterior. Recuperamos el caso del *Musée de la civilisation de Québec (MCQ)*, considerado un ejemplo del uso político del patrimonio inmaterial en el discurso museístico (Caballero, 2013). En este caso, se trata de reflejar las cuestiones identitarias que afectan a la sociedad quebequesa, manteniendo abierto el debate sobre un problema sobre el que no existe una solución unánime. Para ello no elude el

tratamiento de los conflictos que existen con Canadá, los intentos de asimilación y la resistencia. Por su parte, el *Canadian Museum of Civilization* de Gatineau (actual *Canadian Museum of History*) integra la particularidad histórica y cultural de Québec en el mito del multiculturalismo canadiense. Como ha señalado Caballero, *este enfoque resulta rechazable, pues oculta a propósito cualquier alusión a los conflictos culturales, bélicos e identitarios que han enfrentado a las dos comunidades hasta el presente* (2013:132).

Por otra parte, algunas administraciones autonómicas están inmersas en un proceso de creación y legitimación de identidades que impulsa las sucesivas reordenaciones del panorama museal, sobre todo en el marco de los nacionalismos. Hay que decir que no todas las comunidades autónomas cuentan con experiencias museísticas que ofrezcan presentaciones de síntesis de su territorio. En el caso de Extremadura, por ejemplo, la creación de un museo etnográfico representativo de la cultura extremeña se ha sustituido por una red de museos de identidad, que ofrece un mosaico de las particularidades locales. En otros casos son los museos de artes o historia los que se han convertido en emblema de la identidad colectiva autonómica. En Cataluña es el *Museu d'Història de Catalunya* el que desempeña esta función vertebradora. Aunque se llegó a aprobar una propuesta para crear un museo nacional que integrara los museos de etnología, historia y arqueología, este proyecto no ha prosperado y no parece que mantenga el interés de la actual administración (Roigé, 2015; Roigé y Arrieta, 2010).

En este caso, el proyecto contemplaba la creación de un museo de sociedad dedicado a la cultura y la identidad catalana. En consonancia con los modelos del *Musée de la Civilisation de Québec*, el *MuCEM* de Marsella o el *Musée des Confluences* de Lyon, se apostaba por un enfoque interdisciplinar apoyado en un programa de exposiciones temporales. Se trata de un museo que hablara sobre el pasado, presente y futuro de la sociedad catalana, sin eludir los problemas de la contemporaneidad y las nuevas identidades que han surgido en el contexto globalizado actual. Xavier Roigé señala algunas de las posibles causas que han motivado el fracaso de este museo, como pueden ser el desinterés de la antropología académica, la dificultad de trasladar estos conceptos a un museo y la forma en la que se ha construido la identidad catalana, que no se sustenta tanto en el patrimonio como en otro tipo de referentes (Roigé, 2015:93-95). Los debates que se mantuvieron en torno al reordenamiento de los museos de la identidad catalana nos proporcionan algunas claves para comprender la instrumentalización política a la que se ha sometido el patrimonio, en función de unos determinados fines (Roigé, 2015; Roigé y Arrieta, 2010).

Llegados a este punto, nos vamos a detener en otro de los proyectos que no han prosperado a pesar de lo interesante de su propuesta. Pese a las vicisitudes por las que ha pasado casi desde el momento en el que surge su propuesta, el *Museo Nacional de Etnografía* merece una especial atención. Si atendemos al programa científico y cultural de esta institución, tal y como se ha presentado en publicaciones y

encuentros, podemos contrarrestar el panorama sombrío que estamos ofreciendo sobre nuestro objeto de investigación o, al menos, incorporar algunas aportaciones que creemos que pueden contribuir al debate sobre la renovación de los museos etnológicos y la musealización del patrimonio inmaterial (Mingote, 2009, 2011 y 2012).

La experiencia acumulada hizo conscientes a los redactores del proyecto de la necesidad de adoptar nuevos planteamientos conceptuales y museográficos en la creación de la nueva institución, más acordes con la evolución experimentada por la antropología en general, y por la museología etnográfica en particular, pero también con las necesidades que demanda la sociedad del siglo XXI y la proliferación de “nuevos” patrimonios. Por este motivo, esta institución se plantea, en un primer momento, extender el ámbito de sus colecciones más allá del mundo rural preindustrial e incluir contenidos “no materiales” en sus discursos (Mingote, 2009, 2011 y 2012).

La exposición del museo estaría dedicada a la vida cotidiana, mostrando la diversidad que existe en la sociedad globalizada actual y sin eludir las confrontaciones que se producen entre los diferentes grupos culturales que conviven en el territorio. A través de los objetos pertenecientes a la vida cotidiana, se trata de reflexionar sobre *pautas culturales comunes a distintos grupos sociales* (Mingote, 2009:225) estableciendo comparaciones entre los objetos que nos muestran lo familiar y lo extraño. Durante los encuentros preparatorios surgió un debate sobre el marco temporal de esta exposición. Una vez descartada la propuesta de mostrar sólo la sociedad contemporánea, se optó por una perspectiva diacrónica que permitiera apreciar las continuidades y rupturas.

*Con este enfoque, se pretende eliminar el nosotros y el ellos que separa, a través de un tiempo irreal, a sociedades que conviven pero que se connotan de manera diferente en función de su asunción del progreso. La imagen de modernidad monolítica que pretenden transmitir muchas sociedades es irreal en tanto que en ellas se mantienen rasgos culturales que no proceden del presente, en sentido estricto. Desde esta perspectiva, los conceptos de cultura dominante, culturas en regresión y culturas emergentes son fundamentales a la hora de clarificar esa convivencia* (Mingote, 2009:228).

Al inicio del recorrido se preveía una exposición autorreferencial que, a partir de las colecciones históricas del museo, mostrara los cambios que se han producido en la definición del objeto etnográfico. El resto de la exposición adoptaría un enfoque temático para reflexionar sobre cuestiones como el género, la identidad, la salud, la alimentación, los acontecimientos festivos, las creencias o el ocio (Mingote, 2009). No se trataba de ofrecer una exposición de síntesis, sino de abordar las realidades múltiples y complejas de diferentes fenómenos sociales y culturales, tratando de mostrar las rupturas, continuidades, diferencias o similitudes de los patrones culturales.

Entre las líneas previstas de actuación, hay que destacar la mayor atención prestada a la dinámica cultural propia de una sociedad globalizada como la actual. Para ello, el museo contemplaba un

programa reforzado de acción cultural que permitiera diversificar las actuaciones y atraer la atención del público. Hay que decir que este museo cuenta con una amplia colección de objetos que, si bien no son muy representativos de la diversidad interna del Estado, sí permiten abordar una gran variedad de temas o, al menos, constituir el germen de futuras colecciones más actuales. En consonancia con los nuevos paradigmas museológicos, se proponía una política de exposiciones basada en las muestras temporales, de larga y corta duración, adoptando para ello un enfoque integrado que concebía el desarrollo de las funciones del museo de forma interrelacionada (Mingote, 2012). El enfoque temático de las exposiciones se apoyaría en investigaciones realizadas en el museo, contribuyendo de esta forma al incremento de las colecciones y a la renovación de los lenguajes museísticos. Además, la colaboración con instituciones y agentes externos al ámbito museístico, españoles y extranjeros, se consideraba esencial.

En estas líneas de actuación encontramos cierto paralelismo con el programa inicial del *MuCEM* (Chevallier, 2008) aunque con algunos matices ya que, en este caso, el ámbito geográfico sigue siendo el nacional. La ampliación de las colecciones incluía contenidos propios de los modos de vida urbanos e industriales, ausentes de las colecciones históricas del *Museo del Pueblo Español*, que constituyen la base de la “nueva” institución. Estos materiales sí tenían cierta presencia en las colecciones que se habían ido formando en las últimas décadas, junto con objetos de la cultura cotidiana contemporánea, carteles o electrodomésticos (Mingote, 2011). Nos encontramos ante un museo que estuvo cerrado al público durante la mayor parte de su historia pero desarrolló una importante actividad interna. Durante estos años, el museo continuó incrementando sus colecciones, adquiriendo materiales que le permitieran documentar las transformaciones que se han ido produciendo con el paso de la sociedad rural a la urbana e industrial, diversificando los ámbitos de interés e incorporando cada vez objetos más recientes (Mingote, 2011; Fernández de Paz, 2008). En este sentido, no se rechaza la adquisición de los objetos producidos en la sociedad de consumo o pertenecientes a la cultura de masas, ya que se consideran bienes representativos de nuestra vida cotidiana, tal y como la experimentamos en una sociedad globalizada como la actual (Mingote, 2012).

Para analizar la evolución del *Museo del Pueblo Español* hay que prestar especial atención al contexto político y social en el que se integra, a los cambios en la definición del objeto etnográfico y a los vaivenes de la museología etnográfica<sup>424</sup>. Aunque se insertan en el mismo contexto, su situación no ha sido equiparable a la del *Museo Nacional de Antropología*, que sí ha disfrutado de cierta continuidad en el desarrollo de su actividad<sup>425</sup>, puede que porque *es más fácil estudiar al otro que a uno mismo*

---

<sup>424</sup> Para seguir las fases iniciales del proyecto consultar Mingote (2009, 2011 y 2012), Fernández de Paz (2008) o Barañano y Cátedra (2005).

<sup>425</sup> Tanto el antiguo *Museo Nacional de Etnología* como el *Museo del Pueblo Español* se unieron en 1993 en una misma institución denominada *Museo Nacional de Antropología*, situación administrativa que nunca llegó a materializarse, ya que los dos museos siguieron funcionando de forma independiente. En el BOE núm. 684 de 1993 apareció publicada la siguiente explicación. *Desde una perspectiva actual no resulta coherente la*

(Barañano y Cátedra, 2005:243). Como han señalado Asunción Barañano y María Cátedra (2005), con la sustitución del *Museo del Pueblo Español* por el *Museo del Traje* se ha cerrado en falso el debate sobre las identidades que conforman el Estado español. En su análisis sobre la evolución de esta institución se exploran las ideologías y valores subyacentes a las políticas de representación cultural, los significados que se atribuyen a la tradición, las formas de entender la cultura, la relación con el pasado o la diversidad cultural. Lógicas todas ellas que no parecen adaptarse bien a las necesidades que reclama la musealización del patrimonio inmaterial.

En 2015 se inaugura en Barcelona el *Museu de les Cultures del Món (MCMB)*, a partir de una colección de materiales procedentes de América, Asia, África y Oceanía, *un testimonio de primera categoría sobre la relación del hombre con el universo, sus creencias y sus rituales*<sup>426</sup>. Para ello, el nuevo museo adopta un enfoque estetizante en la selección de los objetos y en la construcción de la narrativa, reproduciendo muchos de los problemas que ya se habían planteado en el caso del *Musée Quai Branly* (Roigé, 2015:96-97). Ante las críticas vertidas por la ausencia de referencias al pasado colonial, los responsables se aferran a su condición de museo de arte.

Antes de que el *Museu Etnològic de Barcelona* cambiara su orientación en 2011, había iniciado una actividad dedicada a la representación de diferentes culturas. Por este motivo, se organizaron exposiciones sobre la cultura tradicional catalana, el mundo obrero y sobre distintos colectivos, se fomentó el trabajo participativo con las comunidades de inmigrantes que residen en la ciudad y se realizaron proyectos en el exterior (Roigé, 2015). A modo de ejemplo, la exposición “Gitanos, la cultura dels rom a Catalunya”, que trataba de mostrar la historia y actualidad de la comunidad gitana en Cataluña. Para ello, en la fase previa de investigación, se buscó la participación de la comunidad representada en la documentación y recogida de materiales para la exposición (Fornés y Llopart, 2008; Fornés, 2007). Nos encontramos ante una institución comprometida con el tratamiento del patrimonio inmaterial, con la reflexión sobre la sociedad contemporánea y la diversidad cultural. Las colecciones de este museo proceden de distintas partes del mundo, aunque también reúnen manifestaciones pertenecientes a la cultura popular catalana. En este sentido, el museo trató de involucrar a diferentes colectivos de la ciudad, como es el caso de la Federació Festa Major de Gràcia, con la que llegó a un acuerdo para la musealización de algunos detalles de la decoración de las calles durante las fiestas. (Fornés, 2007).

---

*separación de ámbitos geográficos que pueden estudiarse bajo una misma metodología científica. La visión de conjunto potenciará la finalidad esencial de ambos centros de difundir los valores del pluralismo y la comprensión intercultural, y la unión de capacidades y recursos facilitará el desarrollo de una institución sólida y duradera que muestre al público la riqueza de las colecciones etnográficas del Patrimonio Histórico del Estado* (Barañano y Cátedra, 2005:233).

<sup>426</sup> El museo exhibe parte de la colección de la Fundación Folch, 2.400 objetos de arte representativo de África, Asia, América y Oceanía, fondos del *Museu Etnològic de Barcelona*, las colecciones de la Fundación Arqueològica Clos y la Colección Arqueològica Duran Vall-lloera. Información obtenida del dossier de prensa del *Museu de les Cultures del Món* de Barcelona. Ver: <http://museuculturesmon.bcn.cat/es> [consulta: 28.02.2017]

La reapertura de este centro en 2015 no ha estado exenta de polémica. El museo ha renovado sus exposiciones y ha incluido más referencias a la cultura popular catalana<sup>427</sup>. La nueva exposición, “Sentir el patrimoni”, permite reflexionar sobre las “particularidades y universalidad de la cultura humana” mostrando cómo en diferentes culturas se afrontan los problemas de la vida cotidiana. La muestra está concebida para ofrecer nuevas lecturas, establecer comparaciones y provocar la reflexión en el visitante, adoptando un enfoque temático para presentar los diferentes contenidos. En una sección se muestra una serie de objetos fácilmente reconocibles por el visitante y que son expresión de las dinámicas culturales, por ejemplo, objetos procedentes de otros lugares y que han sido asimilados. En los patios del museo se muestran unas figuras de grandes dimensiones que ofrecen una síntesis de la cultura tradicional de los territorios catalanes. De esta forma, se exhiben tres fallas que representan a dos folkloristas catalanes (Joan Amades y Ramón Violant) y a un *siurell*, pieza de la cerámica mallorquina, un conjunto que reúne símbolos de la cultura material, del patrimonio festivo y de la etnografía de estos territorios.



Fig. 124. *Museu Etnològic de Barcelona*

Ahora bien, la polémica surgió por las acusaciones de injerencia política que pesaban sobre la anterior administración local, que apostaba por un museo más orientado a la cultura catalana. El director, Josep Fornés, explicaba en prensa las soluciones adoptadas y su resistencia a convertirse en *el museo de la barretina catalana*<sup>428</sup>. La sección dedicada a “Nuevas tradiciones, viejas fiestas” es la que más recelo provocó. En primer lugar, se exhibe una serie de figuras realizadas por el artesano Sergi Salvó que tratan de reflejar la pluralidad de la sociedad catalana y sus nuevos rituales festivos. Para ello, se representan familias en la Vía Catalana, flamencas envueltas en banderas esteladas, toreros, manifestantes, personajes de televisión o borrachos en las fiestas del barrio. Se criticó el simbolismo

<sup>427</sup> Ver: <http://ajuntament.barcelona.cat/museuetnologic/es/node/206> [consulta: 19.03.2017]

<sup>428</sup> Noticia publicada en el diario El Mundo el 2 de octubre de 2015. Ver: <http://www.elmundo.es/cataluna/2015/10/02/560ed14d22601d53248b45bd.html> [consulta: 19.03.2017]

de esta representación por la abundancia de referencias al independentismo catalán y la manipulación simbólica que se ejercía sobre los referentes culturales. Como referencia a la inmigración, se incluyeron tres figuras de mujeres con el velo islámico y una prostituta africana. El director contestó a las críticas dejando claro que se trata de una “vitrina de autor” en la que el artista se había encargado de la composición de la escena, pero la polémica ya estaba servida.

Antes de la inauguración, el Grup de Recerca sobre l'Exclusió i el Control Socials (GRECS) había firmado un manifiesto titulado “Barcelona i els museus com a pessebres”, para denunciar la deriva de los dos museos de antropología de la ciudad. En primer lugar, se denunciaba el traslado de las colecciones “exóticas” del *Museu Etnològic de Barcelona* al nuevo *Museu de les Cultures del Món*. En la exposición de la nueva institución, inmersa en la búsqueda de un exotismo acrítico, no se mostraban las colecciones procedentes del Magreb, por las connotaciones asociadas a una experiencia colonial que ahora no era el momento de reflejar. Por otra parte, es el discurso del nuevo *MEB* el que centraba la crítica ya que, con el mandato de la anterior administración, quedaba constreñido a una *reificación del presente y el olvido de los episodios más oscuros de nuestro pasado reciente, por la exhibición despolitizada de los utensilios de nuestra cultura material y, en fin, por la cultura entendida como pesebre y no como conflicto, negociación y, ocasionalmente, entendimiento*<sup>429</sup>.

Así las cosas, el nuevo gobierno local ha reunido las dos instituciones bajo la dirección de Josep Fornés. Aunque habrá que esperar hasta que cada una pueda desarrollar su propia identidad institucional dentro del panorama museístico de la ciudad, parece que algo ha empezado a cambiar. O al menos así se percibe desde el ámbito de la antropología y la museología catalana<sup>430</sup>. En este sentido, parece que el *Museu de les Cultures del Món* trata de relativizar el enfoque estetizante con el que comenzó su andadura, para apostar por una vertiente más crítica. Muestra de ello es la exposición temporal “Ikunde. Barcelona, metròpoli colonial” (2016-2017).

### ***La identidad festiva***

La investigación sobre las fiestas ha sido un campo de estudio que ha adquirido entidad propia dentro de la antropología española. A partir de los años setenta, esta tendencia adquirió una especial relevancia y muchos antropólogos empezaron a orientar su trayectoria profesional a la investigación de este tipo de manifestaciones<sup>431</sup>. Hay que insertar esta proliferación de estudios en el marco de la revitalización festiva a la que asistimos en las últimas décadas del siglo XX, en la que conviven los

---

<sup>429</sup> Manifiesto publicado en diciembre de 2014. Ver: <https://observatoriconflicteurba.org/2014/12/15/barcelona-i-els-museus-com-a-pessebres> [consulta: 19.03.2017]

<sup>430</sup> Noticia publicada el 1 de junio de 2016 en El periódico de Barcelona. Ver: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/mas-barcelona/nueva-etapa-mas-antropologica-museu-cultures-mon-5155465> [consulta: 19.03.2017]

<sup>431</sup> Entre ellos, Salvador Rodríguez Becerra, Isidoro Moreno, Francisco Checa y Olmos, Javier García Castaño, José Antonio González Alcantud, Honorio Velasco o Isidoro Moreno, por citar sólo algunos ejemplos. En Ariño y García (2006) se realiza un estado de la cuestión sobre el tema.

procesos de consolidación de las grandes fiestas, la recuperación de *festividades moribundas o desaparecidas* y la creación de nuevos festejos (Ariño y García, 2006:13-14).

En el año 2000 se celebró en Granada el seminario *Fiesta, tradición y cambio*, organizado por el Foro de las Culturas en un contexto de polémica sobre la celebración de la *Fiesta de la Toma* de Granada. Investigadores como Manuel Delgado<sup>432</sup>, Honorio Velasco<sup>433</sup> o José Luis García<sup>434</sup> abordaron aspectos esenciales para la comprensión de la naturaleza de las manifestaciones festivas, como pueden ser la ocupación de los espacios públicos, los procesos de conformación de identidades individuales y colectivas, la turistización, la oposición ruptura/permanencia, la búsqueda de la reafirmación identitaria a través de la recuperación de tradiciones festivas o la resistencia al cambio. En *La rebeldía festiva: historias de fiestas ibéricas*, Demetrio E. Brisset ofrece un compendio de la historia de las manifestaciones festivas más representativas de la cultura tradicional española, *buscando su evolución y modificaciones (a cargo de autoridades y espontáneas), dentro de su contexto sociohistórico* (2009:14). De acuerdo con Agustín García Calvo, el punto de partida que orienta este trabajo consiste en la afirmación de que *las fiestas más o menos populares manifiestan (o al menos amenazan con manifestar) la rebeldía o rebelión del pueblo, se supone que frente al Poder* (Brisset, 2009:9) denunciando el uso y manipulación de estas manifestaciones por parte de las instituciones y de los grupos del poder establecido en función de sus propios intereses.

Antonio Muñoz Carrión ha alertado de los riesgos que presenta la documentación de las manifestaciones culturales. La traducción escrita de una expresión perteneciente al ámbito de la oralidad puede acabar fijando una versión autorizada de la misma e impedir el desarrollo de la dinámica cultural. El problema se agudiza cuando la documentación e interpretación se realiza en un momento histórico crítico, como fue el caso de la dictadura franquista, que ejerció el control social a través de los principales acontecimientos festivos. La ausencia de democracia, la imposición de un determinado discurso ideológico o la influencia ejercida por las instituciones eclesiásticas, terminaron por transformar las principales fiestas españolas. Todavía hoy observamos cómo gran parte de las reinterpretaciones impuestas durante este periodo siguen formando parte de nuestras tradiciones, aceptadas y mantenidas de forma acrítica por los propios portadores de la tradición (Muñoz, 2008:524).

---

<sup>432</sup> DELGADO, M. (2000). "La ciudad y la fiesta: afirmación y disolución de la identidad". En: GARCÍA CASTAÑO, F. J. (ed.) *Fiesta, tradición y cambio*. Granada: Proyecto Sur de Ediciones, pp. 73-96.

<sup>433</sup> VELASCO, H. M. (2000). "Tiempos modernos para fiestas tradicionales". En: GARCÍA CASTAÑO, F. J. (ed.) *Fiesta, tradición y cambio*. Granada: Proyecto Sur de Ediciones, pp. 97-128.

<sup>434</sup> GARCÍA GARCÍA, J. L. (2000). "Los rituales: estructuras y escenificaciones". En: GARCÍA CASTAÑO, F. J. (ed.) *Fiesta, tradición y cambio*. Granada: Proyecto Sur de Ediciones, pp.129-152.



En el caso de las Fallas de Valencia, se trata de una expresión popular con un fuerte componente de crítica del poder establecido. Si bien surgen en el ámbito vecinal con carácter popular y subversivo, casi desde el principio han sufrido intentos de institucionalización. Durante la dictadura franquista, esta fiesta se puso al servicio del poder a través de la creación de la Junta Central Fallera y de un sistema de premios. Esta estructura continúa vigente, lo que ha llevado a Hernández i Martí a afirmar que la Transición no ha llegado a las Fallas<sup>435</sup>. El sistema instaurado ejerce cierto control sobre los contenidos, se produce la autocensura ante el miedo de no optar a los premios, no se critica verdaderamente al poder y es difícil crear nuevas Fallas al margen de las comisiones oficiales, que reproducen las posturas oficiales. Sobre la figura de la Fallera Mayor también existe cierta controversia, ya que se critica la imagen que se ofrece de la mujer.

El *Museo del Artista Fallero* (Valencia) se centra en el producto del trabajo artesanal realizado por el artista fallero. Para ello, muestra una serie de figuras, bocetos y maquetas, en un recorrido lineal que no sigue una secuencia cronológica, sin apenas información complementaria, con la excepción de una etiqueta identificativa del nombre de la Falla, el artista y la calle en la que se plantó. Las transformaciones socioculturales que se han ido sucediendo han condicionado esta evolución, pero no se muestran de manera explícita en el discurso. Nos encontramos ante uno de los casos en los que las claves para comprender los contenidos nos las proporcionaron las conversaciones informales mantenidas en el entorno del museo. Hay que decir que este museo se encuentra dentro de la Sede Social del Gremio de Artistas Falleros, ubicada en la Ciudad del Artista Fallero. Este espacio reúne el museo, un bar, el salón de actos, la biblioteca, sala de ocio para los jubilados pertenecientes al gremio y aulas para impartir clases a los iniciados en el oficio. Además, de lunes a viernes se pueden visitar los talleres de los artistas para ver el desarrollo de su actividad.

Se utiliza la maqueta de un *ninot* de 10 m de altura, en proceso de construcción, para mostrar todas las fases que conforman su producción (la estructura con varetas de madera, modelado con arcilla, encartonado). También se ofrece una evolución de la técnica en la producción de las figuras, desde los *paróts* hasta los *ninots* actuales, aumentando progresivamente la dificultad técnica y la fase de modelado. Nos detenemos un momento en el *parót*, una estructura realizada con palos de madera, cuerdas y serrín. En origen tiene una función caricaturesca, utilizada para ridiculizar a personas del barrio o personajes populares con una careta que reproduce sus rasgos. Cuando estas figuras se empiezan a modelar en barro se convierten en *ninots*.

---

<sup>435</sup> Entrevista publicada en La Vanguardia el 22 de marzo de 2014. Ver: <http://www.lavanguardia.com/local/valencia/20140311/54402959949/gil-manuel-hernandez-franquismo-psiquico-continua-instalado-mundo-fallas.html> [consulta: 24.02.2016]



Fig. 125. *Museo del Artista Fallero*

Por su parte, en el *Museu Faller* de Valencia se exhiben los *ninots* indultados por el público desde 1934. Se trata de un museo dependiente del Ayuntamiento de Valencia en el que se conservan también los retratos de las Falleras Mayores, las insignias, carteles o la colección de *ninots* infantiles. En la creación de un *Museo del Artista Fallero*, al margen del museo “oficial”, Pedro García Pilán (2011:100) ha visto otro indicador de la actitud gremial que mantienen los artistas falleros, que se reservan para sí un determinado capital simbólico por el que no se reconoce la legitimidad del resto de agentes que participan en la fiesta. Este corporativismo se manifiesta también en el hecho de que indulten a su propio *ninot*, al margen del que se somete a votación pública.

Las Fallas de Valencia han sido inscritas en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* en 2016. En el expediente de candidatura se incluyen algunas medidas relativas a los museos que no conviene pasar por alto. En primer lugar, se prevé la creación de un museo de indumentaria festiva, con una sección dedicada especialmente a las Fallas, con el objetivo de promover la investigación de las tradiciones locales. Por otra parte, los museos existentes deberán ser renovados para adaptarse a los nuevos planteamientos museológicos, aunque no se incluyen más precisiones. En el expediente se reconoce, además, el valor añadido de los fondos de estos museos, constituidos gracias a las aportaciones de los propios falleros, normalmente vestidos, publicaciones y

recopilaciones de música<sup>436</sup>. En esta declaratoria se destaca el *Museu Faller de Gandia* como el único centro de interpretación de las Fallas reconocido por la administración autonómica. Con una museografía renovada, en la que se utilizan diferentes medios, se trata de presentar la fiesta de las Fallas a través de los principales elementos que la componen (música, los *casals*, la ciudad, el fuego).

En los últimos años hemos asistido a un *proceso de resignificación de las fiestas*, por el que han quedado convertidas en símbolos de identidad comunitaria (Cruz y Seguí, 2015:120). Jorge Cruz y Joan Seguí han señalado las dificultades a las que se enfrentan los museos para construir un discurso sobre lo “valenciano” que rompa con la tradición heredada y las expectativas de los visitantes. Si bien en las colecciones de los museos etnográficos abundan los objetos asociados a la tecnología agraria tradicional, a partir de estos elementos se podría reflexionar sobre otro tipo de cuestiones que ofrecieran una imagen más ajustada de la sociedad valenciana. En el caso de la fiesta, las presentaciones se limitan a mostrar la indumentaria o instrumentos musicales, en lugar de analizar la sociabilidad festera o el fenómeno de las bandas de música. Aunque en la Comunidad Valenciana han proliferado los museos dedicados a la fiesta, la mayoría de ellos se dedican a mostrar los aspectos formales, la indumentaria aunque también los rituales, eludiendo algunos aspectos conflictivos como puede ser el papel de la mujer en ciertas fiestas (Cruz y Seguí, 2015:121).

En el caso concreto del Carnaval, la historia ha venido marcada por la prohibición, la resistencia y la reinención. En el *Museo del Carnaval de Badajoz* se ofrece un recorrido por la historia de esta manifestación festiva, desde las Saturnales de época romana, en las que se transgredía el orden establecido, hasta la actualidad. Para ello se incluyen referencias a las diferentes tradiciones que existen en diversas áreas geográficas y a las continuas prohibiciones que han amenazado la pervivencia de esta tradición, que sólo ha sobrevivido gracias al gran arraigo popular con el que siempre ha contado. El Carnaval de Badajoz se recuperó en 1980, tras el declive sufrido tras la prohibición franquista<sup>437</sup>. Desde este momento se ha convertido en una manifestación de gran arraigo entre la población local y ha sido declarado Fiesta de Interés Turístico en 2011. A pesar de la prohibición durante la dictadura, el Carnaval se siguió celebrando en los domicilios particulares, con carácter privado. Esta información se muestra en la exposición a través de información textual y gráfica.

En el caso del Carnaval de Isla Cristina, fue el cambio de denominación el que permitió continuar desarrollando la tradición. En la exhibición de carteles de su museo se puede ver cómo durante los años de la dictadura pasaron a llamarse Fiestas Típicas de Invierno, pero no se incluye ninguna otra mención. Este tipo de cuestiones también están ausentes en otras exposiciones en las que se presenta

---

<sup>436</sup> Información extraída del expediente de candidatura presentado a la UNESCO. Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/la-fiesta-de-las-fallas-de-valencia-00859> [consulta: 18.01.2017]

<sup>437</sup> Figuras del panorama humorístico español como Tip y Coll o Gomaespuma contribuyeron a su recuperación.

de forma más o menos directa esta manifestación festiva. Es el caso del *Museo Etnográfico Provincial de León*, del *Museo do Pobo Galego* o del *Pazo de Arxeriz*, centradas en la presentación de los trajes, las máscaras y los instrumentos musicales.



Fig. 126. “El tiempo cíclico”. *Museo do Pobo Galego*

En otro punto de la investigación hemos defendido la necesidad de presentar la dimensión social y cultural de las tradiciones festivas, sin eludir las transformaciones que han experimentado como resultado de los diferentes contextos sociales y políticos. En este sentido, ante la ausencia destacable de este tipo de contenidos, queremos plantear algunas posibles ideas. En primer lugar, desde una aproximación al patrimonio inmaterial, las exposiciones deben reflejar los cambios que se han producido, prestando especial atención a las rupturas y continuidades, las resistencias, las apropiaciones o asimilaciones. Para ello, las instituciones con colecciones históricas podrían tratar de presentar una visión diacrónica que mostrara las transformaciones y permanencias que han conformado la fiesta actual. Superando la tendencia a centrar las exposiciones en la capacidad expresiva de estas manifestaciones, se podría profundizar en la dimensión social, prestando atención a la evolución que han sufrido la composición de las agrupaciones, los contenidos de las letras de las comparsas, las ordenanzas que regulan la ocupación del espacio público, los reglamentos de los concursos o los personajes representados, por citar sólo algunas ideas.

A modo de ejemplo, en 2017 el personaje de Cornelio Zorrilla del Carnaval de Bielsa ha adoptado la forma de Iñaki Urdangarín. Se trata de un muñeco de paja vestido con ropa vieja que, durante los días

que dura la celebración, permanece colgado en el balcón del Ayuntamiento, para ser posteriormente juzgado y quemado en la hoguera. Cada año este muñeco representa a algún personaje de actualidad que ha destacado por algún hecho negativo o censurable. Durante la celebración del Carnaval de 2017 Iñaki Urdangarín estaba de actualidad porque estaba siendo juzgado. Se aprovechó la ocasión para presentarlo en el balcón con una bandera republicana, un cartel y algunos elementos ofensivos. En el Carnaval de Badajoz existe un personaje similar, el *Marimanta*, que encarna lo peor de la sociedad. También se trata de un muñeco vestido con ropa vieja que es llevado en procesión, sentado en un sillón y quemado en una hoguera. Un estudio de la evolución de estos personajes podría contribuir a la recuperación de la memoria local, al explorar los temas que preocupan a la población en un momento determinado, aunque a veces esta evolución no es más que un reflejo de los usos políticos de este tipo de expresiones populares<sup>438</sup>.

En una línea similar, en el caso del Carnaval de Cádiz, tanto las letras de las comparsas y chirigotas, como los disfraces, se refieren a sucesos de actualidad que reflejan cada año las preocupaciones de la sociedad local. Creemos que este tipo de estrategias podrían trascender la habitual aproximación a esta tradición festiva a través de los objetos materiales asociados, centrar el foco de atención en su carácter transgresor y contribuir a la preservación de la memoria local, explorando nuevas soluciones museográficas. En 2006 se convocó un concurso para la construcción de la *Casa Museo del Carnaval* en Cádiz, en el barrio de La Viña. Del proyecto ganador sólo ha trascendido que ocupará un espacio bajo la plaza, a la que se le concederá un gran protagonismo, ya que la “calle” es un elemento clave en esta celebración festiva. Sin embargo, con el cambio de gobierno se han producido cambios en el proyecto inicial y ahora se plantea el aprovechamiento de un espacio existente en lugar de construir un nuevo equipamiento<sup>439</sup>.

Otra forma de explorar la instrumentalización política de esta tradición es a través de la evolución de los concursos. Nos referimos a los concursos de comparsas, de disfraces o a la elección de la Reina del Carnaval. A través de las bases que regulan la participación y la obtención de premios se ejerce cierto control social sobre la población. Un análisis de estos aspectos permitiría explorar la evolución del estatus social de la mujer durante la historia más reciente. A modo de ejemplo, las polémicas que surgen todos los años en torno a figuras femeninas como la Fallera Mayor o las Ninfas del Carnaval de Cádiz. En este último caso, este rol ha desaparecido en 2017 porque, como ha señalado la concejala de Fiestas, *el papel de la mujer no debe estar encorsetado en algo ornamental, ni encasillada en una*

---

<sup>438</sup> En 2016 el *Marimanta* adoptó la forma de Jordi Pujol, lo que suscitó cierta polémica. Para evitar controversias, en 2017 no ha representado a ningún personaje conocido. Ver: <http://www.hoy.es/carnaval/noticias/201702/12/marimanta-arde-bajo-lluvia-20170212002317-v.html> [consulta:05.03.2017]

<sup>439</sup> Noticia publicada en la Voz de Cádiz el 6 de junio de 2016. Ver: [http://www.lavozdigital.es/cadiz/lvdi-museo-carnaval-aire-201606061306\\_noticia.html](http://www.lavozdigital.es/cadiz/lvdi-museo-carnaval-aire-201606061306_noticia.html) [consulta: 18.03.2017]

*figura pasiva sino que es necesario crear referentes de mujeres importantes en el Carnaval como de letristas, autoras, maquilladoras, componentes o diseñadoras*<sup>440</sup>.

Llegados a este punto, queremos destacar algunos aspectos. Desde el punto de vista del patrimonio inmaterial, el museo debe contrarrestar los riesgos de fosilización evitando fijar o legitimar una versión determinada de una manifestación festiva. Para ello, debe documentar el fenómeno desde un punto de vista amplio, que atienda a los procesos de cambio, que recupere todas las evidencias que permitan comprenderlo en su globalidad y presentarlo en toda su complejidad, por lo que debe establecer una colaboración con todos los agentes implicados, en el intento de reunir todas las miradas y puntos de vista. En el caso de las fiestas nos encontramos ante una manifestación que no se puede desvincular de los espacios físicos en los que se desarrolla, lo que viene a complicar su representación en las salas de un museo. Por este motivo, en su musealización deberíamos tener en cuenta las lecciones aprendidas de la ecomuseología e incorporar algunos de sus principios. Hay que recordar que la ecomuseología es una filosofía que defiende la adopción de enfoques holísticos e integrados para abordar las interrelaciones entre las personas, su patrimonio y los lugares en los que se desarrolla, por lo que creemos que es una de las líneas a explorar para la creación de lenguajes museográficos apropiados para la representación de las tradiciones festivas.



Fig. 127. Exposición temporal sobre el Corpus de Valencia en el *Museu Valencià de la Festa*

<sup>440</sup> Noticia publicada en Diario Sur el 1 de enero de 2017. Ver: <http://www.diariosur.es/sociedad/201701/01/adios-ninfas-carnaval-cadiz-20170101151957.html> [consulta: 18.03.2017]

Así las cosas, parece evidente que la adopción de un enfoque estético para aproximarse a este tipo de fenómenos no parece ser una estrategia adecuada. Sin embargo, hay que tener en cuenta otra serie de factores. Como ha señalado Muñoz Carrión, lo más significativo de los rituales festivos suele ser lo que permanece oculto, lo que no se muestra al exterior, las emociones, lo íntimo o lo simbólico<sup>441</sup>. Para evitar los riesgos de turistificación o museificación que conllevan las declaratorias de algunas tradiciones festivas, lo ideal, en palabras de este autor, es dejar que se difunda lo más visual, los aspectos expresivos y técnicos, reservando lo más simbólico y trascendente para la propia comunidad.

Por todo lo comentado, el museo tendrá que definir el papel que va a desempeñar en el tratamiento de una manifestación festiva en un proceso negociado con los propios portadores o ejecutantes de esta tradición. En este sentido, vamos a mostrar algunas de las estrategias que se están llevando a cabo, en las que el museo orienta su actividad a la documentación, conservación o transmisión de este tipo de manifestaciones.

El *Museu Valencià de la Festa* (Algemés, Valencia) surge como centro de investigación y documentación de las tradiciones festivas valencianas, ya que es la sede del Inventario General de las Fiestas Valencianas, creado por el departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Valencia. En la actualidad mantiene dos exposiciones dedicadas a las principales fiestas que se celebran en Algemesí, la Festa de la Mare de Déu de la Salut y la Semana Taurina. En ambas se trata de interpretar los aspectos implicados en estos rituales festivos a través de la exhibición de algunos de sus objetos asociados, fundamentalmente indumentaria e instrumentos musicales, explicados a través de la visita guiada y de los vídeos, paneles textuales o fotografías que los acompañan. En la exposición dedicada a la Semana Taurina, se reconstruye una parte de la plaza de toros móvil para que el visitante pueda conocer los principales aspectos implicados en su montaje. Un audiovisual ofrece un recorrido por todas las fases que integran esta fiesta, de nueve días de duración y con gran participación popular.

La Festa de la Mare de Déu de la Salut es una fiesta compuesta por tres procesiones y más de veinte danzas diferentes, procedentes de tradiciones de origen grecorromano, judío, musulmán y cristiano. La exposición ofrece un recorrido por los principales actos que la integran, los *Misteris i Martiris*, la *Muixeranga*, *Els bastonets*, *El ball de la carxofa i arquets*, *Les pastorettes*, *El bolero*, *Els torneiants*, *Volants*, *Los personajes Bíblicos* o *La procesión de la Mare de Déu de la Salut*. Hay que decir que la muestra se centra en la explicación de los bailes de origen pagano y sólo se introduce brevemente la parte religiosa, que es más común y menos vistosa. Una de las expresiones más significativas es la *Muixeranga*, una tradición que se encuentra muy relacionada con la de los *castellers* catalanes. Algunos estudiosos defienden un origen común de ambas tradiciones, sin embargo, mientras que los

---

<sup>441</sup> Antonio Muñoz Carrión en su ponencia *Formas de permanencia, transformación y riesgos de cara al futuro del patrimonio cultural inmaterial festivo* presentada al Congreso “El Patrimonio Cultural Inmaterial a través de sus protagonistas” (Madrid, 2013).



*castellers* evolucionan hasta la construcción de torres humana cada vez más altas, la *Muixeranga* compone figuras de carácter plástico. La visita proporciona información sobre la transformación que ha experimentado esta tradición a lo largo del tiempo. En la actualidad existen dos grupos, la *Muixeranga antiga* y la *Nova Muixeranga*, que surge con la finalidad de incorporar mujeres en el grupo, aunque ahora las mujeres pueden participar en los dos grupos. En este caso se produce una paradoja, ya que la nueva agrupación es la que recupera los bailes y figuras tradicionales que se estaban perdiendo. El hecho de contar, además, con más integrantes infantiles le permite innovar más en las figuras plásticas. La Festa de la Mare de Déu de la Salut fue declarada BIC de carácter inmaterial por la Generalitat Valenciana en 2010 y se inscribió en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* en 2011<sup>442</sup>. Este museo desempeñó un papel fundamental en todo el proceso, en la elaboración del expediente de candidatura y en el desarrollo de las actuaciones que le afectan.



Fig. 128. *Museu Valencià de la Festa*

El *Museo de la Fiesta de Caravaca de la Cruz* (Murcia) también se dedica a una de las candidaturas presentadas a la “Lista Representativa” de la UNESCO, si bien el expediente se encuentra pendiente de evaluación. En este caso se trata de la Fiesta de los Caballos del Vino, que se celebra todos los principios de Mayo. Es una fiesta integrada por varios actos festivos, que se han ido incorporando a lo largo de los años hasta adoptar la forma actual. El discurso ofrece un recorrido por los distintos

<sup>442</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/la-fiesta-de-la-mare-de-deu-de-la-salut-de-algemesi-00576> [consulta:10.02.2017]



acontecimientos que han marcado la evolución de esta fiesta, así como por los distintos actos que la integran, utilizando para ello distintos recursos museográficos: audiovisuales, reproducciones, paneles de texto, que acompañan a una selección de piezas originales, fundamentalmente elementos de indumentaria de los distintos grupos que participan en los desfiles, armas y otros accesorios utilizados en la puesta en escena, y los mantos bordados, que constituyen una muestra de artesanía local. Hay que decir que la tradición de los mantos bordados con los que se adornan los caballos ha sido revitalizada a partir de la creación de unos talleres especializados por parte del Ayuntamiento. Los rostros que aparecen en estos mantos corresponden a vecinos de la localidad, pertenecientes a las peñas o participantes en los desfiles, y en ellos se recrean escenas reales de las luchas entre moros y cristianos.



Fig. 129. *Museo de la Fiesta de Caravaca de la Cruz*

El discurso destaca la capacidad de adaptación de esta tradición a las nuevas necesidades sociales que han ido surgiendo con el tiempo, permitiendo participar a las mujeres en los desfiles en igualdad de condiciones que los hombres. También se alude a la importancia de los concursos y de la participación popular. En los concursos de caballos se valora quién es el ganador por la cantidad de aplausos recibidos, pero también hay concursos de migas y de trajes.

En algunos casos vemos cómo las exposiciones tienden a centrarse en la indumentaria. Se trata de una práctica muy habitual en los museos dedicados a las tradiciones festivas y podríamos establecer un paralelismo con las actuaciones metonímicas de los antiguos museos etnográficos, en las que la

vestimenta popular parecía condensar las particularidades de una cultura. Hay que decir que la indumentaria ha sido uno de los medios utilizados en la producción de imágenes estereotipadas y esencializadas de las culturas tradicionales, por lo que su uso ha adquirido ciertas connotaciones que llegan hasta la actualidad, con la polémica tras la sustitución del *Museo del Pueblo Español* por el *Museo del Traje* (Barañano y Cátedra, 2005). Sin embargo, nos encontramos ante un recurso que ofrece numerosas posibilidades para la comunicación e interpretación de un fenómeno cultural, siempre que vayamos más allá de sus cualidades formales. Un ejemplo es la exposición “Inventando la tradición. Indumentaria e identidad”, en la que el *Museu Valencià d’Etnologia*<sup>443</sup> ha experimentado con un nuevo lenguaje museográfico para reflexionar sobre la imagen de la mujer valenciana a través de la indumentaria tradicional. Para ello, el recorrido se inicia en el siglo XIX, momento en el que se crea una imagen icónica de la mujer valenciana que responde a los cánones del momento, hasta los años ochenta. La exposición aborda todo el proceso ideológico y simbólico tras la invención de la imagen de labradora como elemento de identidad valenciana. La vinculación forzada entre la representación de la labradora y la Dama de Elche era ideológica, ya que *permitía fijar en época ibérica el primer espíritu valenciano*. Esta imagen quedó reforzada por su vinculación con la fiesta de las Fallas.

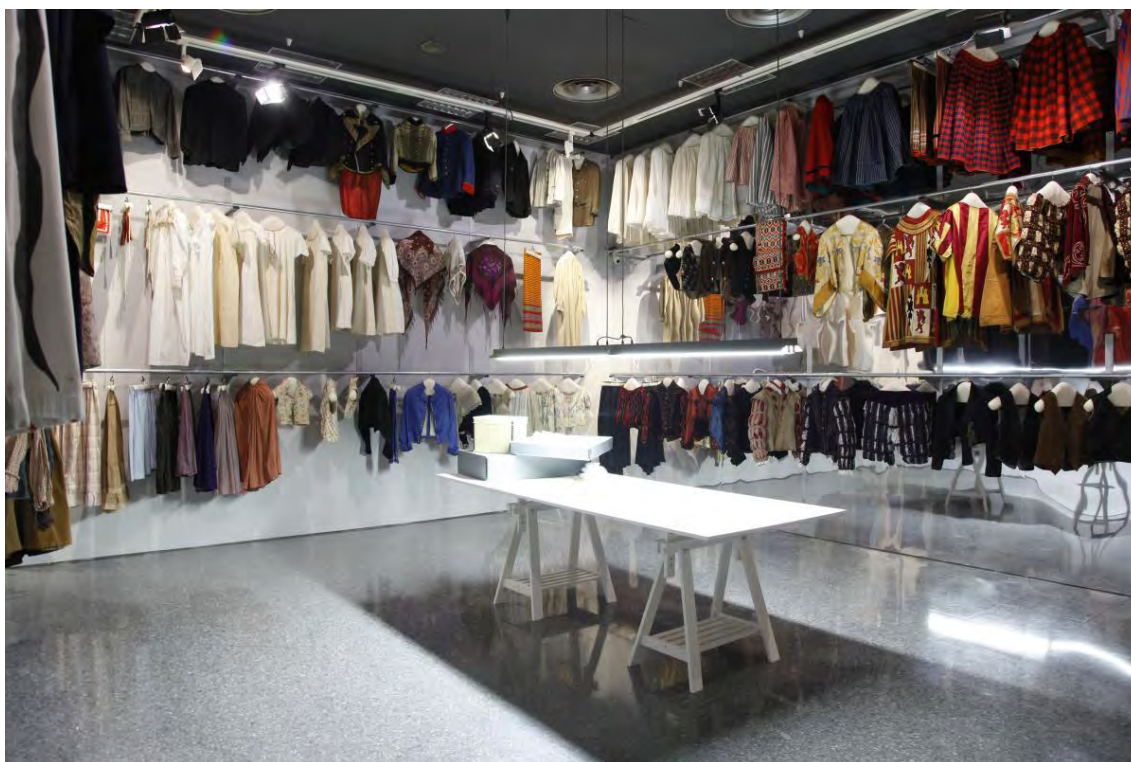


Fig. 130. “Inventando la tradición. Indumentaria e identidad”. *Museu Valencià d’Etnologia*

<sup>443</sup> Exposición celebrada entre el 23 de noviembre de 2016 y 30 de abril de 2017. Ver: <http://www.museuvalenciaetnologia.es/es/content/inventando-la-tradicion> [consulta: 18.03.2017]

Pedro García Pilán (2013) establece una correlación entre la revitalización de los rituales religiosos en Europa, durante los años ochenta, y la proliferación de museos dedicados a estas tradiciones, como los museos de la Semana Santa españoles. En este marco, ha analizado la paradoja en la que incurren los museos festivos al tratar de presentar una manifestación “viva” en un espacio expositivo. Esta paradoja se puede hacer extensible a otras musealizaciones del patrimonio inmaterial, aunque en el caso de los museos dedicados a un ritual religioso presenta un rasgo especialmente destacable ya que, en palabras de este autor,

*la alquimia operada al transformar una práctica cultural viva en patrimonio no deja de albergar implícita una enorme paradoja, pues al intentar identificar la religiosidad de un grupo humano a partir de su objetivación en las vitrinas de un museo, estamos sancionando la incapacidad de la tradición religiosa para jugar un papel estructurante en la vida cotidiana, más allá de servir de coartada legitimadora para la ejecución del ritual (García Pilán, 2013:79).*

Por continuar con los museos dedicados a los rituales religiosos, vamos a comentar brevemente algunos de los casos que no responden a la representación tradicional de los museos de la Semana Santa, en los que con frecuencia no están claros los límites que los separan de un museo de escultura o de arte eclesiástico. Nos detenemos un momento en dos de las iniciativas que forman parte de la red de museos de identidad de Extremadura, el *Museo de los Auroros* y el *Museo del Empalao*, dedicados ambos a una tradición religiosa. En estos casos se aprovecha la ubicación del museo en una casa perteneciente a la arquitectura popular de la zona, para presentar los modos de vida propios de la localidad.

En el caso del *Museo de los Auroros* (Zarza Capilla, Badajoz) nos encontramos ante una tradición que apenas cuenta con objetos asociados, por lo que la exposición se centra en una serie de vídeos, paneles textuales, fotografías o música. También se incluyen contenidos relativos a los espacios domésticos, donde se transmite oralmente esta tradición en el seno de la familia, así como testimonios orales de los participantes. En este museo se exhibe el estandarte original de la Virgen de la Aurora mientras que el que procesiona es una réplica. Este es uno de los aspectos sobre el que existe cierta controversia en los museos dedicados a rituales religiosos, sobre todo en los museos de Semana Santa, el dilema entre hacer prevalecer los criterios de autenticidad o los criterios de conservación de los soportes originales (García Pilán, 2008 y 2013).

Aunque la tradición de los “auroros” se celebraba todos los domingos, en la actualidad se ha reducido a tres días al año ante la pérdida de vigencia. En las fechas señaladas, integrantes de la Cofradía de Nuestra Señora de la Aurora salen de madrugada en procesión por las calles del municipio, cantando canciones religiosas para animar a los habitantes a acudir a la iglesia. En estos cantes se acompañan de triángulos, campanillas y guitarras. El museo contribuye a la revitalización de esta tradición entre las

generaciones más jóvenes, por lo que organiza talleres para enseñar a los niños a tocar los instrumentos y las letras de las canciones.

Por su parte, el *Museo del Empalao* (Valverde de la Vera, Cáceres) trata de mostrar todos los aspectos que rodean a esta tradición. A lo largo del recorrido, y a través de una serie de objetos, imágenes y vídeos, se abordan las distintas interpretaciones que existen sobre su origen y significado, así como otras cuestiones relacionadas con el ámbito de las creencias. Como en otros casos, en la visita guiada es donde se explican los aspectos más simbólicos de este ritual. En una serie de espacios se muestran algunos objetos, como son las enaguas, la soga, el velo o las estolas. Una escenografía muestra las figuras del “Empalao”, “el Cirineo” y “el Nazareno”, con la indumentaria y todos los objetos que portan en la procesión del Jueves Santo. Como en el caso anterior, este museo contribuye a la transmisión de esta tradición, ya que enseña a las generaciones más jóvenes a vestir al “Empalao”. Estos jóvenes son los encargados de vestir cada año a una persona que viene de fuera de la localidad. Se trata de una técnica compleja, ya que hay que tratar previamente la cuerda y saber enrollarla para que no esté ni muy floja ni muy apretada.



Fig. 131. *Museo del Empalao*

El *Museo Histórico Religioso del Rocío* (Almonte, Huelva) se dedica a la Romería del Rocío. En este caso, la exposición se divide en tres ámbitos para abordar el paisaje, la historia y el ritual. En el discurso se incluye alguna referencia a las continuidades y transformaciones que ha experimentado esta tradición, en relación con su contexto de desarrollo. De esta forma se muestran las transformaciones urbanísticas sufridas por la aldea desde 1958 hasta 2005, año en el que se inicia el



expediente de declaración como BIC en la tipología de Sitio Histórico, y la evolución sufrida por la romería hasta adquirir la forma actual y su rápida masificación. Además de la explicación acerca de los cuatro actos que integran la romería, se introducen referencias al sistema de hermandades, la música y el ambiente festivo. En una de las unidades expositivas se exhibe una recreación del ambiente de la romería, con las carretas en una zona que simula las dunas, e instrumentos y otros de los objetos utilizados por los romeros, como mantas o sombreros.



Fig. 132. *Museo Histórico Religioso del Rocío*

Para concluir, queremos centrar el problema que plantea la representación de las tradiciones festivas en los museos etnográficos desde una aproximación al patrimonio inmaterial. En primer lugar, se tiende a presentar la misma imagen estereotipada y esencializada de la cultura tradicional, dejando sin explorar los procesos de cambio y las dinámicas sociales que le afectan. El énfasis en la indumentaria tradicional y en los objetos asociados (máscaras o instrumentos de música) tiende a reproducir la visión atemporal de las presentaciones etnográficas. Estas presentaciones parecen certificar la pérdida de vigencia de estas manifestaciones cuando se muestran elementos que participan en la recreación y reproducción del acto festivo en el interior de vitrinas. Observamos aquí las principales paradojas que afectan a la musealización del patrimonio inmaterial, la objetivación de una manifestación “viva”, el significado que adquiere la autenticidad o la pérdida de sentido al separar de forma artificial a estas expresiones de los lugares en los que se desarrolla. Desde el punto de vista del patrimonio inmaterial,

la lógica que subyace en este tipo de estrategias parece condensar el valor patrimonial de una tradición en su antigüedad, descuidando otro tipo de aspectos que son los que le confieren su significado. Por otra parte, la ausencia de referentes contemporáneos en los discursos impide mostrar las apropiaciones simbólicas de estos rituales en el marco de la sociedad globalizada actual.

Desde la antropología académica se está prestando una especial atención a los nuevos rituales festivos que se desarrollan en el medio urbano. Es el caso de las festividades que se desarrollan en contextos transnacionales, de las apropiaciones que realizan las comunidades de inmigrantes en la sociedad de acogida o de la invención de nuevas fiestas. Un museo involucrado en la representación de la sociedad contemporánea, en reflexionar sobre los problemas que le afectan, no puede descuidar el tratamiento de las *nuevas formas de creación de communitas, estrechamente ligadas a la eclosión de las políticas de identidad que, en condiciones de modernidad avanzada, suponen un factor creador de nuevas ritualidades, basadas tanto en la edad como en las identidades sexuales o de género* (Ariño y García, 2006:21). Si queremos superar la imagen de una comunidad homogénea y esencializada, hay que reflejar la diversidad de tradiciones, prácticas y valores que conviven en la sociedad actual, explorando nuevas soluciones museográficas que reduzcan los problemas que afectan a este tipo de exposiciones.

## **10.2. LOS OLVIDOS, LOS SILENCIOS Y LAS AUSENCIAS EN EL PANORAMA MUSEÍSTICO ESPAÑOL**

A diferencia de otros países que cuentan con un pasado colonial, en España existen pocos museos dedicados específicamente a la representación de los “otros” exóticos. Entre los motivos que algunos autores han señalado, el hecho de que España era una potencia colonial en declive en el momento en el que se estaban creando los grandes museos etnológicos europeos como escaparates del poder colonial. También la propia situación de la antropología española y la orientación de su investigación (Roigé, 2015:95). De esta forma, los museos españoles han permanecido al margen de los debates que se han producido sobre las lógicas que afectan a la representación de las sociedades no occidentales. El discurso del nuevo *Museo de América*<sup>444</sup> muestra la diversidad de formas culturales, sociales o políticas que existía en este territorio, pero se omite la historia de la colonización española, con sus episodios de violencia, explotación o asimilación cultural (Roigé, van Geert y Arrieta, 2014:3722). Hay que decir que este silencio se hace extensible al resto de museos que albergan colecciones procedentes del periodo colonial, aunque se adoptan diferentes estrategias a la hora de construir los discursos.

El *Museo de América* se creó en 1941, a partir de las colecciones de arqueología y etnografía americana custodiadas en el *Museo Arqueológico Nacional*, que se verán incrementadas en los siguientes años con la formación de una importante colección de arte colonial. A partir de la

---

<sup>444</sup> La nueva exposición del *Museo de América* se inauguró en 1994.

remodelación sufrida en 1994, se adoptó un enfoque antropológico para abordar las estrategias adoptadas por el hombre, en diferentes contextos, a la hora de enfrentarse a los problemas de la vida cotidiana. La exposición sigue un criterio temático a la hora de estructurar el discurso ya que, tanto las limitaciones de la colección, como la imposibilidad de ofrecer una exposición coherente que muestre la historia del continente americano desde la Prehistoria hasta la actualidad, hacen que se opte por este tipo de propuesta museográfica. El recorrido se divide en cinco secciones, dedicadas al conocimiento de América, la realidad de América, la sociedad, la religión y la comunicación. En cada una se muestra una selección de piezas de diferente procedencia geográfica y cronológica. En el interior de las vitrinas se mezclan los objetos etnográficos, artísticos y arqueológicos descontextualizados.

Al inicio de la exposición, en la sección dedicada al conocimiento de América, se abordan los mitos, las descripciones de los cronistas, la información de las expediciones científicas o la cartografía. Se trata de mostrar las distintas formas en las que los europeos han representado al continente americano, por lo que también se ha reproducido un gabinete de historia natural del siglo XVIII, donde se muestran materiales de carácter etnográfico de diversa procedencia (instrumentos musicales, adornos corporales, utensilios). Esta sección ha recibido la crítica de antropólogos como Manuel Delgado, ya que es aquí donde mejor se expresa este “encuentro” entre diferentes culturas como un “espejo ilusorio” donde no cabe “el horror de la conquista, los martirios, las agonías, las expoliaciones y el infortunio de millones de aquellos desventurados que tuvieron el discutible privilegio de ser descubiertos por el capitalismo europeo” (Delgado, 1995:85).



Fig. 133. Gabinete de historia natural del *Museo de América*

Como ha señalado Beth Lord (2007), el discurso toma como punto de partida una serie de artefactos culturales y los utiliza para ilustrar una serie histórica discontinua. En este caso no se adopta un enfoque estetizante para presentar los objetos, no se remite a unos supuestos valores universales, no se ofrece una secuencia cronológica, ni se trata de crear empatía en el visitante, los objetos simplemente funcionan como documentos históricos a partir de los que construir un relato. Para Lord, lo que caracteriza a esta exposición es que, en lugar de presentar una historia continua o construir una narración basada en conceptos estables, se da la oportunidad al visitante de experimentar una realidad cultural compleja y múltiple (Lord, 2007:361).

Los antecedentes del *Museo Nacional de Antropología* se remontan a 1875, gracias a la iniciativa del doctor Pedro González Velasco, que aportó fondos para la construcción del edificio, así como su colección de especímenes naturales, antropología física y materiales etnográficos. Posteriormente, esta colección constituirá la sección de Sección de Antropología, Etnología y Prehistoria del *Museo de Ciencias Naturales*, junto con colecciones propias del museo y otras de materiales etnográficos procedentes de expediciones científicas a las colonias. Esta sección se convertirá en el *Museo Nacional de Etnología* en 1940, una vez finalizada la Guerra Civil. No podemos pasar por alto los motivos ideológicos tras la creación de esta institución, en su defensa de la *unidad de la patria, la raza y la cultura española*. En palabras de su primer director se trata de *fomentar el orgullo de ser español por el conocimiento y divulgación de nuestro Imperio, estimular el espíritu aventurero y el afán de viajar de nuestra juventud... y lograr el reconocimiento de muchos países —especialmente de los americanos— que gracias a los navegantes, conquistadores, colonizadores y misioneros españoles han sido incorporados al mundo civilizado...* (Barañano y Cátedra, 2005:232).

A partir de la renovación sufrida por este centro, se plantea la adquisición de materiales contemporáneos procedentes de los mismos pueblos ya presentes en la colección, de forma que, con el uso de una metodología etnográfica más rigurosa, se pueda documentar el contexto social en el que se enmarcan, así como favorecer la interpretación y comprensión del dinamismo de los fenómenos culturales (Romero de Tejada, 2008). A partir de la colección formada por materiales procedentes de Asia, África y América, se trata de mostrar los procesos de cambio que han afectado a estas culturas a lo largo de la historia. Para facilitar la comparación, se repiten los mismos contenidos en cada uno de los ámbitos geográficos: creencias, música y actividades lúdicas, indumentaria y adorno, economía y transporte, vivienda y ajuar doméstico. La exposición muestra una serie de objetos pertenecientes a diferentes áreas geográficas y marcos temporales, por lo que no permite interpretar las sociedades representadas ni construir una secuencia histórica. Al igual que en el caso anterior, este museo explora el componente autorreferencial al incluir una reproducción de un gabinete de historia natural, en homenaje al doctor González Velasco. En esta sala se muestran especímenes naturales, vaciados de



yeso o mascarillas mortuorias, junto a restos humanos como la “momia guanche” o el esqueleto de Agustín Luengo, conocido como el “Gigante extremeño”.



Fig. 134. *Museo Nacional de Antropología*

Como han señalado Asunción Barañano y María Cátedra (2005), los museos etnográficos españoles han permanecido ajenos a las corrientes críticas que se han desarrollado en otros ámbitos territoriales. En este caso concreto, nos encontramos con unos discursos renovados, pero continuistas con las lógicas de representación colonial, que han renunciado a la reflexión sobre las dinámicas sociales y las relaciones entre culturas. En el ámbito de la antropología despertó cierto entusiasmo la propuesta de unir los dos principales museos estatales, el *Museo del Pueblo Español* y el actual *Museo Nacional de Antropología*, por las posibilidades que ofrecía para construir un discurso más global de la cultura y abordar la representación de la diversidad cultural, eliminando las fronteras entre “nosotros” y los “otros” (Romero de Tejada, 2008; Barañano y Cátedra, 2005; Carretero, 1994). Sin embargo, este proyecto cayó pronto en el olvido, arrastrando con él al único museo nacional dedicado a la etnografía española, convertido ahora en *Museo del Traje*.

Nos detenemos un momento en una exposición sobre la historia colonial que ha despertado cierto interés. En “Ikunde. Barcelona, metròpoli colonial” (2016-2017) del *Museu de les Cultures del Món* de Barcelona<sup>445</sup> se abordan las relaciones entre Barcelona y la Guinea Española poco tiempo antes de su independencia. En este caso concreto, la llegada de Copito de Nieve al zoo de Barcelona sirve

<sup>445</sup> Exposición celebrada entre el 10 de junio de 2016 y el 5 de febrero de 2017. Ver: <http://museuculturesmon.bcn.cat/es/exposiciones/barcelona-metropoli-colonial-ikunde> [consulta: 13.02.2017]

como punto de partida para mostrar este episodio de la historia colonial. En 1959 se creó Ikunde, un centro de experimentación y aclimatación que operaba en Guinea. Los promotores de esta iniciativa eran personas vinculadas al Ayuntamiento de Barcelona que nutrieron de fondos zoológicos, etnológicos, arqueológicos y botánicos a los equipamientos culturales de la ciudad. Tomando como hilo argumental la historia de este centro, se trata de explorar las relaciones entre ambos territorios en un momento en el que Barcelona podía considerarse metrópoli colonial, a la que llegaban las riquezas y los recursos de las tierras expoliadas, fundamentalmente cacao, café y maderas nobles. La exposición muestra animales disecados, objetos, audiovisuales, fotografías y una reproducción de Copito de Nieve. Tras el discurso de la exposición subyace una crítica a la imagen de la Barcelona pre-olímpica, tal y como fue producida por los sucesivos gobiernos, en una época en la que Copito de Nieve se convirtió en uno de los símbolos de la ciudad. En el catálogo de la exposición, Manuel Delgado relaciona esta imagen con el modelo de ciudad que pervive hasta nuestros días.

Hasta aquí una de las ausencias de los museos etnográficos, la reflexión crítica sobre el pasado colonial y la historia de las colecciones. Aunque periódicamente surgen propuestas que profundizan en esta línea, pocas llegan a materializarse. Hay que decir que en el caso del *Museu de les Cultures del Món* nos encontramos ante una exposición que cuestiona el origen de sus fondos y, parcialmente, la labor de la administración de la que depende, lo que es un ejercicio poco habitual en el panorama museístico español.

Por otra parte, el silencio que se ha impuesto a la mujer en los discursos museológicos es un fenómeno que cada vez más está reclamando una respuesta. En los últimos años vemos cómo surgen propuestas que apuestan por la necesaria revisión del patrimonio cultural y de las políticas de representación desde la perspectiva de género. Es el caso de las distintas ediciones del proyecto “Patrimonio en femenino” de la Subdirección General de Museos Estatales<sup>446</sup> (Hernández, 2015).

Como ha sucedido en otros casos, en los que se ha planteado la representación de grupos o colectivos tradicionalmente excluidos de la actividad museística, surge el debate entre igualitarismo y diferencialismo. En este caso, se trata de valorar si la mejor opción es la creación de museos de mujeres, o por el contrario, la integración de una perspectiva igualitaria en los museos mayoritarios. Para ello, se pueden adoptar diversas estrategias que van desde el aumento de la visibilidad de la mujer en los relatos oficiales, a través de la incorporación de nuevos objetos o contenidos, hasta la redefinición profunda de los planteamientos museológicos. Debido a la dificultad que plantea esta segunda opción, Marián López apuesta por la creación de museos de mujeres en la línea de los que ya

---

<sup>446</sup> “Patrimonio en femenino” (2011), “Ausencias y Silencios”, “Mujeres ante la adversidad: tiempos y contratiempos. Patrimonio en femenino”, “Tradicición y Modernidad”, “Eros y Anteros. Visiones sobre la sexualidad femenina” y “La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres”. Ver: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/presentacion/portada.html> [consulta: 28.01.2017]

existen en algunos países. Aunque se les ha criticado la tendencia a la guetización de los colectivos representados, para la autora constituyen *espacios donde se deconstruye y analiza la desigualdad y se reconstruye y edifica un nuevo corpus, han sido imprescindibles para que el conocimiento, aquel que se suponía neutro e imparcial, se reconozca sesgado, parcial y androcéntrico. Han sido necesarios para realizar un ejercicio de introspección, de crítica y de reconstrucción dinámica del propio modelo de civilización* (López, 2011:81).

En este momento, el único museo dedicado a la mujer del que tenemos constancia es el *Museo Etnológico de la Mujer Gitana* (Granada). Nos encontramos ante una experiencia con una importante vocación social, ya que se concibe como un instrumento para el desarrollo integral de la mujer gitana. Se trata de una iniciativa puesta en marcha por la Asociación de Mujeres Gitanas Romí, que cuenta con una larga trayectoria dentro del movimiento asociativo feminista español. Entre sus objetivos se encuentra la promoción de la cultura gitana, favorecer el diálogo intercultural y dar a conocer su patrimonio para, a través de una mejor comprensión de su cultura, deconstruir los estereotipos que les afectan. En su discurso combina las secciones dedicadas específicamente a la mujer y las que se dirigen a todo el pueblo gitano en su conjunto. De esta forma, en la sala de la mujer gitana se ofrece un recorrido por el movimiento asociativo feminista gitano, en la sala esotérica se destaca el papel de las mujeres en la transmisión de estas creencias (tarot, péndulo, bola de cristal) y, en una línea similar, la sala dedicada a la medicina tradicional, que se centra en los conocimientos sobre remedios naturales y hierbas medicinales, que las mujeres han mantenido durante generaciones. El resto de las salas se dedican a contenidos más generales como la música, el arte o la historia del pueblo gitano (Martín, 2010).

Por otra parte, es más habitual la adopción de un enfoque más igualitario por parte de los museos ya establecidos. Aunque no es la tendencia mayoritaria, algunos museos arqueológicos están empezando a introducir la perspectiva de género en sus exposiciones. Es el caso del *Museo de Almería* que, a partir de su renovación, empezó a prestar especial atención a las formas en las que se muestra el papel de la mujer en los discursos museísticos. El *Museo de Arqueología Nacional* también está siguiendo una línea similar tras su reciente renovación (Hernández, 2008). Sin embargo, los museos etnográficos españoles permanecen ajenos a los desarrollos de la antropología académica y de otros ámbitos museísticos.

Ahora bien, antes de continuar, conviene hacer unas precisiones. En primer lugar, no podemos hablar de ausencia propiamente dicha, ya que es habitual que los museos dedicados a presentar los modos de vida tradicionales ofrezcan una representación de la mujer. En las exposiciones que recrean los ambientes e interiores de los espacios domésticos, la mujer siempre aparece asociada al espacio de la cocina y al cuidado de los niños. Las exposiciones sobre costumbres de matrimonio la señalan como esposa y madre. En otros casos, los discursos las muestran como trabajadoras, en el desempeño de sus

ocupaciones tradicionales, como puede ser la artesanía textil. Teniendo en cuenta estas consideraciones, quizás debamos hablar mejor de silencios, ya que es su voz la que no está presente en los relatos que se nos muestran.

Por otra parte, no todos los museos que ofrecen alguna representación de la mujer dentro de sus narrativas están adoptando un enfoque igualitario, ya que su mera presencia en la exposición no siempre implica el reconocimiento de su identidad. En algunos casos estos discursos pueden favorecer o reforzar las imágenes estereotipadas que perpetúan la ideología patriarcal. Hay que tener en cuenta que los discursos de estos museos pertenecen a un momento determinado de la historia y obedecen a otros planteamientos, conceptos e intereses. Hay que evitar caer en el presentismo y ofrecer nuevas lecturas apresuradas de los materiales etnográficos, sobre todo si tenemos en cuenta que las colecciones se crearon a partir de unos criterios e ideología determinada. En este sentido, sí podríamos hablar de ausencias, ya que no podemos presuponer que los procesos de patrimonialización hayan sido igualitarios. La investigación y documentación de la cultura tradicional ha podido excluir las manifestaciones significativas para las mujeres y, con ello, producir imágenes sesgadas y estereotipadas.

Por todo ello, en este momento nos vamos a centrar en una serie de experiencias que nos permiten reflexionar sobre nuestro objeto de estudio. Entre las líneas de actuación previstas por el *Museo Nacional de Etnografía* se encontraba la introducción de los roles de género en sus exposiciones a través de la presentación de materiales que sólo recientemente han empezado a liberarse de las connotaciones adquiridas de acuerdo a los modelos de construcción de identidad de género dominantes en un momento determinado. Una exposición de este tipo permitiría presentar el cambio y abordar de manera crítica la construcción de las identidades y de los estereotipos que las acompañan (Mingote, 2013). Por su parte, en la sección “Los desafíos de nuestra sociedad” del renovado *Museo de San Telmo* se dedica una unidad a la igualdad de género. Se trata de un espacio interactivo en el que los temas se abordan a través de audiovisuales y dispositivos tecnológicos que tratan de favorecer la reflexión.

El *Museo de San Juan de Plan* (Sobrarbe, Huesca) surge a iniciativa de una asociación de mujeres de la localidad (Roma, 2010; Martínez Latre, 2007; Mairal, 2003). La asociación Corro d’es Bailes dedicada a conservar la memoria de la comarca a través del baile, la música, la indumentaria y las tradiciones festivas. Para llevar a cabo su labor de recuperación y conservación se puso en marcha un museo gestionado por las mujeres de la asociación. Todas las actividades que rodean a la creación de este centro han sido concebidas y realizadas por las propias mujeres, desde la recogida de materiales a las visitas guiadas, en las que se transmite la información necesaria para interpretar los modos de vida pasados. Aunque se trata de un museo etnográfico local convencional, ha protagonizado algunos debates que sólo vamos a esbozar. El municipio de San Juan de Plan ha sido objeto de estudio

etnográfico en diferentes momentos de la historia. Esto llevó a Gaspar Mairal (2003) a afirmar la que la imagen que se presenta en estos museos es la de los investigadores y no la visión *emic* de la población local. Estos comentarios han suscitado reacciones en contra, que tratan de restituir el valor de estas experiencias comunitarias, por la importancia que revisten para la preservación de las propias tradiciones culturales (Roma, 2010; Martínez Latre, 2007). Por otra parte, el carácter popular de esta iniciativa la mantiene al margen de los circuitos oficiales. El hecho de que no pueda equipararse con otras instituciones “oficiales” en las actividades de inventario o conservación le impide su integración en los sistemas normalizados de gestión y, por lo tanto, el acceso a ayudas oficiales. Nos encontramos de nuevo ante una de las paradojas que afecta a la musealización del patrimonio inmaterial.

En *La Casa de la Ribera* es la visita teatralizada la que proporciona las claves para la interpretación de los aspectos sociales y culturales del discurso. En este sentido, se presta especial atención a la distribución de espacios y tareas en función de los roles asignados a cada género. Es el caso de la escenificación de la visita a la cantina, espacio tradicional de socialización masculina, en el que se prohibía de forma expresa la entrada a las mujeres, aunque sí se les permitía comprar vino a través de una ventana a la calle y consumirlo durante la jornada de trabajo en el campo. En el *Museo Etnográfico de A Capela* la recreación del taller de un sastre es aprovechada para introducir las *contradicciones de género* entre las labores realizadas por la mujer y el mayor reconocimiento del trabajo realizado por el hombre, en el momento en el que el oficio de sastre se convierte en una actividad profesional (Sierra, 2013). Estas mismas contradicciones las encontramos en la cocina. La elaboración de alimentos ha sido una actividad normalmente desarrollada por las mujeres y escasamente reconocida, que se ha convertido en una profesión de prestigio ocupada mayoritariamente por hombres, los chefs de los grandes restaurantes. En el caso del *Museu Valencià d'Etnologia*, en la exposición dedicada a la ciudad se han incorporado algunas cuestiones sociales, entre las que se encuentran las transformaciones del estatus de la mujer (Seguí, 2015).

Por su parte, el discurso ofrecido por el *Museo Etnográfico de Quirós* aprovecha como hilo argumental su ubicación en el lugar donde se encontraban los altos hornos de fundición, símbolo de la industrialización del municipio en el siglo XIX. La introducción de esta actividad productiva supuso un cambio social y cultural en el municipio, que pasó de tener una economía de carácter rural al desarrollo industrial, si bien ambas formas han coexistido hasta época reciente, caracterizando el modo de vida en el municipio. De esta forma, el recorrido ofrece una amplia gama de contenidos relativos a la actividad minera, las reivindicaciones laborales, la atribución de roles de género, las manifestaciones festivas, la vida doméstica, la solidaridad comunitaria o las formas de socialización, entre muchos otros.

Una idea que subyace a lo largo de todo el discurso es la identificación de los diferentes roles sociales asignados en función del sexo y la edad (en el seno de la familia o en la propia comunidad),

presentados a través del desarrollo de los diferentes oficios y actividades, así como de sus espacios asociados. Uno de los espacios que recibe un gran desarrollo es el dedicado a la familia, donde se presentan una serie de aspectos en función del género y la edad. De esta forma, se exhiben en distintos soportes objetos alusivos a las principales actividades desarrolladas por cada miembro de la familia, por ejemplo la caza y tareas agrícolas, en el caso del hombre, el lavado y planchado de la ropa, para la mujer, los juegos, en la unidad dedicada a los niños y, en el caso de los mayores, algunos objetos de uso cotidiano (anteojos, aparatos para liar tabaco). Destaca la sección dedicada a los oficios femeninos (cocinera, lavandera, costurera, modista), donde la museografía, luminosa y con fondo blanco, destaca sobre el espacio anterior. Cada uno de los oficios se representa en el interior de una vitrina, donde se exhiben elementos alusivos a este espacio (máquina de coser, patrones, tabla de lavar, cestos para la compra).



Fig. 135. "Los oficios de la mujer". *Museo Etnográfico de Quirós*

Hay que decir que el caso de la mujer no constituye una excepción, ya que a pesar de la proliferación de museos a la que asistimos en los últimos años, muchos de los planteamientos desarrollados en el panorama museístico internacional o en el ámbito de las ciencias humanas y sociales, no han encontrado sitio en los discursos ofrecidos por este tipo de instituciones. Uno de estos casos en los que los museos etnográficos han permanecido impermeables al desarrollo de la disciplina académica, lo encontramos en la presentación del fenómeno migratorio. Esto nos lleva a reflexionar sobre la ausencia de este tipo de contenidos en los museos dedicados a presentar una visión de síntesis de un territorio determinado, sobre todo si nos centramos en los casos que han estado especialmente

marcados por los movimientos migratorios en algún momento de la historia, como puede ser el caso de Andalucía, Galicia o Asturias.

Hay que decir que no hemos encontrado ningún museo etnográfico que aborde la inmigración en sus discursos, al menos en lo que se refiere a la exposición permanente. La emigración sí ha recibido algo más de atención, aunque su tratamiento sigue siendo muy limitado. A modo de ejemplo, el *Museo Etnográfico de Terque*, creado en 2001 a partir del trabajo realizado por los vecinos de la localidad para preparar una serie de exposiciones temporales dedicadas a temas relevantes de la etnografía local, entre los que se encontraba la emigración, la educación, la infancia o el servicio militar. En su recorrido expositivo dedica un pequeño espacio a la emigración de la población almeriense a tierras americanas, para lo que recurre a la “narrativa de la maleta”, valiéndose de una composición realizada con maletas de diversos tamaños para mostrar algunos de los objetos que solían portar los migrantes (pasaporte, productos de aseo, botella de licor, ropa, reproducción de carteles de cine, estampas religiosas).



Fig. 136. *Museo Etnográfico de Terque*

En el *Museo do Pobo Galego* se incluye una pequeña sección dedicada al tratamiento de la emigración. En una vitrina se muestran pasaportes o visados, dos maletas, una fotografía y un cartel de 1936 anunciando un viaje en barco. La información textual destaca el papel de la emigración en la estructura social al afirmar que “casi no hay familia gallega que no tenga un miembro de la familia en



la diáspora”. En la renovación de la *Casa del Pou* de la Llosa de Ranes (Valencia) se ha dedicado un espacio a la emigración de la población local a Francia, a través de la evocación del conocido como “barrio de París” precisamente por su vinculación con este hecho. La museografía renovada incorpora materiales y testimonios de los vecinos, en una puesta en escena en la que no faltan las maletas como objeto simbólico.



Fig. 137. Sección dedicada a la emigración a Francia. *Casa del Pou*

Dentro de las exposiciones temporales dedicadas al fenómeno migratorio encontramos “Barres i estels. Els valencians i els USA”, organizada por el *Museu Valencià d’Etnologia*<sup>447</sup> como resultado de un amplio proceso de documentación e investigación que, a partir de la consulta de la base de datos de Ellis Island, ha permitido rastrear la historia de algunos de los 15.000 valencianos que emigraron a Estados Unidos a principios del siglo XX. En algunos casos ha sido posible descubrir su experiencia en el nuevo país y obtener información sobre sus principales ocupaciones, en la minería, la industria o el sector servicios principalmente. En la exposición también hay espacio para valencianos ilustres como Blasco Ibáñez. En este caso, nos encontramos ante una exposición muy escenográfica en la que los objetos, muchos de uso cotidiano, banales, han sido seleccionados en función del mensaje que se quiere transmitir. Tanto en esta parte como en la dedicada a la influencia de los estilos de vida estadounidenses en la cultura valenciana, se trata de comunicar ideas y planteamientos abstractos a través de una museografía evocadora.

<sup>447</sup> Exposición temporal abierta al público desde diciembre de 2014 hasta agosto de 2015.





Fig. 138. “Barres i estels. Els valencians i els USA”

Si salimos del marco estricto de los museos de carácter etnológico, encontramos un panorama similar, aunque con algunas excepciones que merece la pena destacar. El *Museo Pedagógico de Galicia*, el *Ecomuseo de Somiedo* y el *Museo de la Escuela Rural de Asturias* incorporan contenidos asociados a la emigración en sus discursos, si bien de forma indirecta o parcial, siempre vinculada a la evolución de la escuela. En las exposiciones de estos centros se aborda el tema de las escuelas financiadas por los “indianos”, gallegos y asturianos que habían emigrado a tierras americanas. Cuando estas personas mejoraban su situación económica en el país de acogida, creaban equipamientos y escuelas en sus localidades de origen. En algunos casos sufragaban la construcción de los edificios, mientras que en otros casos se hacían cargo de los sueldos de los maestros o de los materiales educativos. De esta forma, Asturias fue de las primeras provincias que consiguió escolarizar a la población infantil del medio rural. En un museo etnográfico, este tipo de contenidos podrían constituir un excelente punto de partida para reflexionar sobre las dinámicas locales/globales que se manifiestan en las migraciones transatlánticas que han caracterizado al pueblo gallego y asturiano (Pereiro y Vilar, 2008).

Por otra parte, llama la atención la ausencia de museos dedicados a la presentación monográfica de este fenómeno, con la excepción del *Museu d’història de la immigració de Catalunya (MhiC)*. Si bien en otros países europeos del entorno se han creado varias instituciones, de carácter nacional o de alcance más reducido, a la representación de la emigración, la inmigración o el éxodo rural (Portugal, Francia o Italia), este tipo de experiencias no ha gozado de popularidad en el caso español. Juan M. Valadés ha señalado como una de las ausencias en el panorama extremeño los museos dedicados a la

emigración, un hecho decisivo de la historia más reciente de la región, que perdió en poco tiempo más de la mitad de su población. La apuesta institucional realizada en este sentido se ha limitado a la creación del *Museo Virtual de la Emigración Extremeña (Muveex)*, una web concebida para alojar contenidos pero con escasa interactividad (Valadés, 2015:171). En el caso del *Museo de América*, se ha creado la web “Migrar es cultura”, una plataforma participativa para albergar contenidos y compartir experiencias, con el objetivo *de mostrar la diversidad y el enriquecimiento cultural que se producen a través de la migración*<sup>448</sup>. Los materiales audiovisuales que se muestran exceden el marco temporal y geográfico de referencia del museo ya que, en la mayoría de los casos, se trata de expresiones culturales actuales que se desarrollan en contextos de migración, como pueden ser las danzas chilenas, la gastronomía mexicana o las tradiciones de la comunidad peruana en España.

El *Museu d'història de la immigració de Catalunya (MhiC)* se inauguró en 2004 en Sant Adrià de Besòs (Barcelona). El discurso ofrecido vincula la historia de la inmigración a Cataluña, procedente de otras regiones españolas, con los movimientos migratorios más amplios del siglo XXI, recurriendo para ello a muestras de memoria oral y a la recreación de espacios como puede ser el interior de un vagón de tren. En este caso, se trata de representar las migraciones internas a través de la recreación de “El Sevillano”, uno de los trenes en los que viajaban a Cataluña, durante el siglo XX, personas procedentes de otras regiones españolas. En el interior del vagón, el visitante puede conocer algunas de las vicisitudes del viaje, a través de testimonios orales. Este museo adopta la lógica del “nacionalismo museográfico” en la representación de la inmigración, ya que en su discurso plantea la contribución de las diferentes comunidades (procedentes de otras regiones de España y extranjeras) a la identidad catalana (Grosfoguel, Le Bot y Poli, 2011). Destaca el espacio “[Migrar]”, dedicado a las migraciones actuales, en el marco de la globalización. En este caso se incide en los aspectos vivenciales que influyen de forma decisiva en la integración del inmigrante en la sociedad de acogida<sup>449</sup>. En unos módulos al aire libre se abordan las motivaciones que le llevan a abandonar su país, junto con la incertidumbre y la angustia que lo acompañan, las fronteras que tiene que atravesar en su trayecto (administrativas, culturales o psicológicas) y algunas experiencias personales sobre los primeros contactos con la sociedad de acogida. Por último, se identifican como aspectos clave en su integración, la vivienda, el trabajo, la lengua, la escuela, el deporte, la cultura y el ocio. Actualmente, el museo cuenta con un nuevo módulo dedicado a los refugiados y a los desplazamientos forzados, conocido como “Espai Refugio”.

Con la excepción de estos casos, hasta aquí todo parece indicar que los museos etnológicos españoles han renunciado a presentar la pluralidad cultural que se registra en su territorio y han optado por seguir

---

<sup>448</sup> Ver: <http://www.migrarescultura.es/que-es-migrar-es-cultura/> [consulta: 23.02.2017]

<sup>449</sup> En página web del museo: <http://www.mhic.net/> [consulta: 10.06.2015]

explorando la representación de las “comunidades homogéneas” que poblaban los medios rurales a principios del siglo XX. Aunque la representación de la diversidad cultural es una de las implicaciones que presenta el concepto de patrimonio inmaterial para el museo, el panorama museístico español no ha sido muy receptivo a la incorporación de este tipo de planteamientos. Esto puede deberse a varios factores, entre ellos la ausencia de una política multicultural estatal claramente definida, a diferencia de otros países europeos, y la consideración de la inmigración como un fenómeno estrictamente vinculado al mercado de trabajo. Otro factor puede ser la escasa capacidad de renovación y de atención a las problemáticas contemporáneas por parte de las experiencias museísticas involucradas en la presentación de este tipo de contenidos, como pueden ser los museos etnográficos y los museos autonómicos.



Fig. 139. “Barres i estels. Els valencians i els USA”. *Museu Valencià d’Etnologia*

Llegado a este punto queremos profundizar en la línea iniciada por el *Museu Valencià d’Etnologia* con su exposición “Barres i estels. Els valencians i els USA”. Junto a esa primera parte dedicada a la emigración valenciana a Estados Unidos, a la que ya hemos hecho mención, la exposición tiene una segunda parte dedicada a la influencia del estilo de vida estadounidense en la cultura valenciana. Toda la escenografía destaca la idea de consumo asociada a los modos de vida americanos. Para ello, se reproduce el espacio de un supermercado en el que se exhiben objetos de diverso tipo que muestran la influencia de los referentes culturales estadounidenses en la cultura cotidiana contemporánea. Junto a objetos locales en los que se manifiesta esta influencia, como puede ser un *ninot* de la Estatua de la Libertad o ejemplos de la difusión de la cultura popular estadounidense en el trabajo de los creadores

valencianos, se exploran las pautas de trabajo impuestas por las industrias automovilísticas implantadas en territorio valenciano.

En este caso, la escenografía se construye con materiales muy heterogéneos en los que apenas tienen presencia las colecciones de este museo. Junto a objetos comunes, producidos en serie o de la cultura de masas, se exhiben algunas obras de Josep Renau, prestadas por otras instituciones para la ocasión. El discurso ha sido el resultado de un trabajo de investigación intensivo, que ha llevado a recuperar la memoria personal de algunos de los emigrantes valencianos y a explorar las influencias culturales en el marco de un contexto globalizado, atravesado por múltiples dinámicas sociales. Nos encontramos ante uno de los pocos casos que incorporan los nuevos paradigmas museológicos en el desarrollo de su actividad.

Siguiendo con los olvidos y ausencias de los museos etnográficos, observamos cómo el carácter nostálgico e idealizado de estas presentaciones elude el tratamiento de los aspectos más conflictivos que han caracterizado los modos de vida tradicionales. Si bien es habitual que estas exposiciones aborden la pobreza o las duras condiciones de vida asociadas al medio, se rehúye el tratamiento de los problemas políticos o sociales que también han provocado situaciones de escasez, conflictividad o discriminación. En algunos casos, la tendencia es presentar la creatividad con la que las personas se han enfrentado a la dureza del medio para mejorar sus condiciones de vida a través del ingenio. En otros casos, se trata de forzar una comparación entre las tácticas empleadas por la gente común (de Certeau, 2000; Martínez Latre, 2007:68-69) y las lógicas actuales del reciclaje y el desarrollo sostenible. Sin aportar otra información que ayude a contextualizar el discurso, se corre el riesgo de ofrecer una imagen idealizada de los modos de vida pasados, destacando sus valores como positivos frente a la deshumanización que impone la globalización y la sociedad de consumo actual.

En la mayoría de los casos, las visiones sincrónicas que ofrecen estas presentaciones no ofrecen referentes temporales concretos, quedando enmarcadas en un periodo indeterminado entre finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Esta indeterminación les permite eludir el tratamiento de una memoria incómoda asociada a episodios concretos de la historia española como pueden ser la Guerra Civil, el exilio o la dictadura, ausentes de la mayoría de los discursos. Las excepciones que encontramos, en las que se han tratado algunos de estos temas desde una perspectiva crítica, no pertenecen al ámbito de los museos etnográficos. Es el caso del *Museu Memorial de l'Exili* de la Junquera (Girona), dedicado a preservar la memoria de los españoles y catalanes que tuvieron que emigrar durante la Guerra Civil y la dictadura. La vocación crítica y reflexiva de este centro le ha llevado a extender su actividad a la investigación de los conflictos actuales. Las exposiciones abordan los acontecimientos históricos, la memoria de los protagonistas, a través de sus testimonios, y exploran el llamado "legado del exilio", las aportaciones de los artistas, políticos e intelectuales que tuvieron

que desarrollar su carrera en el exterior. Este centro se ubica en el que fue uno de los pasos fronterizos a Francia.

El *Museo de la Paz de Guernika* (Guernika-Lumo) surge de una iniciativa previa que incluía una exposición sobre el bombardeo de la ciudad en 1937. En 2000 el centro adopta una nueva misión y dirige toda su actividad a la cultura de paz y los derechos humanos. Se trata de un museo que ha contado para la producción de sus exposiciones con un equipo de profesionales externos al museo y expertos en la cultura de paz. La escenografía trata de suscitar emociones en el visitante y provocar la reflexión. Para abordar el bombardeo de la ciudad, se ha recreado el ambiente de la sala de estar de la época con la finalidad de producir un ambiente inmersivo. El audiovisual, el programa de radio y efectos de luces y sonidos tratan de provocar una respuesta en el visitante. En la última sección de la exposición se aborda el conflicto vasco dentro de un discurso más amplio sobre la paz mundial (Momitio, 2012)

En algunas ciudades se han musealizado los refugios en los que se resguardaba la población local durante los bombardeos. Es el caso de Almería, que recientemente ha recuperado los refugios construidos bajo la ciudad por el arquitecto Guillermo Langle. A lo largo del recorrido se ofrecen audiovisuales, testimonios personales e información textual que ayudan a reconstruir las condiciones que se vivían en el interior, ya que a veces se permanecía allí durante muchas horas, así como las transformaciones producidas en la ciudad. Además, se han recreado algunos espacios, como puede ser la cocina y el quirófano improvisado. La particularidad de estos centros reside en el papel central que ocupa la memoria oral y en que presentan el impacto de la guerra en el desarrollo de la vida cotidiana (Roigé, 2010).

Otros museos han acogido exposiciones temporales sobre la guerra, si bien en la mayoría de los casos centradas en un aspecto concreto. El *Museo del Pueblo de Asturias* dedicó una exposición a la memoria asociada a este conflicto a través de la recuperación de una serie de testimonios personales. En “Asturias en guerra. Documentos de la Guerra Civil en los fondos del Museo del Pueblo de Asturias” se muestran las cartas, dibujos, caricaturas y diarios personales de antiguos combatientes, presos políticos o sus familiares.

Xavier Roigé ha estudiado los procesos de musealización de la Guerra Civil en España (2010). Encuentra cuatro razones para justificar la ausencia de instituciones dedicadas a este periodo de la historia. En primer lugar, la ausencia de una tradición memorialista en España, en parte como consecuencia de la propia dictadura. La segunda razón, la dificultad de trasladar a un museo la idea de reconciliación y olvido del pasado. Al tratarse de una guerra civil, se produce una situación diferente a la que se ha producido en otros países, donde los museos dedicados a la memoria histórica tienen como finalidad denunciar a una de las partes. La tercera razón que encuentra es el desinterés de las generaciones más jóvenes por recuperar esa memoria histórica debido al rechazo de los más mayores a

hablar de la guerra. Por último, la musealización de esta memoria no ha despertado interés en los sitios asociados con este pasado. Aunque existen varios proyectos de diverso alcance, nos encontramos ante una ausencia destacable en nuestro panorama museístico que no parece que vaya a corregirse en los próximos años.

Por su parte, en el *Museo de Bielsa*, otro centro ubicado en un paso fronterizo utilizado durante la guerra para huir a Francia, la actividad se ha orientado fundamentalmente a la documentación del episodio conocido como la “Bolsa de Bielsa”, considerado uno de los acontecimientos que ha marcado la vida de sus habitantes hasta la actualidad. En 1938, la localidad de Bielsa quedó totalmente destruida por un ataque de la aviación franquista, perpetrado en castigo por la resistencia que estaba ejerciendo el ejército republicano en este municipio. Nos encontramos ante un museo local que muestra una exposición de síntesis sobre los diferentes aspectos sociales, históricos, políticos, culturales o geográficos, que han caracterizado los modos de vida en el valle de Bielsa. Este museo dispone de un centro de documentación asociado, dedicado a la recuperación de la memoria de la comunidad local. Desde los años ochenta, este centro se ha dedicado a la creación de un archivo que en la actualidad cuenta con más de 20.000 documentos digitalizados. En la sección dedicada a la “Bolsa de Bielsa” se proyecta un vídeo en el que se narra este episodio de la historia. Tras la proyección, se abre la sala dedicada a este episodio de la historia, donde se exhibe armamento bélico, uniformes y material gráfico. La particularidad de este caso se encuentra en la forma en la que inserta la memoria sobre un episodio traumático de la historia en una presentación de síntesis del municipio.

En el caso de los museos pedagógicos, es habitual que se incorporen algunos aspectos sociales o políticos en sus discursos, aunque centrados en la historia de la educación. Esta historia permite analizar los valores, pautas de conducta, normas y formas de aprendizaje que han caracterizado a la sociedad tradicional española. El *Museo Pedagógico de Aragón* (Huesca) ofrece una recorrido por la historia de la enseñanza a lo largo del siglo XX, centrandolo parte del discurso en la región aragonesa. Se trata de provocar la reflexión sobre cómo la institución escolar contribuye a perpetuar el modelo social vigente. Por este motivo, el discurso se estructura en tres áreas temáticas que abordan la historia de la enseñanza en tres momentos concretos de la historia, el primer tercio del siglo XX, la Segunda República y durante la Guerra Civil y la dictadura. Algunos de los contenidos que se abordan en el discurso ya permiten hacerse una idea del clima social de las diferentes épocas. Por ejemplo, la transmisión de los valores cristianos en la escuela, reforzada por la práctica diaria de rezos y oraciones, las llamadas “lecturas patrióticas”, que ensalzaban valores como el sacrificio o heroísmo, o la educación diferenciada entre niños y niñas<sup>450</sup>, donde ya tempranamente se interiorizaban los roles de género. Por ejemplo, a las niñas se les enseñaban distintas labores de costura y a mantener sus tareas limpias y ordenadas. Era frecuente que los niños de la “sociedad tradicional” elaboraran sus propios

---

<sup>450</sup> Hasta 1970, sólo se contemplaba la posibilidad de que ambos sexos compartieran aula en el caso de las escuelas rurales.

juguetes con los materiales sobrantes de los trabajos de sus padres, lo que contribuía a la continuidad generacional en la profesión y al aprendizaje de los roles sociales.

El *Museo de la Escuela Rural de Asturias* (Cabranes, Asturias) es un museo etnográfico dedicado a la historia de la educación en el ámbito rural asturiano. El discurso se ha construido a partir de la recogida de materiales personales y testimonios de sus protagonistas. Al inicio del recorrido se ofrece información textual y gráfica sobre las diferentes propuestas educativas que han existido en esta zona desde el siglo XIX: las escuelas temporeras, las escuelas sufragadas por los “indianos”, las Misiones Pedagógicas o escuelas vinculadas al “paternalismo industrial”, por citar algunos casos. A partir de la recreación de una serie de espacios, tanto las aulas como la vivienda de los maestros, se ofrecen algunas claves para interpretar el modo de vida de la población rural. El discurso introduce, además, algunos aspectos de carácter social, como es el caso de la salud infantil, el absentismo escolar, la alimentación o la situación laboral, a través de información textual o del audiovisual producido a partir de testimonios orales, en el que también se tratan cuestiones relativas al ocio, a la higiene y a la socialización de los niños. La educación en el medio rural es un proceso que implica a toda la comunidad local, ya que trasciende el espacio escolar. Las formas en las que se socializaba a los niños mediante el aprendizaje de pautas culturales, normas de conducta y valores se muestran en las recreaciones de las aulas. En la sección dedicada a la época franquista, se muestra la diferenciación sexual en los aprendizajes recibidos a partir de los materiales utilizados por las niñas, como pueden ser los útiles de costura.

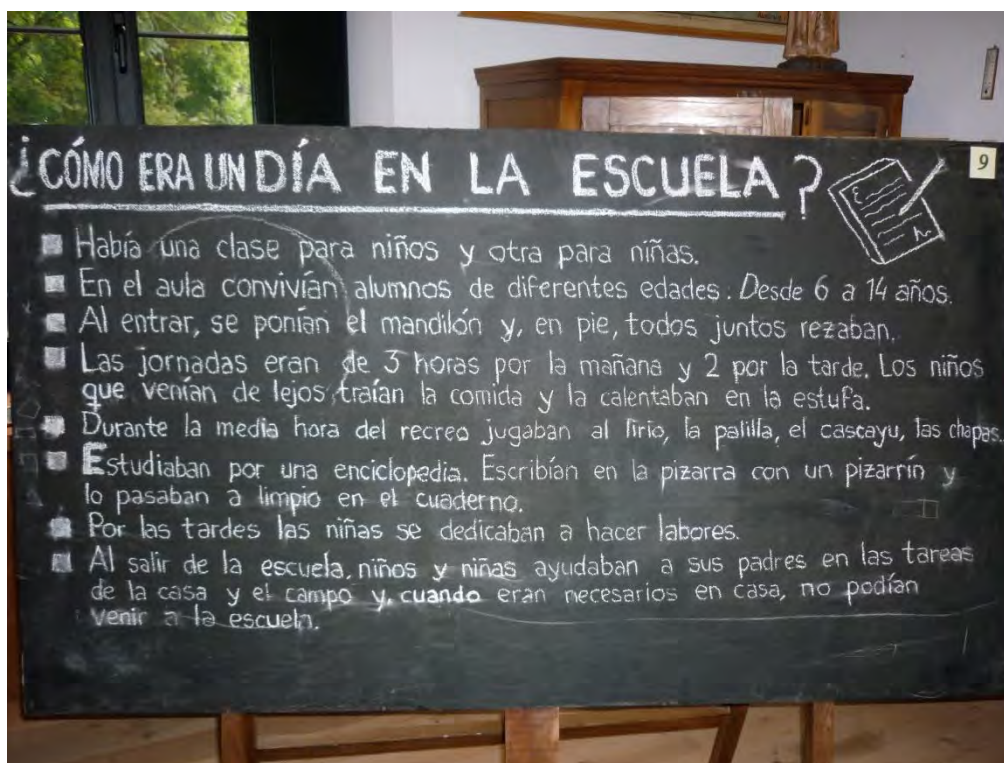


Fig. 140. Escuela durante la dictadura. *Museo de la Escuela Rural de Asturias*



En el *Museo Pedagógico de Galicia* (Santiago de Compostela) también se recurre a una exposición de carácter evocador a través de la recreación de las aulas de los diferentes periodos que se han sucedido en la educación gallega y de los laboratorios científicos. En este caso, la recreación se complementa con información textual de carácter explicativo y descriptivo, que incluye referencias a los aspectos sociales y culturales implicados en cada una de estas etapas, además de la exhibición de objetos y materiales alusivos a dicho periodo. En este museo hay menos presencia de aspectos sociales aunque se incluyen contenidos asociados a la infancia, costumbres de nacimiento y evolución de la crianza.

En estos tres casos, la recreación de las diferentes escuelas en función de un periodo concreto de la historia, permite establecer comparaciones que van más allá del carácter educativo. Se pueden observar los valores implícitos en las diferentes ideologías que han conformado la historia de la educación española, desde la solidaridad comunitaria de las escuelas rurales, la voluntad democratizadora del gobierno de la República o los valores del nacionalcatolicismo. Hay que decir que en la mayoría de museos etnográficos locales o regionales suele haber una representación de la escuela, normalmente a través de la reproducción de un aula. En la mayoría de estos casos se trata de provocar alguna respuesta emocional en el visitante, orientando su mirada a los materiales didácticos y dejando sin explorar las cuestiones sociales asociadas al sistema educativo de la época.

Hasta aquí los “olvidos” que creemos más relevantes en el panorama museístico español: el pasado colonial, la diversidad cultural, la perspectiva de género, la contemporaneidad y la memoria incómoda. La ausencia de referentes contemporáneos sólo la hemos esbozado, pero volveremos a ella en el apartado siguiente. Esta ausencia se puede interpretar de varias formas, como la ausencia de contenidos actuales en los discursos, pero también como la falta de revisiones y nuevas lecturas de las colecciones desde el punto de vista de la contemporaneidad.

Otro tema que sorprendentemente no ha encontrado su espacio en el panorama museal español es el turismo. Si tenemos en cuenta que ha sido uno de los fenómenos sociales y económicos que ha tenido mayor impacto en la sociedad española a partir de los años sesenta, creemos que debería tener una mayor presencia en los discursos de los museos etnográficos, locales o regionales. En este sentido, es una ausencia notable en el caso de museos de localidades costeras que han pasado de un modo de vida “tradicional”, eminentemente rural, a una sociedad “moderna”. Se trata este de otro caso en el que la práctica museística permanece ajena al desarrollo de la investigación académica.

Aunque en España no se reconoció el interés del turismo como objeto etnográfico hasta los años setenta, ha sido a partir de los años noventa cuando se ha producido un importante desarrollo, en consonancia con la importancia que adquiere este fenómeno en el campo de las ciencias sociales (Hernández-Ramírez, 2015a). En los últimos años hemos visto cómo se han publicado etnografías dedicadas al “patrimonio banal” de la cultura del ocio (García-Moreno, Rosa-Jiménez y Márquez-



Ballesteros, 2016), la turistificación de fiestas y rituales, la mercantilización de la tradición, la búsqueda de la autenticidad o los desajustes entre los discursos museográficos y las expectativas de los visitantes foráneos (Abella, Alcalde y Rojas, 2012), por citar sólo algunos de los ejemplos que revisten mayor interés en el ámbito del patrimonio inmaterial.

De acuerdo con Javier Hernández, la tardanza de la antropología española en considerar al turismo como objeto de estudio puede obedecer a ciertas tendencias arraigadas en esta disciplina, que lo identificaban como una actividad moderna, producto del consumo de masas, ajena a las tradiciones culturales que eran su campo de atención preferente (Hernández-Ramírez, 2015a:306). En este caso creemos que la antropología española renunció a documentar las importantes transformaciones económicas, sociales y culturales, que se estaban produciendo por la llegada del turismo de masas a las localidades costeras y siguió enfrascada en los estudios sobre cultura popular. Esto supone una paradoja, ya que precisamente uno de los objetivos tradicionales de la antropología ha sido investigar y documentar la dinámica social. En este sentido, vemos cómo los museos etnográficos españoles parecen estar repitiendo los errores cometidos por la disciplina académica varias décadas después.

Por este motivo, creemos que la situación actual en ciudades como Venecia o Barcelona, donde los residentes rechazan el modelo adoptado debido a los efectos de este turismo masificado en su modo de vida, podría constituir un excelente ejemplo sobre el que construir un discurso crítico. Más allá de la ironía que supone incorporar este tipo de perspectivas en una institución cada vez más orientada al turismo, creemos que este caso muestra las posibilidades del museo para abordar de forma rigurosa cuestiones de interés para la población local, producir discursos autorreflexivos sobre su actividad y contribuir al desarrollo de este campo de la antropología actual<sup>451</sup>. El antropólogo Manuel Delgado también ha contribuido a este debate y en su artículo “Turistofobia”<sup>452</sup> denuncia las imágenes que estigmatizan al turista que, *infantilizado, visto como un tipo ridículo y a la vez como un miembro de una peligrosa horda desoladora, se convierte en blanco cómodo al que atribuir el deterioro de la vida urbana*. En un sentido contrario, el museo podría realizar un ejercicio autorreflexivo al abordar las imágenes construidas expresamente para el turismo. Tomando como punto de partida las campañas oficiales que se realizaron para atraer visitantes extranjeros durante el boom turístico de los años sesenta (Daniel, 2003), se podrían explorar algunos de los problemas que rodean a la representación cultural. En este sentido, los museos deben apostar por nuevas lógicas de representación que superen las imágenes esencializadas y estereotipadas con las que tradicionalmente se ha construido la dicotomía nosotros/otros.

---

<sup>451</sup> En el caso concreto de Cataluña, se podría tomar como punto de partida los trabajos desarrollados por grupos de investigación y colectivos como pueden ser “Turiscòpia”, del Institut Català d'Antropologia, o el recientemente creado “Turismografias”, integrado por miembros del Observatorio de la Vida Cotidiana (OVQ). Ver: <http://turismografias.org> [consulta: 05.02.2017]. También el “Observatori d'Antropologia del conflicte Urbà” (OACU). Ver: <https://observatoriconflicteurbà.org/> [consulta: 15.02.2017]

<sup>452</sup> “Turistofobia” es un artículo publicado en El País el 12 de julio de 2008. Ver: [http://elpais.com/diario/2008/07/12/catalunya/1215824840\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/07/12/catalunya/1215824840_850215.html) [consulta: 27.11.2016]

### 10.3. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL DISCURSO SOBRE EL PCI

Los procesos de globalización favorecen el desarrollo e intensificación de las redes y medios de comunicación, los fenómenos migratorios, el “turismo de masas” y la mercantilización (Hernández i Martí, 2005:129), transformando la relación entre los lugares y las prácticas, experiencias e identidades culturales (Tomlinson, 2001), en lo que es un proceso de desterritorialización cultural sin precedentes. Esta desterritorialización hay que entenderla tanto en términos de *pérdida de relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales* (García Canclini, 1990:288), como de *proliferación de experiencias culturales translocalizadas*<sup>453</sup> (Hernández i Martí, 2008:29).

Aunque el término “glocalización” cuenta con una historia bastante amplia en el ámbito de la empresa (Salazar, 2005), las aportaciones de Roland Robertson van a tener una importancia crucial para entender la lógica de la globalización en el marco de la contemporaneidad (Robertson, 1992 y 2003). A grandes rasgos, de lo que se trata es de superar la tradicional oposición entre lo global y lo local y abordar las múltiples interconexiones que existen en la doble dinámica globalización-localización (Moreno, 2011). De acuerdo a las relaciones dialécticas que integran la dinámica glocalizadora, la desterritorialización provoca efectos contrarios de reterritorialización, es decir, *relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas* (García Canclini, 1990:288). En el ámbito que nos ocupa, se trata de un mecanismo de defensa contra la incorporación masiva de prácticas y productos culturales extranjeros, que *se plasma en la búsqueda ansiosa de la diversidad cultural, del particularismo, del reforzamiento de lo local, del respeto por el propio patrimonio cultural, apelando incluso para ello a medios desterritorializados* (Hernández i Martí, 2005:133). De acuerdo con Robertson, la desterritorialización y la reterritorialización son “las dos caras de la misma moneda de la globalización cultural” (Hernández i Martí, 2004:41; Robertson, 1992).

Las principales manifestaciones de la desterritorialización cultural son la homogeneización, diferenciación e hibridación cultural. El colonialismo cultural, el auge de los medios de comunicación de masas y el fenómeno migratorio,

*han hecho posible el que en casi cualquier lugar del mundo, siempre que se posea la capacidad económica necesaria, puedan consumirse unos mismos productos, mantener un mismo confort e igual temperatura en las viviendas, vestir unos mismos pantalones de marca, escuchar la misma canción o tomar la misma bebida on the rocks. Y también que unos mismos espectáculos, musicales o deportivos, o un tipo de fast food gocen del interés y el favor de*

---

<sup>453</sup>La desterritorialización, como rasgo central de la globalización, implica la creciente aparición de formas de contacto y de vinculación social que van más allá de los límites de un territorio concreto, a modo de un “desanclaje” las relaciones sociales, que nos lleva a vincularnos más con lo externo, generando proximidad en la distancia, y a alejarnos relativamente de lo próximo (Hernández i Martí, 2008:29). Anthony Giddens entiende por “desanclaje” el “despegar” las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción y reestructurarlas en indefinidos intervalos espacio-temporales (1999:32).

*cientos de millones de personas, sobre todo jóvenes, con muy diferentes raíces culturales. Para no hablar de los programas que se repiten en las televisiones de los más diferentes países o de la imposición del inglés como lengua obligada en los foros internacionales y el mundo de las empresas (Moreno, 2009).*

Ejemplos significativos de esta homogeneización cultural podrían ser la difusión mundial del cine norteamericano y la *Lista del Patrimonio Mundial* de la UNESCO (Hernández i Martí, 2005).

Por su parte, la heterogeneización cultural se manifiesta a través de la diferenciación y la hibridación cultural. La diferenciación cultural es una reacción de reterritorialización que *se manifiesta tanto a través de la recepción activa y diferencial ante productos culturales estandarizados como en la afirmación de la identidad cultural propia a través de diversos mecanismos*, entre los que destaca la patrimonialización cultural, los fundamentalismos religiosos y los nacionalismos culturales (Hernández i Martí, 2005:134). En el ámbito que nos ocupa, este fenómeno puede manifestarse a través de la revitalización de tradiciones, la defensa del patrimonio por parte de los movimientos sociales (Hernández i Martí, 2005:136-137) o las reivindicaciones culturales de los grupos subalternos o poblaciones indígenas (Moreno, 2011).

La hibridación cultural es un fenómeno clave en el desarrollo de nuestro objeto de estudio, aunque poco reconocido en los discursos oficiales. Este término es usado para referirse a una serie de relaciones culturales, por ejemplo, el mestizaje, el sincretismo religioso, la creolización o, por ejemplo, las mezclas y fusiones de diferentes planos culturales. Para Gil-Manuel Hernández i Martí, la propia idea moderna de patrimonio cultural denota un proceso de hibridación cultural, *pues en su construcción social y conformación intervienen diversos actores y planteamientos culturales donde se cruzan lo culto, lo popular, lo masivo, lo económico, lo político, lo identitario y lo científico* (Hernández i Martí, 2005:137). Peter Burke menciona como ejemplo paradigmático de práctica híbrida al carnaval brasileño (2010:85-86), al que habría que añadir otros ejemplos de manifestaciones culturales que han adquirido difusión mundial a través de medios desterritorializados y que han sido readaptadas localmente, como puede ser el caso de la pizza, del modelo anglosajón de la fiesta de Halloween o de muchos de los bienes que integran la “Lista del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad”.

Autores críticos con los procesos de globalización contemporánea entienden la desterritorialización como empobrecimiento de la cultura o como fin de la localidad (Hernández i Martí, 2008), sin tener en cuenta que la globalización está compuesta por fenómenos múltiples y complejos, que mantienen una relación dialéctica. De esta forma, la localidad no desaparece, sino que se convierte en un espacio más complejo, y el empobrecimiento puede transformarse en proliferación de “patrimonios” y de nuevos productos culturales. *Lo “local” no sólo se refiere a una localidad limitada espacialmente es, sobre*

*todo, un espacio habitado por personas que tienen un particular sentido del espacio, una forma concreta de vida y un cierto Eros y visión del mundo* (Salazar, 2005:136).

Por su parte, Zygmunt Bauman ha situado en el contexto de la “modernidad líquida”<sup>454</sup> la transformación que experimentan las élites culturales, que pasan de consumir exclusivamente “alta cultura” a practicar el “omnivorismo cultural”, incluyendo productos de la cultura popular y de la cultura de masas en su repertorio, donde ahora *hay espacio para la ópera y también para el heavy metal y el punk, para el “arte elevado” y también para la televisión comercial, para Samuel Beckett y también para Terry Pratchett* (Bauman, 2013)<sup>455</sup>. La tesis del “omnivorismo cultural”<sup>456</sup> ofrece aportaciones muy interesantes al campo de la sociología cultural, como puede ser la crítica a la teoría de la distinción de Pierre Bourdieu<sup>457</sup> (Fernández y Heikkilä, 2011; Peterson, 2005).

En este contexto, el movimiento de patrimonialización de la cultura ha supuesto un importante cambio en la temporalidad de los bienes que pueden ser considerados patrimonio. En este sentido, aunque la antigüedad sigue siendo un criterio importante a la hora de identificar los referentes patrimoniales, las transformaciones que se han producido en los últimos años permiten reconocer como patrimonio expresiones “vivas” y elementos producidos en un tiempo relativamente reciente (Ariño, 2012). La rapidez con la que se produce la obsolescencia de los objetos, uno de los efectos de la modernización, hace que el “patrimonio se extienda hasta ayer” y se incremente el ritmo de sustitución de los referentes patrimoniales (Lowenthal, 2009:17-19). Como ha señalada José Castillo, *la extensión de la protección a los objetos del presente es un aspecto controvertido, pero de gran interés* (2007:25) que requiere una mayor reflexión teórica.

Esta extensión conceptual del patrimonio encuentra importantes limitaciones en el ámbito jurídico. Aunque las leyes de protección recogen de forma progresiva y acumulativa esta ampliación conceptual, incorporando diversos tipos de “patrimonios emergentes”, *existen contradicciones entre la naturaleza jurídica inmóvil del monumento y las prácticas culturales, móviles por definición* (González Alcantud, 2012:43). La ampliación conceptual obliga a repensar la política patrimonial, normalmente centrada en la conservación de los bienes producidos en el pasado, para adaptarse a los

---

<sup>454</sup>Zygmunt Bauman utiliza el término “modernidad líquida” para la forma actual de la condición moderna, que otros autores denominan “posmodernidad”, “modernidad tardía”, “segunda” o “hiper” modernidad. Esta modernidad se vuelve “líquida” en el transcurso de una “modernización” obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera del líquido - de ahí la elección del término -, ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado (2013:17).

<sup>455</sup> Es lo que Peterson expresa como *deslizamiento en la política de los grupos de elite, desde aquella intelectualidad esnob que desdeña toda la cultura baja, vulgar o popular de masas [...] hacia la intelectualidad omnívora que consume un amplio espectro de formas artísticas populares así como cultas* (en Bauman, 2013:10).

<sup>456</sup> Bauman recoge el concepto de “omnivorismo cultural” en el sentido desarrollado por Richard A. Peterson en sus estudios sobre el consumo cultural de las décadas de 1990 y 2000.

<sup>457</sup> Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

*usos sociales que relacionan esos bienes con las necesidades contemporáneas de las mayorías*, lo que lleva a García Canclini a afirmar que la ampliación del concepto de patrimonio aún no dispone de un marco normativo apropiado para proteger la diversidad de bienes que conforman el repertorio patrimonial en la actualidad, e *intervenir en sus usos contemporáneos* (García Canclini, 1999b:16-17). La proximidad temporal de los bienes que integran el patrimonio hace que éste sea cada vez más efímero y menos distinto del mundo actual, más difícil de delimitar y menos consensuado (Lowenthal, 2009:19).

A lo largo de la investigación hemos visto cómo la identidad habitualmente se construye a partir de referentes patrimoniales procedentes de la cultura tradicional, popular o vernácula. Hemos visto también cómo las connotaciones adquiridas por estos términos, hasta equiparlos con lo rural y preindustrial, se han trasladado a la definición de patrimonio inmaterial. Aunque las transformaciones producidas en las últimas décadas reclaman una redefinición de lo “tradicional” o “popular” para incluir también las manifestaciones urbanas y modernas (Hernández i Martí, 2008) parece que en el panorama español todavía queda un largo camino por recorrer. Si bien algunos investigadores están realizando aportaciones muy interesantes para la evolución de los discursos que afectan a la cultura popular, estos avances de la teoría sociológica y antropológica no parecen haber encontrado eco en el campo de las políticas patrimoniales, y especialmente en el ámbito de los museos.

En la mayoría de los casos que forman parte de nuestra investigación, la oposición tradición/modernidad se resuelve siempre a favor de la primera. Salvo algunas excepciones que están realizando un esfuerzo considerable por incorporar contenidos actuales y dirigirse a problemáticas de la sociedad contemporánea, no parece que la tendencia vaya a invertirse en los próximos años.

En el diseño del programa científico para el fallido *Museo Nacional de Etnografía* se manifestaba la intención de actualizar las colecciones de partida, incorporando referentes de los modos de vida urbanos e industriales. Aunque muchos de los elementos que caracterizan nuestra vida cotidiana no se ajustan a las definiciones tradicionalistas del patrimonio etnográfico español, ya que presentan características propias de la sociedad de consumo (cultura de masas, producción en serie), sí forman parte de “nuestra” cultura, lo que plantea la necesidad de redefinir los conceptos que han dominado el ámbito del patrimonio para desarrollar actuaciones adaptadas a la situación actual. De acuerdo con José Luis Mingote, hay que ofrecer visiones más globales y contemporáneas de la cultura que, aunque no nieguen la existencia de mecanismos de transmisión tradicional, asuman que *ese sistema de perpetuación de los patrones culturales hace tiempo que ya no es el predominante en nuestro país* (Mingote, 2012:75). Para ello, se proponía la creación de una exposición que ofreciera una visión de conjunto que integrara ambas dimensiones, la que caracteriza a la sociedad rural preindustrial y la que se refiere a la cultura urbana industrial.

En esta misma línea, José Luis Mingote plantea cómo una nueva lectura de objetos que adquirieron un sentido determinado en función de ciertos modelos de construcción de identidad, permitiría abordar la dialéctica cambio/continuidad que forma parte de nuestra dinámica cultural. Aunque desde el ámbito de la museología etnográfica se están planteando las líneas en las que el museo deberá profundizar si quiere desempeñar un papel relevante en la sociedad, la situación de crisis económica, la ausencia de investigación en estas instituciones y los modelos largamente asentados, se presentan como un impedimento para su desarrollo. Como ha señalado Xavier Roigé, sin abandonar los temas clásicos, los museos etnográficos deben incorporar cuestiones contemporáneas como pueden ser la inmigración, los movimientos sociales, el turismo, las transformaciones urbanas, la diversidad cultural, los nacionalismos o los nuevos rituales (Roigé, 2015:100).

Es significativo que los proyectos de museos nacionales que han surgido en esta línea no hayan prosperado. De la misma forma que el *Museo Nacional de Etnografía* previsto en Teruel fue desactivado con el cambio de gobierno, el proyecto para crear un museo nacional de etnografía en Cataluña ha sido olvidado por la actual administración autonómica. En este caso también nos encontramos ante un proyecto inspirado en los principales museos de sociedad, el *MuCEM*, el *Musée de la Civilisation de Québec* o el *Musée des Confluences* de Lyon, un museo que aspiraba a ser interdisciplinar, preocupado por la reflexión de los problemas contemporáneos, con predominio de las exposiciones temporales y la atención a las nuevas identidades que han surgido en la sociedad globalizada (Roigé, 2015:94-95).



Fig. 141. “Barres i estels. Els valencians i els USA”. *Museu Valencià d'Etnologia*

En los museos etnográficos que forman parte de nuestro estudio predominan las visiones tradicionalistas de los modos de vida rurales y urbanos. La mayoría de museos regionales y locales se han centrado en la cultura tradicional de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, reproduciendo las visiones sincrónicas que han caracterizado a la museología etnográfica. En la mayoría de los casos, nos encontramos ante museos de carácter histórico, por la forma en la que siguen anclados en el pasado, ajenos a la evolución de la museología etnográfica y a las dinámicas culturales contemporáneas. Aunque es posible situar algunos museos en un momento concreto de la historia de la etnografía, ya sea por las colecciones que alberga o por la forma que adopta la investigación antropológica, esta información no siempre se hace explícita en las exposiciones, lo que contribuye a reforzar las imágenes atemporales de las culturas representadas. Si bien es deber de un museo etnográfico favorecer la reflexión sobre los problemas contemporáneos, estableciendo vínculos entre el pasado y el presente, contextualizar los discursos en el momento en que fueron producidos podría suponer un ejercicio de honestidad dentro de la disciplina.

Llegado a este punto, recordamos el caso de Georges-Henri Rivière. La popularidad adquirida por algunas de sus soluciones museográficas ha trascendido el campo de la museología etnográfica para adquirir un nuevo estatus. Ya hemos comentado cómo su vitrina sobre la trashumancia formó parte de la exposición del *Centre Pompidou Metz* “Chefs-d’œuvre” (Drouguet, 2015:227). Por otra parte, durante el proyecto de creación del *MuCEM* se propuso el traslado de algunas de sus unidades ecológicas, que quedarían como testimonio del legado del *MNATP*, pero esa opción fue finalmente rechazada (Drouguet, 2015:227-228).

Los primeros museos etnográficos españoles se centraron en la cultura tradicional, popular y rural. Como ha señalado Iñaki Arrieta para el caso vasco, esto se debe a la influencia de las corrientes folkloristas europeas de principios del siglo XX (2015b). Sin embargo, a pesar de las transformaciones que se han producido en el plano económico, político y social, este modelo de representación no se ha renovado. A grandes rasgos, esta situación es extensible al resto de España, donde vemos cómo este modelo ha permanecido ajeno a la evolución del folklore como disciplina y no ha incorporado los nuevos planteamientos que lo despojan de su carácter rural y preindustrial (Arrieta, 2015b). Incluso en algunos casos de creación reciente se han reproducido las visiones idealizadas de los primeros museos del folklore.

En el *Museo de Euskal Herria* se incluyen algunos referentes contemporáneos en la sección dedicada a la cultura tradicional del País Vasco. De esta forma, junto a la música popular, la danza, las leyendas o los deportes tradicionales, se presentan los concursos de *bertsolaris* y la “nueva cocina vasca” (Arrieta, 2015b:65-66). En este último caso, se ofrece un recorrido por las sociedades gastronómicas, los *txocos*, la llamada “nueva cocina vasca” y las cofradías de productos como la sidra, las alubias o el queso. Para ello, la información textual y gráfica se acompaña de la muestra de algunos objetos

utilizados en la producción de leche y queso, como el *kaiku*, jarras de *txakolí*, vasos de *txikiteo* y de sidra, libros de recetas y menús de los principales restaurantes de la “nueva cocina vasca”.



Fig. 142. *Kaiku* en la sección sobre gastronomía vasca del *Museo de Euskal Herria*

En la sección dedicada a la lengua vasca se proyectan vídeos sobre el *bertsolarismo* y se exhiben fotografías, publicaciones y algunos objetos asociados, como puede ser la *txapela* o trofeo que reciben los ganadores del concurso. El *bertsolarismo* es una tradición oral que ha vuelto a tomar fuerza a finales del siglo XX, mostrando una gran capacidad de transformación. Una serie de versos que se cantan en público, de manera improvisada, respetando la rima y la métrica, respondiendo a lo que canta otro *bertsolari*. En los *Campeonatos Nacionales de Bertsolaris*, que se celebran cada cuatro años, acuden miles de personas. Esta tradición es similar a la que existe en otras regiones como Cuba, Argentina o Cataluña, con los glosadores, pero la particularidad de este fenómeno reside en la revitalización que se ha producido en los últimos años, que ha llevado a crear escuelas en las que se aprende a improvisar.

En el marco del curso “El Patrimonio Cultural Inmaterial a través de sus protagonistas”<sup>458</sup> tuvimos la ocasión de presenciar un encuentro de repentistas, que contó con participantes de diferentes tradiciones de improvisación oral como puede ser el trovo de la Alpujarra, la *regueifa* de Galicia o el *bertsolarismo* vasco. En cada uno de los casos, una pareja de “repentistas” puso en práctica los aspectos más representativos de su tradición. Por ejemplo, en el caso de los *bertsolaris*, un moderador

---

<sup>458</sup> Curso organizado por el IPCE con motivo del décimo aniversario de la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Se celebró en Madrid los días 29, 30 y 31 de octubre de 2013.



les propuso los temas sobre los que improvisar, al igual que se hace en el *Bertsolari Txapelketa Nagusia* (Campeonato nacional de Bertsolaris). En el caso del trovo alpujarreño, los participantes contestaron en verso a todas las preguntas realizadas por los asistentes.

En el caso de los trovos de la Alpujarra o la *regueifa* gallega, la revitalización no se ha producido y estas tradiciones no encuentran continuidad en las generaciones más jóvenes. La *regueifa* es una tradición asociada a las bodas, en las que se producía un duelo entre el *regueifeiro* de la novia y el del novio. A veces las letras eran desagradables para alguna de las partes, ya que los *regueifeiros* recopilaban información en los pueblos sobre los novios, sus familias y los invitados. Aunque se ha creado una escuela en Vigo, las generaciones más jóvenes no muestran interés, al igual que en el caso de los trovos de la Alpujarra. En los últimos años se han producido algunas iniciativas que tratan de dar a conocer el trovo entre los jóvenes, creando encuentros entre diferentes tradiciones de improvisación. Por este motivo, en el II Seminario de Patrimonio Inmaterial<sup>459</sup> se incluyó un “encuentro de la palabra” entre el trovo y el rap. Si bien se trata de fenómenos culturales que presentan rasgos diferenciados, se están desarrollando algunas experiencias que tratan de explorar las sinergias entre ambos y hacer que compartan espacios. Es el caso de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, donde se celebró un encuentro de repentistas en el que participaron troveros y raperos<sup>460</sup>. Aunque en el mundo del hip hop sigue existiendo desconocimiento y falta de interés por otras tradiciones de improvisación oral, habrá que esperar para valorar los resultados de este tipo de iniciativas. Ahora bien, no somos muy optimistas, ya que el hip hop es un fenómeno cultural más amplio que, por su carácter subversivo, contestatario o alternativo, no se ajusta a las lógicas de patrimonialización que afectan a otro tipo de tradiciones.

La renovación del *Museo de San Telmo* en 2011 ha incluido en la última sección dedicada a la etnología vasca, “Despertar de la modernidad”, los contenidos relativos a los siglos XIX y XX. En ella se muestran las transformaciones que se han producido en el caserío vasco, así como contenidos asociados a la espiritualidad, los deportes autóctonos o las danzas populares. En estos casos, el discurso trata de reforzar el carácter tradicional de todas estas expresiones. Es en la sección dedicada a “Los desafíos de nuestra sociedad” donde mejor se manifiestan los rasgos que identifican a un museo de sociedad. En este espacio se abordan algunos de los problemas que preocupan a la sociedad actual, los derechos humanos, la igualdad de género, el papel de Europa en el mundo, la interculturalidad o el desarrollo sostenible (Arrieta, 2015b:68). Para ello, se trata de provocar la reflexión del visitante sobre estos aspectos, a través del uso de audiovisuales, interactivos y dispositivos tecnológicos<sup>461</sup>.

---

<sup>459</sup> Curso realizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico del 20 al 22 de marzo de 2017.

<sup>460</sup> Jornadas celebradas en Almería del 9 al 26 de abril de 2015. Ver: <http://velozquietuddelcentro.blogspot.com.es/2015/05/trovo-y-hip-hop-jornadas-teatro-del.html> [consulta: 10.10.2016]

<sup>461</sup> Información de la web del museo. Ver: <http://www.santelmomuseoa.eus> [consulta: 08.01.2017]

Los museos que no incorporan referentes contemporáneos en sus discursos, renuevan sus exposiciones o experimentan con nuevos lenguajes museográficos, normalmente no despiertan el interés del público actual, especialmente de los más jóvenes, que no se siente atraído por unos contenidos, repetitivos y recurrentes, con los que ya no mantiene ningún vínculo emocional. Como ha señalado Juan M. Valadés Sierra, *la identidad local de la que tratan de revestirse estos museos se convierte en alteridad no sólo para el visitante foráneo, sino también para el autóctono perteneciente a generaciones que no han conocido la vigencia de los objetos que conforman ese patrimonio* (2015:177). En este sentido, el museo etnográfico no puede limitarse a mostrar *la arqueología de las formas culturales todavía próximas* (Pais de Brito, 2008:67).

La actualización de contenidos puede seguir criterios de oportunidad en lugar de ser el resultado de un proceso planificado. En estos casos, los nuevos temas, ideas o colecciones pueden incorporarse al recorrido sin establecer ninguna relación con el resto del discurso. Es habitual que, como resultado de una donación o de algún acontecimiento relevante, las exposiciones incorporen objetos o materiales contemporáneos. Es el caso del *Museo Etnográfico de Don Benito*, que añade una sala dedicada a Florinda Chico (natural del municipio) tras su fallecimiento, en la que se exhiben fotografías, carteles de sus películas y parte de su vestuario. En otros casos, el museo puede destinar una sala para albergar la obra de un artista local o algún legado particular. El *Museo Etnográfico Jorge Oteiza - Colección Javier Ciga*, se dedica a mostrar los aspectos que han caracterizado el modo de vida tradicional en el Valle de Baztán, en el Pirineo navarro. En este caso, el escultor Jorge Oteiza, uno de los impulsores del museo, donó al museo en 2002 la obra *Maternidad*, que se instaló en el jardín frente a la entrada. La Fundación Javier Ciga cedió la colección pictórica de este autor, que se exhibe en la última planta del museo. Por su parte, el *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo* dedica una sección a la obra del escultor Ángel Orensanz, propietario del edificio que donó al ayuntamiento para su uso como museo.

Si una de las explicaciones para justificar la ausencia de información asociada a los objetos en los museos etnográficos era la cercanía con el visitante, que hacía innecesaria toda contextualización, las profundas transformaciones acaecidas en los últimos años, la rapidez en la sustitución de los referentes culturales, la obsolescencia de los objetos, la diversificación de las influencias culturales o la tendencia a la homogeneización, por citar sólo algunos de los factores señalados, no han hecho más que aumentar el distanciamiento y la falta de interés. Los visitantes más jóvenes se sienten extraños ante muchos de los contenidos representados en los museos etnográficos.

Un caso paradigmático de este extrañamiento es el de las exposiciones centradas en el ciclo vital. El estudio de las costumbres asociadas a las fases que componen el ciclo de la vida humana adquirió un desarrollo importante en los orígenes de la disciplina antropológica. En el panorama español, uno de los ejemplos más representativos que encontramos es la *Encuesta sobre las costumbres populares de nacimiento, matrimonio y muerte*, realizada por el Ateneo de Madrid en 1901. Se trata de un

cuestionario bastante amplio, integrado por 159 preguntas, que se remitió a los corresponsales de esta institución en toda la geografía española. La información obtenida a partir de los informes remitidos se registró en unas fichas que, en parte, aún se conservan en la sede del *Museo Nacional de Antropología*<sup>462</sup>. Aunque en el momento no se publicaron los resultados, la información recopilada constituyó una fuente muy valiosa para estudios posteriores sobre este campo<sup>463</sup>, ya que aporta testimonios sobre refranes y expresión oral, supersticiones y creencias, objetos utilizados o prácticas sociales<sup>464</sup>. Ya en las últimas décadas del siglo XX se editaron algunos trabajos con las respuestas a los cuestionarios en regiones como Andalucía<sup>465</sup>, Asturias<sup>466</sup>, Galicia<sup>467</sup> o Extremadura<sup>468</sup>, y en provincias como Salamanca<sup>469</sup>. Aunque muchos de estos ritos de paso han desaparecido, en los museos etnográficos seguimos encontrando algunos vestigios de su existencia.

Los museos que presentan el ciclo vital en sus exposiciones utilizan como hilo argumental las diferentes etapas que lo componen y sus principales ritos de paso. En el contexto actual, la mayoría de las costumbres asociadas al nacimiento, al noviazgo o a la muerte han perdido vigencia y resultan extrañas al visitante actual. Como ha señalado Salvador Rodríguez Becerra, en las sociedades occidentales contemporáneas, los ritos funerarios se han simplificado y dejado en manos de profesionales *en nombre de la sanidad, la eficacia y el bien común* (Rodríguez, 2000:239). Algo similar ha sucedido en el caso del nacimiento, donde las costumbres asociadas a la salud y a la lactancia nada tienen que ver con las prácticas de crianza contemporánea (Museo del Traje - CIPE, 2013). Por su parte, las fiestas de quintos, que eran un rito de iniciación masculina que marcaba el paso a la vida adulta, perdieron su significado de tránsito mucho antes de que se suprimiera el servicio militar obligatorio (Quintero, 2008:60).

---

<sup>462</sup> Con la excepción de las fichas relativas al “culto a los muertos”, en manos de un particular. Se sospecha también que otras fichas nunca fueron devueltas por los investigadores que las solicitaron para su estudio. Los informes originales remitidos, tanto por los corresponsales como por los colaboradores de la institución, sacerdotes, médicos y abogados en su mayoría, desaparecieron durante la Guerra Civil.

<sup>463</sup> En este sentido, Luis de Hoyos se basa en estos materiales para algunos trabajos como *Supersticiones y prácticas populares, acerca de la gestación en España* (1940) y *Folklore del embarazo en España* (1942).

<sup>464</sup> Por ejemplo, se pregunta acerca de los tipos y adornos de sepulturas, el día de difuntos, tipos de testamento, prácticas familiares en torno al difunto, bailes y canciones de boda, consideración de la virginidad, formas de declaración, creencias y supersticiones para encontrar novio, traje del recién nacido, uso de amuletos, protección contra el mal de ojo, asistencia al alumbramiento, prácticas para conseguir la fecundidad, antojos de la embarazada y el padrino, entre muchos otros.

<sup>465</sup> LIMÓN DELGADO, A. (1981). *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*. Sevilla: Diputación Provincial.

<sup>466</sup> LÓPEZ ALVÁREZ, J. y LOMBARDÍA FERNÁNDEZ, C. (1998). *Costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en Asturias: encuesta del Ateneo de Madrid, 1901-1902*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura.

<sup>467</sup> GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (coord.) (1990). *Nacemento, casamento e morte en Galicia: Respostas á enquisa do Ateneo de Madrid, 1901-1902*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

<sup>468</sup> MARCOS ARÉVALO, J. (1997). *Nacer, vivir y morir en Extremadura. Creencias y prácticas en torno al ciclo de la vida a principio de siglos*. Badajoz: ERE.

<sup>469</sup> BLANCO, J. F. (1986). *Usos y costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en Salamanca*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

Además, desde el punto de vista de la musealización del patrimonio inmaterial, las estrategias empleadas normalmente para presentar el ciclo vital plantean varios problemas. En primer lugar, la ausencia de referentes contemporáneos contribuye a reforzar la imagen de una cultura tradicional, premoderna y arcaica. Nos encontramos ante una estrategia exotizante, en el sentido dado por Ivan Karp (1991b), que centra la atención en las diferencias entre el grupo cultural que está siendo representado y el grupo que lo visualiza. Por otra parte, estas estrategias tienden a centrarse en los objetos asociados. Para ello, se seleccionan para la exposición los materiales que presentan un mayor interés visual, artes populares fundamentalmente, que se muestran descontextualizados y expuestos en el interior de vitrinas. Como ha señalado Martine Segalen, este tipo de aproximaciones suprime la dimensión simbólica y social de estos objetos y centra la mirada del visitante en las cualidades formales y aspectos técnicos (2008:639).

El *Museo de Creencias y Religiosidad Popular del Pirineo Central* aborda las creencias vinculadas al ciclo vital a través de sus objetos asociados. En una serie de vitrinas, el visitante observa una selección de objetos de arte popular, algunos de gran valor histórico como la rastra de bautizar, una rosa de Jericó, misales, objetos de uso cotidiano o simbólicos con motivos alusivos a la fecundidad (bellota, símbolos fálicos), exvotos de cera, relicarios, velas con dos cabos, banquillos para velas o un “detente” para proteger a los quintos de los disparos. Esta parte de la exposición se integra en la sección dedicada a la protección del individuo y es la información explicativa complementaria (textos y audioguías) la que aporta los datos para comprender algunas de estas prácticas propiciatorias.



Fig. 143. Carroza funeraria. *Museo Etnográfico de Castilla y León*

En la sección “La sociedad: memoria y tradición” del *Museo do Pobo Galego*, los contenidos del ciclo de la vida se estructuran en función de las distintas etapas que los componen y así encontramos “La primera luz”, “Aprendiendo a vivir”, “Los años mozos”, “La fuerza de la edad” y “El ocaso de la vida”. En este caso, se adoptan diferentes estrategias expositivas, como puede ser la recreación de una escuela para representar la infancia o de una taberna, para la vida adulta. En el caso del bautismo y la muerte, se exhiben una serie de objetos en el interior de una vitrina. Unos dispositivos dispuestos a lo largo del recorrido permiten al visitante ampliar la información de manera audiovisual, gráfica o textual.

Aunque el *Museo de Artes y Tradiciones Populares* de Madrid tiene importantes fondos relativos al ciclo de la vida humana, amuletos de fecundidad, objetos protectores contra el mal de ojo del recién nacido, objetos “mágicos” para ayudar en el parto, regalos de noviazgo, ofrendas de cera para los difuntos o lápidas, en la actualidad sólo se encuentra expuesta una pequeña muestra al inicio del recorrido, como puede ser el traje de boda maragato, un traje de comunión u objetos relacionados con los cultos a los difuntos.



Fig. 144. *Museo do Pobo Galego*

En los museos dedicados a las “otras” culturas también encontramos representaciones del ciclo de la vida humana. En el *Museo de América* se incluye una unidad dedicada al ciclo vital al comienzo de la sala dedicada a la sociedad. En una sucesión de vitrinas, se ofrece un recorrido por las principales fases que integran este ciclo (nacimiento, infancia, pubertad, matrimonio y madurez, la enfermedad, la

vejez y la muerte) a partir de la selección de una serie de piezas alusivas a cada una de ellas, procedentes de diversos contextos. Algunas de las fotografías que las acompañan tratan de establecer comparaciones entre las culturas “exóticas” y la sociedad occidental, mostrando escenas relacionadas con el tema de referencia para favorecer un efecto de contraposición. Así, en la vitrina dedicada al matrimonio y la madurez, las imágenes muestran el baile de los novios tras una boda y una reunión de trabajo, ambas reconocibles como pertenecientes a una sociedad occidental contemporánea. En el caso del *Museo del Arte Popular del Mundo*, una de sus secciones está dedicada al ciclo de la vida, las etapas humanas presentes en todas las culturas. Para ello, se exhiben objetos como juguetes infantiles, esculturas de fecundidad o amuletos para proteger a los niños.



Fig. 145. “La madurez y el matrimonio”. *Museo de América*

La exposición “Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino” del *Museo del Patrimonio Municipal de Málaga (MUPAM)*<sup>470</sup> aborda los diferentes aspectos que rodean al matrimonio, entendido éste como rito de paso, desde la perspectiva de género. Para ello, a través de fondos pictóricos de la colección, indumentaria y fotografías, se ofrece un recorrido por el cortejo, la boda y la “liberación” de la mujer. Como ha señalado Victoria Quintero en el catálogo de la exposición, en el contexto actual las etapas de la vida humana ya no están tan marcadas y los ritos de paso o transición no tienen el mismo significado. En este momento, no se espera que estos rituales supongan una ruptura y un cambio en el comportamiento del individuo. En el caso del matrimonio, las

<sup>470</sup> Esta exposición se pudo visitarse entre el 22 de abril al 28 de septiembre de 2008.

tres etapas identificadas por Van-Genep en todo rito de paso, esto es, la segregación del grupo de pertenencia, la liminalidad y la reintegración en la comunidad con un nuevo estatus, adquieren un nuevo significado y adoptan diferentes formas. Aunque en la actualidad aún se siguen realizando ceremonias de pedida de mano en algunos sectores de la sociedad, principalmente entre las clases altas, se han producido importantes transformaciones que relativizan el peso de la familia en la toma de decisiones respecto a la ceremonia y el reconocimiento de un papel más igualitario de la mujer (Quintero, 2008:63). Otro fenómeno que está recibiendo cierta atención en los últimos años es el de las despedidas de soltero/a, convertido en objeto de atención de la investigación etnográfica. Es el caso de la investigación realizada por Luisa Abad González sobre “Ritos emergentes, retos corporales y desafíos emocionales: las despedidas de soltero/a en el siglo XXI”. En su investigación sobre las despedidas de soltero/a en Castilla-La Mancha, la autora identifica en estas prácticas discursos sexistas y rastros de la transgresión carnavalesca<sup>471</sup>.

*El ritual sirve para poner en escena el paso de un estatus a otro para los individuos protagonistas, pero es mucho más que eso. El dispendio de las bodas de hoy, no se explica simplemente por la presión de los medios de comunicación de masas y de las empresas nupciales, las bodas son lugares sociales de alegría y ensueño, pero como otros rituales y otros actos de consumo dan a sus celebrantes la ocasión de autodefinirse y de mostrar su estilo de vida (Quintero, 2008:71).*

En estos casos, la introducción de referencias contemporáneas podría favorecer la producción de discursos sobre los problemas que afectan a la sociedad contemporánea. Nos preguntamos si no se podrían explorar las continuidades y rupturas en la tradición y experimentar con nuevas soluciones museográficas que profundicen en esta línea. En el caso concreto de la boda y el matrimonio, vincular el presente con el pasado, ofreciendo nuevas lecturas de las colecciones históricas, podría servir como punto de partida para la reflexión sobre la igualdad de género, la emancipación de la mujer o las lógicas impuestas por la sociedad de consumo, por citar sólo algunos posibles ejemplos.

Aunque no parece que este tipo de estrategias se encuentren entre los objetivos más inmediatos de nuestros museos, hemos observado que las exposiciones basadas en las etapas de la vida humana, sobre todo en la infancia y el matrimonio, siguen despertando el interés de los museos etnográficos por la forma en la que permiten provocar el recuerdo y establecer vínculos emocionales con el visitante. En este sentido, se han desarrollado varias experiencias populares, en las que la población local participa en el montaje de exposiciones sobre su boda o sobre los juegos de la infancia. En 2013, una asociación de mujeres de La Rábida (Granada) organizó una exposición sobre las bodas. Con la colaboración de vecinos del municipio, que aportaron sus propios trajes de novia, fotografías y otros objetos asociados, se muestran algunos de los aspectos que caracterizaban a esta ceremonia en el

---

<sup>471</sup> Comunicación presentada al XII Congreso de Antropología de la FAAEE, celebrado en León en septiembre de 2011.



pasado. Nos encontramos ante una iniciativa popular, concebida para compartir recuerdos y emociones, pero que puede favorecer la reflexión sobre las formas que adquieren estas ceremonias en la actualidad, permitiendo a los participantes hablar sobre los banquetes, la evolución de los viajes de novios o la composición de las listas de regalos<sup>472</sup>.

Por su parte, la exposición del *Museo Pedagógico de Galicia* incluye un área dedicada a la infancia una de las fases del ciclo de la vida, marcada por dos acontecimientos muy importantes, el nacimiento y el paso a la adolescencia. En este sentido, se identifican algunas costumbres de nacimiento, lactancia y bautismo y se ofrece una exhibición de juegos infantiles, junto con los textos de canciones tradicionales. Además, se aborda el tema de la salud infantil, con referencia a los remedios populares y creencias, transmitidas fundamentalmente por medio de la tradición oral. Es habitual que los museos etnográficos incluyan la representación de las costumbres asociadas al nacimiento y la infancia en sus discursos, en muchos casos a través de una serie de objetos que no siempre son comprendidos por el visitante sin información adicional. En este caso concreto, las transformaciones que se han producido desde la segunda mitad del siglo XX han supuesto la ruptura con muchas prácticas tradicionales. Los avances en el campo de la sanidad, la higiene y la alimentación infantil, entre otros factores, han contribuido a esta transformación.

En la exposición del *Museo del Traje-CIPE* (2013) “Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento” (2012-2013) se aborda la evolución que han experimentado los usos y costumbres asociados a los cuidados infantiles, desde 1800 hasta la década de 1960, en la que se inicia lo que conocemos como crianza moderna. A partir de los fondos de este museo relacionados con la infancia, entre los que destacan las colecciones de juguetes, sonajeros y amuletos procedentes del *Museo del Pueblo Español*, se aborda la evolución de los métodos de asistencia al parto, las prácticas de protección, las canciones de cuna y los avances en la alimentación infantil. En el catálogo de la exposición se incluye un estudio de José María Borrás Llop sobre la representación de la mortalidad infantil a través de retratos *post-mortem*. En algunas exposiciones hemos podido ver algunas de estas fotografías, que pueden pasar desapercibidas a un visitante no familiarizado con la existencia de este tipo de prácticas. En la unidad dedicada a la religiosidad del *Museo Etnográfico de Terque* se exhiben objetos y material gráfico asociado a las costumbres que rodeaban a la muerte en la sociedad tradicional. La muestra incluye el retrato *post-mortem* de una niña y la letra de una canción popular alusiva a la elevada mortalidad infantil de la época. En este mismo museo, en la recreación del dormitorio del matrimonio se incluye información textual sobre el parto, ya que éste era el espacio en el que se normalmente se producía. Además, gracias a la colaboración de los vecinos se están recuperando algunas “parías” (recipientes utilizados para enterrar la placenta), que han aparecido en las obras de restauración de sus viviendas.

---

<sup>472</sup> Noticia aparecida en el periódico Ideal de Granada, el 12 de septiembre de 2013.



Estos materiales, que han pasado a integrar los fondos del museo, han permitido investigar algunas costumbres asociadas al nacimiento.

Desde los años sesenta hasta la actualidad se han producido otra serie de transformaciones que, si bien no han supuesto una ruptura equiparable a la de épocas anteriores, plantea otra serie de cuestiones susceptibles de integrar un discurso etnográfico. Es el caso de la lactancia materna, que ha dado lugar a la creación de movimientos sociales reivindicativos, tal y como ha estudiado la antropóloga Ester Massó<sup>473</sup>, pero también de una amplia variedad de aspectos que tienen que ver con las diferentes percepciones sobre la infancia y el papel de la mujer en la sociedad actual. Desde el punto de vista de la musealización del patrimonio inmaterial, el museo debería prestar atención a estas transformaciones y empezar a incorporar en sus colecciones testimonios y objetos asociados a estas nuevas prácticas. En una sociedad diversa y globalizada como la actual, los discursos etnográficos deben atender a las cuestiones que plantean la homogeneización cultural, junto con las resistencias y apropiaciones a las que da lugar, las reivindicaciones de los movimientos sociales o los contactos entre los diferentes grupos que conviven en nuestro territorio.



Fig. 146. “La ciudad vivida”. Museu Valencià d’Etnologia

Es habitual que los discursos construidos sobre la infancia se fundamenten en los valores del juego para la socialización y el aprendizaje de los niños. En el caso del *Museo de Juegos Tradicionales* de

<sup>473</sup> Massó, E. (2015). “Una etnografía lactivista: la dignidad lactante a través de deseos y políticas”. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 10, núm. 2

Campo (Huesca) se presentan los modos de vida tradicionales desde el punto de vista del ocio. Para ello, la exposición se estructura en tres ámbitos dedicados a los juegos infantiles, los juegos de mujeres y los juegos de hombres. Debido a que los niños de los medios rurales, ante la carencia de juguetes, utilizaban elementos desechados o procedentes del entorno para sus propios juegos, en la sección dedicada a los juegos infantiles se centra la atención en aquellos que emplean objetos reciclados o materias naturales, como los chiflos, pitos y carracas realizados con frutos y fibras vegetales, dardos hechos con naipes, silbadores, sonajeros, pistolas realizadas con pinzas de la ropa o peonzas con chapas de botellas. En estos juegos se aprecia una división sexual temprana, a imitación del mundo de los mayores. Hay que recordar que el discurso de este museo trata de destacar los aspectos sociales de los juegos populares, como los roles de género, las costumbres de galanteo, el aprovechamiento de los recursos naturales y la educación de los niños. En este caso, desde el inicio del recorrido, la visita guiada por Fernando Maestro<sup>474</sup> trata de provocar una reacción en el visitante, ya que está destinada a romper los esquemas e ideas preconcebidas, obligándole a interpretar el discurso con una actitud más crítica y reflexiva.



Fig. 147. *Museo de Juegos Tradicionales*

El *Museo de Juguetes de Albarracín* (Teruel) exhibe una colección de juguetes infantiles desde finales del siglo XIX hasta los años setenta. Nos encontramos ante un caso de “culto al objeto” por la forma en la que toda la exposición se centra en el interés visual de estas piezas, sin más información

<sup>474</sup> Director del museo, propietario de la colección e investigador de los juegos tradicionales.

asociada. En este caso, gracias a una conversación casual durante la visita, pudimos conocer más sobre los juegos tradicionales de los niños aragoneses. Hasta mitad de los años cincuenta era habitual que los niños jugaran a decir misa, debido al arraigo del sentimiento religioso en la comarca, por lo que la colección incluye varios juguetes que simulan objetos litúrgicos. Este tipo de exposiciones tienen un fuerte carácter nostálgico, ya que los juguetes que se exhiben son fácilmente reconocibles por visitantes de diferentes generaciones, que suelen mantener con ellos un vínculo emocional. En una línea similar, el *Museo Gallego del Juguete* (Allariz, Ourense) muestra una colección de juguetes de distintas épocas que ha sido donada por vecinos de la localidad. En este caso no se trata de construir ningún discurso específico más allá de la mera exhibición de una serie juguetes realizados en diferentes materiales, que dan muestra de la diversidad de juegos que forman parte de la etapa infantil, muñecas, peonzas, instrumentos musicales, bolos, pelotas, juegos de mesa, juegos educativos, juegos de imitación (oficios y tareas desempeñadas en función de los roles de género) o juegos de construcción.



Fig. 148. *Museo Gallego del Juguete*

Ahora bien, en estos casos es posible observar la evolución sufrida por los juguetes y el uso de distintos materiales para su fabricación. Algunos museos utilizan este recurso para enfatizar los valores de lo “rural” y ofrecer una crítica velada a la sociedad de consumo. Esto es especialmente evidente en los discursos que presentan las formas con las que las sociedades tradiciones subsistían en un medio caracterizado por la escasez y la dureza de las condiciones de vida. En este sentido, el hecho de que los niños tuvieran que agudizar el ingenio para construir sus propios juguetes con materiales de



desecho se puede utilizar para reflexionar sobre el desarrollo sostenible y los juguetes estandarizados y producidos en serie, para mostrar la homogeneización y empobrecimiento cultural producidos por la sociedad de consumo.



Fig. 149. *Museo de Juguetes de Albarracín*

Recuperamos el caso del *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo*. Concha Martínez Latre entrevistó para su investigación a Enrique Satué, uno de sus impulsores (2007). Su relato nos ofrece muchas claves para comprender mejor el discurso ofrecido por este centro, ya que muchos de los aspectos que se tratan no se hacen accesibles de manera inmediata durante la visita. Satué concibe este museo como un instrumento para la educación en valores por lo que, a lo largo del recorrido, subyacen una serie de ideas que tienen por finalidad ofrecer una lectura crítica de nuestra sociedad. Se abordan así contenidos relativos al consumo, al medioambiente o a la solidaridad, utilizando algunos objetos de la exposición para reflexionar sobre ciertas cuestiones, por ejemplo, los contrastes entre la escasez de alimentos de la sociedad campesina, donde el pan era sagrado, con la abundancia actual, o el calzado, que sirve para mostrar las particularidades lingüísticas aragonesas y las contaminaciones externas (Martínez, 2007:268). A partir de las lañas que se observan en algunos recipientes cerámicos, se trata de mostrar cómo el reciclado era habitual en el mundo rural, lo que contrasta con el despilfarro de la sociedad contemporánea. El tema de las lañas es utilizado normalmente para reforzar este tipo de mensajes. En el caso de Pedrón, el personaje que se ha creado para reflejar la filosofía del museo, se trata de un diablillo inspirado en la tradición oral, que robaba el pan de las familias en época de

escasez. En su cuarto se exhibe una serie de juguetes procedentes de todo el mundo, principalmente juguetes populares producidos artesanalmente.

Una experiencia diferente es la del *Museo Etnográfico de A Capela*, que recibió una colección de juguetes africanos, la mayoría realizados con materiales de desecho por los niños o por sus familiares. En este caso, estos objetos se utilizaron para construir un discurso comprometido con los problemas de la sociedad contemporánea, ya que estos objetos se convierten en el testimonio de las dinámicas globales/locales. En primer lugar, estos juguetes estaban fabricados con restos de objetos procedentes de los países industrializados, lo que muestra tanto los movimientos de mercancías entre Occidente y los países africanos, como el reciclaje de los envases para elaborar estos juguetes o los diseños que adoptan, que proporcionan muchas claves para comprender a estas sociedades. En la exposición es posible comparar estos juguetes africanos con los producidos tradicionalmente en los medios rurales, en este caso, la localidad de A Capela (Sierra, 2013).

*La globalización trae a una pequeña escuela del noroeste de Galicia muestras inequívocas del flujo mundial de mercancías y trae también una muestra particularmente ilustrativa de la hibridación cultural que estos juguetes sugieren, proporcionando una herramienta sugestiva para la educación patrimonial y para correlacionar patrimonios de geografías tan distantes y de culturas diferentes. Ahora el otro aparece desde la distancia y frente a su alteridad espacial emerge una cercanía cronológica* (Sierra, 2013:127).

Nos detenemos ahora en los “nuevos” museos, los que han sido creados o renovados recientemente. Es habitual que estos museos modernicen sus exposiciones, mediante la introducción de nuevas tecnologías y soluciones museográficas avanzadas, pero mantengan los mismos discursos agotados desde hace décadas. Un caso paradigmático es el de *Museo Etnográfico de Castilla y León* (Grau, 2015; González Alcantud, 2010). Como ha señalado González Alcantud, el discurso ofrecido recupera el sentido más tradicionalista de la cultura popular (2012:327). Si bien nos encontramos ante una institución creada en 2002, su discurso reproduce el guión de los museos de artes y tradiciones populares “clásicos”. Aunque se han adoptado nuevas denominaciones, estableciendo pares dialécticos para estructurar los contenidos, el recorrido no elude ninguno de los temas convencionales, como pueden ser la alfarería o el ciclo vital, a través de un diseño museográfico moderno y renovado. El alma y el cuerpo, la forma y el diseño, el tiempo y los ritos o el espacio y el entorno, sirven como hilo argumental para presentar las relaciones que el hombre mantiene con el medio físico, simbólico y social. En este caso, la exposición se centra en el interés visual de las piezas, contextualizadas en algunos casos a través de información complementaria.



Fig. 150. *Museo Etnográfico de Castilla y León*

La información textual que acompaña a la exhibición de piezas e introduce las diferentes secciones procede de la investigación antropológica. Sin embargo, las ideas o conceptos del discurso etnográfico no son fáciles de traducir museográficamente. A modo de ejemplo, la unidad dedicada a los cambios culturales, en la que se exhiben dos pares de zapatos en el interior de una vitrina. Por otra parte, la mera exhibición de objetos, aislados en el interior de vitrinas, no permite captar las particularidades regionales, ya que no se contrastan con otras similares, ni apreciar los cambios culturales, ni establecer comparaciones (Grau, 2015).

En una línea similar se encuentra el *Museo Etnográfico Provincial de León*. Como ha señalado Luis Grau (2015), nos encontramos de nuevo ante un museo que reproduce el mismo patrón de los museos de artes y tradiciones populares “clásicos”, introduciendo una museografía actual en un edificio restaurado *ex profeso*.

Para salir de la situación de estancamiento, estos museos deben dar respuesta a los retos que se le plantean en el contexto actual. Para ello, deben superar los problemas que les afectan casi desde su origen, en lugar de actualizarlos con nuevas soluciones museográficas. El “presente eterno” de las culturas representadas parece adaptarse bien a las nuevas puestas en escena y ya no hace falta recurrir a la recreación de ambientes y al uso de maniqués para producir el mismo efecto.



Fig. 151. “Los cambios culturales. *Museo Etnográfico de Castilla y León*”

En un artículo escrito en 1969, *Does Anthropology Need Museums?*, William Sturtevant problematizaba la relación entre el museo y la antropología académica, llegando a una conclusión que ilustra de forma muy gráfica la crisis epistemológica en la que se encontraba sumida esta institución: *Anthropology does indeed need museums. But it needs the Very Model of a Modern Anthropology Museum, not an equivocal and petrified institution which reminds one of a bordello* (Sturtevant, 1969:646-647). Aunque se daba por sentada la utilidad de los museos como archivos o bancos de datos etnográficos, era necesario concebir un “nuevo museo de antropología” que reflejara en sus exposiciones los principios de la antropología moderna y su capacidad de interpretar y dar sentido a los problemas del mundo contemporáneo (Sturtevant, 1969:644). En el marco del proyecto RIME se retomó la cuestión planteada por Sturtevant para invertir su sentido original. En “Beyond Modernity: Do Ethnography Museums Need Ethnography?” se dirige la atención al tipo de conocimiento interpretativo que necesitarán estos museos para abordar el tratamiento de los complejos procesos culturales, políticos y sociales que se están produciendo en el contexto de la globalización (Feest, 2013:187-188).

En primer lugar, el museo debe evitar el presentismo en el que incurren las interpretaciones del pasado a partir de categorías y esquemas de pensamiento actuales. Como ha señalado Christian Feest (2013), los museos con colecciones históricas tendrán que hacer etnografía histórica cuando la documentación de la que disponen esté incompleta o presente carencias. Para ello, deberán reconstruir las condiciones y circunstancias que se produjeron en un momento determinado. Por otra parte, Feest señala la

dificultad de producir nuevas lecturas de las colecciones históricas, ya que los procesos de selección y recogida respondían a planteamientos y necesidades distintos de los actuales. Por este motivo, la museología etnográfica tiene que desarrollar métodos de trabajo apropiados que le permitan reinterpretar los materiales etnográficos desde un enfoque comparativo.

*The fundamental dialogical nature of collected objects and their associated documentation also provides possibilities to elicit new information and to convey new ideas. All of this requires anthropological theory, and often of a kind not readily developed by academic anthropology. While museum ethnography needs to be conscious of what is going on in other fields of cultural anthropology, it also needs to develop its own strength based on the contributions it can and must make to anthropology* (Feest, 2013:193).

En el caso de los museos locales, la ausencia de discursos contemporáneos impide el tratamiento de las cuestiones de interés para la sociedad actual y los sitúa al margen de los debates sobre los modelos de desarrollo local (Abella, Alcalde y Rojas, 2012). De esta forma, parecen renunciar al que es uno de sus rasgos fundamentales y, centrándonos en el tema que nos ocupa, uno de los aspectos destacados para la musealización del patrimonio inmaterial. Los museos locales adquirieron un importante desarrollo en el marco de la *nueva museología*. Aunque muchas de estas iniciativas siguen reproduciendo sus ideas de desarrollo local y participación social, se enfrentan a importantes retos que condicionan su futuro más inmediato (Muñiz, 2008:104). La mayoría de estas instituciones se encuentran inmersas en una parálisis que impide el desarrollo de su misión social y educativa.

Xavier Roigé ha defendido que estos museos deben renovar sus planteamientos conceptuales y museográficos para adecuarse a las necesidades de las poblaciones actuales. No se trata de invalidar estas prácticas como tal, sino de incorporar las transformaciones que se han producido y que incluso afectan a los que han sido considerados los pilares de la *nueva museología*. El patrimonio, la comunidad y el territorio, han adquirido nuevos significados que hay que incorporar al funcionamiento habitual de estas instituciones (Roigé, 2008).

Por último, comentar una experiencia en la que se trata de reflexionar sobre el concepto de modernidad, al menos en el sentido que se le ha dado en los museos que presentan culturas “exóticas” y producen imágenes de alteridad. El *Museo de América* fue una de las instituciones participantes en el proyecto RIME, al que nos hemos referido varias veces a lo largo de la investigación, y acogió “Fetish Modernity”, la exposición itinerante que presentaba los resultados del proyecto en algunos de los museos involucrados. Debido a las dificultades para llegar a un acuerdo entre todos los participantes, a cada sede se le dio la oportunidad de que presentara su propio montaje, adaptando y reelaborando la propuesta inicial (Delgado, 2012). La opción presentada por el *Museo de América* se desviaba bastante del sentido original de la exposición, por lo que no se puede considerar que forme parte de la itinerancia (Seiderer, 2014:20). El diseño de “Museos y Modernidad en Tránsito (Modernidad



Fetiché)<sup>475</sup> incluyó muchas de las piezas utilizadas en el resto de instituciones que acogieron la muestra, como es el caso de la escultura Mpungu Nkanu o la instalación *Escaleras de Servicio*<sup>476</sup>. A diferencia de otras opciones, en este caso se optó por una visión histórica y lineal de la modernidad<sup>477</sup>, por lo que hubo que realizar una selección más amplia que la que permitía la colección del *Museo de América* y recurrir a préstamos de otras instituciones, como puede ser el *Museo Nacional de Artes Decorativas* o el *Museo Naval de Madrid*.



Fig. 152. Instalación de El Gato con moscas en “Modernidad en Tránsito”

En esta exposición se contó con la colaboración del colectivo de artistas *El Gato con moscas*, que incluyó una pieza de creación propia en el montaje final y participó en tres de los debates celebrados en el marco de este proyecto<sup>478</sup>. Esta intervención se inscribe en “Latinoamérica go.es”, un *proyecto*

<sup>475</sup> Exposición celebrada en el *Museo de América* de Madrid entre el 1 de diciembre de 2011 y el 12 de abril de 2012.

<sup>476</sup> Instalación de Fernando Clavería perteneciente al *Museo de las Culturas del Mundo* de Gotemburgo (*Världskulturmuseet*)

<sup>477</sup> El recorrido de “Museos y Modernidad en Tránsito” se estructuró en dos bloques, el primero dedicado a los aspectos económicos de la expansión occidental, mientras que el segundo se centraba en las cuestiones políticas, sociales y culturales que se derivan de los contactos entre culturas en el contexto de la dominación colonial. En este caso se optó por un discurso más narrativo, mediante la distribución de las unidades expositivas y la disposición de los objetos en vitrinas, para lo que fue necesario adaptar los elementos museográficos itinerantes y reelaborar el guión para poder incorporar diferentes puntos de vista (Delgado, 2012).

<sup>478</sup> Debates celebrados los días 10, 17 y 24 de marzo de 2012, respectivamente, dedicados a las siguientes cuestiones: “Cómo gestionar las prácticas culturales habituales en un contexto social y urbano diferente”, “Qué oportunidades de intercambio simbólico ofrece la ciudad de Madrid” y “Cómo evitar el “racismo folclórico”, tanto a nivel de expresión artística como del discurso expositivo”.

*documental de reconocimiento, visibilización y posicionamiento en torno a las actividades y apropiaciones singulares en espacios públicos por parte de las comunidades latinoamericanas en la ciudad de Madrid*<sup>479</sup>, realizado de manera conjunta por *El Gato con moscas* y el colectivo colombiano *Arquitectura Expandida*. La pieza seleccionada para la exposición fue un carrito de bebé transformado en improvisado asador para la venta de comida ambulante, que se exhibe junto con fotografías que ayudan a contextualizar su uso frecuente en los encuentros vecinales celebrados por las comunidades latinoamericanas en los parques públicos madrileños.

La colaboración del museo con este colectivo de artistas se concibe como una solución que permite explorar algunos intereses comunes. En este caso se trata de reflexionar sobre la influencia de las imágenes producidas sobre la diferencia cultural en las dinámicas sociales, las tensiones entre los observadores y las comunidades convertidas en objeto de museo, la legitimidad de la institución museística y su capacidad para gestionar nuevos referentes culturales, en consonancia con una sociedad globalizada. Por este motivo, los debates en los que participaron de forma conjunta siguieron una línea similar para abordar los intercambios simbólicos entre grupos culturales en una ciudad como Madrid, las formas para acomodar o reubicar la propia cultura, ritos o tradiciones en un nuevo contexto urbano “estandarizado” o cómo afecta el “racismo folklórico” a las relaciones con artistas no occidentales<sup>480</sup>.

---

<sup>479</sup> Información obtenida de la página web del proyecto. Ver: <https://latinoamericagoes.wordpress.com> [consulta: 29.09.2015]

<sup>480</sup> Ver: <http://modymus.blogspot.com.es/2012/03/colaboracion-con-un-colectivo-de.html> [consulta: 17.11.2016]



## CONCLUSIONES



*Museu Valencià d'Etologia*



## CONCLUSIONES

Como hemos sostenido a lo largo de la investigación, la musealización del patrimonio inmaterial se puede considerar un objeto de estudio incipiente que admite el tratamiento desde numerosos puntos de vista. En este caso concreto, hemos tomado como punto de partida las que hemos identificado como principales implicaciones de la *Convención de 2003* para los museos. Para ello, en un primer momento, nos hemos propuesto analizar los principales aspectos conceptuales y museográficos que se derivan de la incorporación del patrimonio inmaterial en el funcionamiento habitual de los museos, prestando una especial atención al panorama museístico español. Ahora bien, en esta investigación asumimos una noción amplia de patrimonio ya que creemos que, más allá de la definición ofrecida por la UNESCO, la institucionalización de la nueva categoría ha contribuido a la redefinición del concepto de patrimonio, en general. Esta nueva mirada sobre el patrimonio se inscribe en el proceso de “patrimonialización de la cultura” (Ariño, 2002 y 2012) al que asistimos en los últimos años y que se expresa en una ampliación del repertorio patrimonial sin precedentes, la transformación de las propiedades de los bienes que lo conforman y la diversificación de los sujetos que intervienen en los procesos de activación. En este contexto, la institución museística tiene que afrontar los retos que le plantea este nuevo concepto y transformar las relaciones que mantiene tanto con el sujeto como con el objeto de museo.

Antes de pasar a desglosar las implicaciones del nuevo texto legal para la práctica museística, recuperamos algunas de las reflexiones realizadas sobre el propio concepto de patrimonio inmaterial y sobre su relación con la institución museística, ya que han determinado el enfoque adoptado a lo largo de la investigación.

En un primer momento parecía que el concepto de patrimonio inmaterial iba a suponer una ruptura con el “discurso autorizado del patrimonio” (Smith, 2006, 2011a y 2011b), o al menos así se creía desde algunos sectores. Sin embargo, con la perspectiva que ofrece el tiempo transcurrido desde la aprobación de la *Convención de 2003*, se ha comprobado que estas visiones eran demasiado ingenuas y que quizás nos encontramos ante lo que, parafraseando a Smith, podríamos llamar un “discurso autorizado del patrimonio cultural inmaterial”. Aunque la nueva categoría ha transformado algunos de los pilares sobre los que se sustentaba este paradigma patrimonial, la forma en la que finalmente se ha institucionalizado, a pesar de sus propósitos iniciales, no deja de responder a un discurso hegemónico con pretensiones universalizantes, construido desde las instancias de poder, que privilegia tanto el conocimiento experto como los valores e ideologías dominantes, y que excluye a una amplia gama de saberes locales, prácticas populares o modelos alternativos, con los que las personas se relacionan con su patrimonio.

Como ha señalado Xavier Roigé (2014), la principal aportación del concepto de patrimonio inmaterial es que introduce una nueva forma de pensar el patrimonio en general. A priori, este nuevo concepto

confiere un sentido distinto a algunos de los pilares sobre los que ha fundamentado el discurso patrimonial, como pueden ser la autenticidad, la antigüedad o la excelencia. Sin embargo, si trasladamos estos planteamientos al ámbito museístico, vemos cómo es habitual que en los museos que presentan alguna manifestación inmaterial, se fuerce su vinculación con el pasado mediante la producción de imágenes arcaicas y fosilizadas. En estos casos, las exposiciones tienden a centrarse en los rasgos que permiten apreciar la antigüedad de la tradición, perdiendo de vista los referentes contemporáneos que son precisamente los que justifican su vigencia y le otorgan valor patrimonial. Por este motivo, creemos que si el museo quiere incorporar el patrimonio inmaterial en sus discursos, tiene que adoptar una nueva lógica de representación que supere esa tendencia a producir imágenes de un presente histórico, para pasar a reflejar los cambios culturales y el dinamismo inherentes a toda expresión cultural, aportando al visitante las claves interpretativas adecuadas.

Centrándonos en el caso español, hemos visto cómo la mayoría de los museos etnológicos tienden a producir imágenes esencializadas de la identidad, basadas en un concepto ideológico de tradición asociado a una determinada idea de ruralidad que no se considera apropiada para mostrar la realidad cultural, ni pasada ni presente. Aunque algunos museos están renovando sus discursos para abordar las transformaciones de las sociedades rurales y los procesos agrícolas, no parece ser la tendencia dominante. Si bien en el contexto actual las relaciones entre los conceptos de ruralidad y agricultura se han transformado, este tipo de museos podrían convertirse en una herramienta muy útil para reflexionar sobre los problemas contemporáneos que afectan al sector agrícola, fundamentalmente los nuevos cultivos, las lógicas impuestas por la economía de mercado y las políticas de gestión del agua. En nuestra opinión, los museos etnológicos no deberían eludir el tratamiento de este tipo de contenidos por lo que, debido a la abundancia de museos dedicados a los modos de vida rurales, creemos que esta podría ser una de las líneas a desarrollar en el futuro. A grandes rasgos, podemos trasladar esta idea para el tratamiento de otro tipo de contenidos y, en este sentido, tenemos que ser muy críticos con la situación en la que se encuentran los museos españoles, por la escasa capacidad de renovación que presentan. En un momento en el que las dicotomías rural/urbano, tradición/modernidad o culto/popular no se consideran válidas para la representación de la sociedad, creemos que los museos etnográficos tienen que adoptar enfoques más amplios a la hora de construir sus discursos, de forma que reflejen la complejidad y diversidad que encierra la realidad contemporánea.

La mayoría de las críticas a la musealización del patrimonio inmaterial se insertan en un marco más amplio que se refiere a los procesos de patrimonialización en general. Tomamos como referencia un caso paradigmático como puede ser el del hip hop. Aunque las expresiones de las culturas urbanas juveniles parecen resistirse a su patrimonialización, por su propia naturaleza contestataria y de oposición al sistema establecido, observamos un interés creciente sobre ellas por parte de los sectores académicos y profesionales. Si bien se trata de un fenómeno que requiere más reflexión teórica, los procesos que afectan a la cultura popular se perciben como paradójicos, ya que pueden fácilmente ser

instrumentalizados para diferentes fines por parte de los distintos actores implicados. En primer lugar, pueden ser utilizados por los propios creadores, productores o ejecutantes con una finalidad política o social, por ejemplo, para obtener reconocimiento o como instrumento en sus luchas identitarias. Por otra parte, pueden ser asumidos y asimilados por las clases dominantes para ejercer control social sobre los grupos subalternos. Nos encontramos ante un hecho que se repite en los procesos que afectan al patrimonio inmaterial, la difícil delimitación de las comunidades o grupos que reconocen estas expresiones como propias, que presentan una gran diversidad interna, como no puede ser de otra forma en un campo en el que operan fuerzas contrarias y se expresan múltiples tensiones.

Si bien las paradojas que afectan a la patrimonialización de la “cultura popular” y la “cultura de masas” parecen estar lejos de resolverse, muchos de estos problemas se han trasladado al ámbito museístico. Hay que decir que las críticas más frecuentes que ha recibido la musealización del patrimonio inmaterial se refieren a la materialización y fosilización que se produce una vez incorporado al funcionamiento habitual del museo. Siguiendo con el caso del hip hop, que en los últimos años ha despertado el interés por parte de los museos franceses, a priori no parece que las distintas exposiciones que se le han dedicado hayan contribuido a su fosilización o museificación. En estos casos, en los que la vitalidad y dinamismo del fenómeno está fuera de toda duda, no parece que una intervención de este tipo pueda suponer un importante riesgo a su continuidad. En una línea similar, podríamos afirmar que el hecho de que en algunos museos etnológicos españoles se dedique una sección a explicar el proceso de la matanza del cerdo tampoco ha producido cambios sustantivos en una práctica que, si bien no goza de tanta vitalidad como el caso anterior, parece que está lejos de desaparecer. Ahora bien, la diversidad de prácticas, costumbres y conocimientos que pueden ser considerados patrimonio inmaterial impide generalizar y extraer conclusiones claras sin incurrir en un reduccionismo extremo. Parece lógico suponer que los procesos museológicos no producirán los mismos efectos en una práctica performativa, en un sistema de organización laboral, una tradición gastronómica, una historia de vida o un rito de paso. Por otra parte, la amplia variedad de estrategias, prácticas y modelos museísticos con los que nos encontramos, no debería llevarnos a lecturas precipitadas sobre el papel que el museo puede desempeñar en la gestión del patrimonio inmaterial.

Por otra parte, se ha defendido en numerosas ocasiones que uno de los principales problemas de la musealización del patrimonio inmaterial es su materialización. En nuestra opinión, este riesgo no es muy diferente del que suponen algunas medidas de salvaguardia, como pueden ser los inventarios o los sistemas de listas. Hay que recordar que, de acuerdo con el discurso de la UNESCO, el museo puede contribuir fundamentalmente a la sensibilización sobre este tipo de patrimonio. Aunque se reconoce el papel que puede desempeñar en su documentación, investigación, revitalización o transmisión, no existen disposiciones claras al respecto. Por este motivo, hemos querido revisar las prácticas, experiencias o modelos que han sido expresamente reconocidos por los organismos internacionales. De esta forma, hemos observado una tendencia a destacar modelos alternativos que no



se ajustan a la práctica museística convencional, por la forma en la que exceden los límites físicos del museo para intervenir en los contextos de desarrollo de las manifestaciones, que pueden abarcar un territorio más o menos amplio, y que están dirigidas principalmente a la transmisión del patrimonio inmaterial, contando para ello con una amplia participación de los portadores y depositarios de la tradición. Aunque en estos casos la exposición queda reducida a un papel secundario, en nuestra investigación hemos convertido a esta función museística en nuestro principal objeto de atención.

Volviendo al problema de la materialización, tomamos como punto de partida la distinción que André Gob (2004) realiza entre las funciones de conservación y de exposición. Para Gob, el museo puede conservar los objetos tangibles y transmitir un mensaje a través de ellos. Sin embargo, no puede pretender conservar lo inmaterial, sólo aspirar a mantener sus indicios, que pueden adoptar la forma de registros, objetos o lugares. En la exposición, la representación de un fenómeno ha de realizarse a través de todas estas evidencias, de las diferentes imágenes o puntos de vista que lo definen, conformando así una representación dinámica del mismo. Por este motivo, la investigación desempeñará un papel fundamental en todo el proceso. Tanto si se toman como punto de partida las colecciones históricas o, por el contrario, se lleva a cabo la documentación de la cultura contemporánea, la exposición de una manifestación inmaterial debería reunir todos estos elementos y evitar así los riesgos de fosilización y desnaturalización que le afectan.

En nuestra opinión, hay que superar la idea que limita la musealización del patrimonio inmaterial a la documentación y conservación de las manifestaciones amenazadas o en vías de desaparición. Aunque está reconocida la labor que el museo puede desempeñar en este sentido, hay que introducir otros aspectos que trasciendan una visión excesivamente asociada al discurso institucionalizado por la UNESCO. Si bien las políticas de salvaguardia del patrimonio inmaterial inspiradas en la *Convención de 2003* sólo contemplan la intervención en el caso de que las manifestaciones se encuentren en riesgo de desaparición, es habitual que este supuesto carácter de urgencia se fuerce para dirigirse a otro tipo de cuestiones. No pueden pasarnos desapercibidas las paradojas que afectan a la inscripción de una manifestación como “PCI de la Humanidad”, sobre todo si tenemos en cuenta las incoherencias existentes en los discursos de los actores implicados y los efectos que se producen tras hacerse efectivo el reconocimiento.

Si bien esta parece ser la lógica que subyace en las exposiciones de los museos etnológicos españoles, centrados en la presentación de imágenes nostálgicas de un pasado idealizado, al fijar los discursos en las primeras décadas del siglo XX, se está dirigiendo la actividad de conservación a tradiciones ya desaparecidas, renunciando a documentar las formas culturales amenazadas en el contexto actual. Si bien esta actitud es respetable, además de necesaria, creemos que no se pueden abstraer de las transformaciones que se están produciendo a su alrededor y que afectan a las culturas tradicionales que son el objeto de su atención. El ritmo con el que se están produciendo los cambios sociales, culturales,

políticos o económicos, reclama una respuesta por parte de la institución museística, independientemente de la forma que adopte. En este sentido, la investigación y documentación de estas manifestaciones resulta esencial ante la rápida sustitución de los referentes culturales y la obsolescencia de los materiales en el contexto de la globalización actual. Por otra parte, hemos visto cómo algunos museos etnológicos españoles utilizan estas visiones idealizadas de la cultura tradicional para producir un discurso ideológico situado, más o menos explícito. De esta forma, los valores morales superiores de las sociedades rurales sirven para introducir una crítica velada a la sociedad de consumo actual. Para entender estos procesos, hay que integrarlos en el marco de las dinámicas globales/locales contemporáneas.

Así las cosas, el papel del museo del siglo XXI no puede quedar reducido al salvamento etnográfico de tradiciones desaparecidas y amenazadas. Los nuevos paradigmas que se han ido introduciendo desde los años setenta han contribuido a transformar la institución. Si bien no se ha producido la esperada ruptura con la museología clásica, ni todos los museos han sabido, podido o querido incorporar los nuevos planteamientos, sí ha cambiado el significado que ahora atribuimos a esta institución. Aunque todavía necesitemos tiempo para digerir los cambios que introduce este movimiento de progresiva patrimonialización de la cultura al que asistimos, nuestra mirada sobre el museo se ha transformado y ya no podemos seguir contemplándolo como una institución para albergar objetos muertos y ofrecer una segunda vida a las economías agonizantes como exposiciones de sí mismas, en el sentido dado por Kirshenblatt-Gimblett (1998a). El “nuevo” museo es un lugar de memoria y olvido, un espacio para la negociación, para la reflexión sobre el presente, la comprensión del pasado y la construcción del futuro. Es en este sentido en el que entendemos la relación entre el museo y el patrimonio inmaterial y, por ello, hemos querido prestar una especial atención a la forma en la que instituciones tradicionales como pueden ser los museos al aire libre o los museos de ciudad están incorporando los nuevos paradigmas museológicos que profundizan en esta línea.

Es inevitable que el museo que tiene entre sus objetivos mostrar los problemas que afectan a la sociedad contemporánea, recuperar la memoria local o representar la diversidad cultural, incluya el patrimonio inmaterial en sus discursos. Nos encontramos ante uno de los motivos por los que este patrimonio está cada vez más presente en los nuevos museos de sociedad o en los museos dedicados a la cultura cotidiana contemporánea. Aunque somos conscientes de la materialización que conlleva la introducción del patrimonio inmaterial, creemos que es un riesgo que el museo tiene que asumir si quiere desempeñar su función social en el contexto actual, globalizado y multicultural. Para ello, deberá explorar nuevos métodos de trabajo y soluciones museográficas que minimicen el impacto sobre el que, por naturaleza, es un patrimonio vivo.

Empezábamos la investigación planteando si la noción de patrimonio inmaterial podría contribuir a la reinención de la institución museística, tan necesaria en el contexto actual. En nuestra opinión, la

nueva mirada sobre el patrimonio se ha traducido en una serie de aspectos que reclaman la redefinición de la práctica museística tradicional. Sin embargo, no hay que perder de vista que nos encontramos en un nuevo contexto en el que la ampliación del concepto de patrimonio sólo es una consecuencia más del desarrollo de lógicas más profundas, por lo que parece evidente sostener que el museo tiene que repensar las formas en las que construye sus discursos y superar los problemas de tipo conceptual y museográfico que se le plantean.

Llegados a este punto, nos vamos a centrar en las principales implicaciones que se derivan de la introducción del concepto de patrimonio inmaterial en la práctica museística. En un primer momento defendíamos que la excesiva atención a la intangibilidad ha distorsionado el significado del nuevo concepto y ha condicionado la elaboración de las actuaciones para su salvaguardia. En nuestro caso, partimos del supuesto de que el aspecto que mejor define al PCI es que se refiere a “culturas vivas”, por lo que exploramos los cambios que la nueva categoría patrimonial introduce en la definición del objeto de museo.

En primer lugar, el concepto de patrimonio inmaterial traslada el foco de atención de los objetos a las personas, los procesos y las prácticas. El protagonismo de los titulares, portadores o depositarios en la identificación y selección de los bienes que integran su patrimonio inmaterial, introduce nuevos factores a tener en cuenta a la hora de designar cualquier expresión cultural como patrimonio. El reconocimiento de estos “nuevos” patrimonios, producidos al margen de las instancias oficiales, supone un importante desafío para la institución museística, por los cambios que plantea a la hora de definir el estatus jurídico y científico del objeto de museo. En una línea similar, el reconocimiento de las diferentes visiones y lecturas que existen sobre un mismo objeto, cuestiona el carácter unívoco que tradicionalmente le ha atribuido la institución museística y proporciona un valor añadido a estas múltiples interpretaciones.

Nos encontramos ante una de las transformaciones más importantes que introduce la nueva categoría patrimonial, ya que se despoja al museo de su rol de autoridad para designar el patrimonio y lo obliga a definir claramente el papel que va a desempeñar en su gestión. Para ello, será necesario crear nuevos modelos o experimentar con estrategias que mejoren los existentes ya que, si bien el museo debe asumir que la participación de las comunidades es imprescindible, no puede renunciar al desarrollo de las funciones que le son propias. Desde una aproximación al patrimonio inmaterial como la que defendemos en esta investigación, el papel a ejercer por la institución museística puede adoptar varias formas. En primer lugar, es importante que el museo recupere la función investigadora a la que parece haber renunciado en los últimos años en favor de la creación de exposiciones que ofrecen discursos poco reflexivos. Además, para contrarrestar los riesgos que plantean algunas experiencias participativas, el museo tiene que desplegar todas sus competencias científicas y profesionales en la elaboración de los discursos y no limitarse a ejercer como portavoz de un grupo.

Por otra parte, las museografías populares o autóctonas deben hacer frente a los problemas que plantea la auto-representación de los propios colectivos. En nuestra opinión, al otorgar a las comunidades y grupos la legitimidad para seleccionar y designar los elementos que integran su patrimonio, se está reconociendo su autoridad en la producción de las representaciones de su cultura. En este marco no parece que tengan cabida las acusaciones de falta de rigor científico, ya que nos encontramos ante otro tipo de planteamientos que no se pueden encuadrar en los tradicionales sistemas de conocimiento y práctica estandarizada. De la misma forma, las frecuentes críticas a la falta de autenticidad no tienen validez en este nuevo contexto. Hay que decir que, aunque este es uno de los modelos para la musealización del patrimonio inmaterial expresamente reconocido en las disposiciones oficiales, es habitual que quede excluido de las políticas patrimoniales y al margen de las estructuras oficiales. Para evitar quedar relegadas a un papel subalterno, estas experiencias pueden terminar siendo asimiladas por los modelos dominantes.

Precisamente, uno de los principales límites del discurso institucional de la UNESCO lo encontramos en la participación de las comunidades, grupos e individuos, en los procesos que afectan a su patrimonio inmaterial. En consonancia con el paradigma participativo que tanto auge ha adquirido en las últimas décadas, las nuevas políticas patrimoniales han empezado a introducir la participación social como principio para la gestión. En estos años se ha producido una abundante bibliografía, en la que se analiza de forma crítica las actuaciones que se están llevando a cabo. Las dificultades son muchas y, si no se experimenta con nuevos métodos de trabajo, se corre el riesgo de reproducir bajo nuevas etiquetas las relaciones de poder y las dinámicas desiguales que atraviesan los procesos de patrimonialización. En el caso concreto del patrimonio inmaterial, muchos años después de la aprobación del texto legal, que recordamos que establecía esta participación como un requisito fundamental, seguimos sin saber cómo identificar y reconocer a los actores con capacidad para designar los elementos que integran su patrimonio. Tampoco parece que se hayan articulado métodos de trabajo conjuntos en los que los protagonistas puedan ejercer como algo más que como informantes. El debate continúa abierto y habrá que esperar para valorar los nuevos modelos y prácticas que se están ensayando en diferentes contextos.

No nos hemos cansado de repetir la importancia de asegurar la participación de las comunidades en los procesos de musealización que afectan a su patrimonio. Este es uno de los principales retos a los que se enfrentan los museos españoles si quieren desarrollar estrategias adecuadas para la musealización del PCI. Pero no sólo por este motivo, ya que al permanecer al margen de los avances que se han producido en el campo de la museología participativa, el museo renuncia a convertirse en un instrumento comunicativo y a explorar al máximo su función social. Si bien nos encontramos lejos de poder ofrecer un diagnóstico completo del panorama museístico español, creemos que estamos en posición de afirmar que las actuaciones que se han desarrollado hasta el momento parecen ser limitadas y recurrentes. Aún a riesgo de simplificar y generalizar en exceso, los museos españoles

siguen desarrollando su actividad al margen de los nuevos paradigmas museológicos que, en su apuesta por la multivocalidad y polifonía de los discursos, reclaman el establecimiento de nuevas relaciones entre el museo y la comunidad.

Volviendo a las implicaciones de la *Convención de 2003*, creemos que el concepto de PCI relega a los objetos a un segundo plano e introduce una nueva lógica para la representación de las culturas en el museo. En este sentido, a través del recorrido ofrecido por las diferentes estrategias empleadas para la representación de las manifestaciones festivas, costumbres, creencias, rituales o prácticas sociales, por citar sólo algunos de los casos que hemos abordado a lo largo de la investigación, defendemos la importancia de crear modelos o prácticas expositivas diferenciadas para el tratamiento de los contenidos asociados a la vida social y simbólica. La situación en la que nos encontramos se debe, en parte, a la adopción de estrategias concebidas para la representación de otro tipo de patrimonio que, si bien pueden ser apropiadas para la interpretación de los procesos técnicos o artesanales, no se consideran apropiadas para este tipo de manifestaciones. A modo de ejemplo, el empleo de un enfoque estetizante por parte de los museos de artes y tradiciones populares tiende a centrar el foco de atención en las cualidades formales de los objetos y a eludir el tratamiento de su dimensión social y simbólica. Hasta ahora todo nos lleva a pensar que el patrimonio inmaterial se ha incorporado al funcionamiento habitual del museo adoptando la misma lógica de representación predominante. Por este motivo, las expresiones culturales inmateriales, ya sea en forma de demostraciones en vivo, colecciones participativas, museografías populares, registros sonoros, testimonios orales o actividades “más allá de los muros”, vienen a asistir al museo en la producción de unas imágenes que creemos que son contrarias a los significados y valores del PCI. En este sentido, hay que evitar importar o extrapolar modelos que no responden a las características esenciales del patrimonio inmaterial y experimentar con nuevas estrategias y lógicas de representación.

A lo largo de la investigación hemos defendido la necesidad de adoptar enfoques integrales e integrados para la musealización del patrimonio inmaterial. En primer lugar, el museo tiene que acometer un proceso de reinención para incorporar el patrimonio inmaterial y no incluirlo de forma artificial en su funcionamiento habitual mediante el desarrollo de actuaciones aisladas. Observamos con demasiada frecuencia cómo el patrimonio inmaterial se introduce en las exposiciones a través de registros sonoros, audiovisuales, actuaciones o demostraciones en vivo, como un accesorio de la cultura material. Este papel secundario impide el reconocimiento de estos registros o testimonios como objeto museístico con entidad propia. Por otra parte, parece existir cierto consenso al considerar al ecomuseo como uno de los modelos referentes para la musealización del patrimonio inmaterial. En nuestro caso, nos parece más apropiado el término ecomuseología, por la forma en la que pone el acento en los principios en lugar de centrarse en las formas que adopta en la práctica. De esta forma, encontramos una gran variedad de estrategias que, en consonancia con estos principios, favorecen la gestión integral del patrimonio como un todo interconectado con las comunidades y los contextos en

los que se desarrolla. Uno de los principales valores de este formato para la musealización del patrimonio inmaterial es la forma en la que la extensión de su actividad más allá de los límites físicos del museo puede contrarrestar algunos de los riesgos asociados a la representación de este tipo de patrimonio (descontextualización, fosilización, museificación) y favorecer la participación de los propios protagonistas en la gestión de su patrimonio, actuando como contrapeso a la tendencia del museo tradicional a adoptar una postura de autoridad.

Hay que decir que en el panorama español apenas encontramos casos que tengan esta incidencia en los propios contextos en los que se desarrollan estas expresiones, ni siquiera entre los denominados ecomuseos, que parecen encontrar aquí uno de sus principales límites. La atención a los contextos de desarrollo con frecuencia ha quedado limitada al nivel de la representación. Con ello nos queremos referir a la ubicación de los museos temáticos, museos de actividades o de procesos, en lugares vinculados con la actividad representada, como pueden ser los museos de la pesca, o a la recreación de estos espacios en el museo, reproduciendo los ambientes a veces con la ayuda de los propios colectivos implicados. Este es el caso de las recreaciones de las tiendas rurales o de los talleres, en algunos casos siguiendo un enfoque similar al adoptado por Rivière en sus unidades ecológicas. Si bien hemos reconocido el interés que presentan este tipo de prácticas, al favorecer la colaboración de los protagonistas en los montajes y reconstrucciones, aportando con ello información de primera mano que puede contribuir a un mejor conocimiento de los modos de vida representados, con frecuencia se desaprovecha el potencial comunicativo e interpretativo que ofrecen este tipo de estrategias. En algún punto de la investigación hemos defendido que, con demasiada frecuencia, las exposiciones que centran sus exposiciones en la recreación de ambientes producen un nuevo tipo de “culto al objeto”, reproduciendo los problemas que afectan a la presentación de objetos descontextualizados. En estos casos se recurre al interés visual del “objeto” en sí mismo, dirigiendo la mirada del visitante a las cualidades formales, a la composición de la escena, como si ante la contemplación de un cuadro se encontrara. De esta forma, se renuncia a explorar las dinámicas culturales, los valores simbólicos o las historias de vida en las que este tipo de expresiones adquieren su sentido.

Por otra parte, creemos que son los museos que incorporan la contemporaneidad como dimensión temporal los que están mejor situados para abordar los procesos de musealización a través de la adopción de enfoques integrados. Su programa científico y cultural debería dirigirse a la documentación de todos los aspectos que rodean a la manifestación inmaterial, tanto pasados como presentes, a la recogida de objetos, testimonios y memoria oral, a la colaboración con las comunidades, grupos e individuos implicados. Por otra parte, los museos que acometen esta representación a partir de sus colecciones históricas, deberán dedicar un esfuerzo importante a la contextualización e interpretación de las mismas. En este caso, la actualización de los discursos y la introducción de referentes contemporáneos resultan esenciales para el tratamiento de un patrimonio que, en esencia, es un patrimonio vivo. A la hora de adoptar enfoques integrados en el tratamiento del

patrimonio, creemos que el desarrollo de una política de colecciones que se involucre con un concepto amplio e integral del patrimonio es el primer paso en los procesos de redefinición que tiene que acometer la institución museística para convertirse en un instrumento válido para la gestión del patrimonio inmaterial.

En el ámbito museístico, la excesiva atención a la intangibilidad se ha traducido en el empleo de las nuevas tecnologías para el registro y documentación de los testimonios y tradiciones orales. Encontramos aquí otra de las implicaciones de la *Convención del 2003* para los museos, el nuevo tratamiento que ahora reclaman la memoria, las historias de vida o los testimonios personales, convertidos en elemento patrimonial. Este nuevo estatus como objeto de museo debe traducirse en el diseño expositivo, que tendrá que reflejar ese carácter dual, como dispositivo de mediación y como objeto de museo con entidad propia. En este sentido, hemos visto cómo han proliferado en algunos contextos las “museografías de las historias de vida” o biografías culturales de los objetos. Esta tendencia se encuentra en consonancia con el interés renovado en la cultura material por parte de los estudios culturales y la antropología académica, interés que paradójicamente fomenta una comprensión más global del patrimonio, que atiende a la dimensión inmaterial.

Sin embargo, como ha señalado Joaquim Pais de Brito (2008), los museos locales no están aprovechando las posibilidades que ofrecen los testimonios y la memoria oral en las exposiciones, renunciando con ello a explorar las posibilidades comunicativas de las aproximaciones biográficas a los objetos o a la presentación de las dimensiones simbólicas del patrimonio representado. En la misma línea, los museos locales o “menores” españoles han descartado la producción de experiencias singulares y diferenciadas a través de este tipo de enfoques. En su lugar, predomina una tendencia a ofrecer exposiciones reiterativas, excesivamente centradas en visiones estereotipadas y esencializadas que no parecen atraer la atención del visitante actual, que ya no mantiene ningún vínculo emocional con los objetos y contenidos que se le presentan. En la última parte de la investigación, hemos identificado algunos casos en los que el tipo de presentaciones ofrecidas produce un cierto “extrañamiento” en el visitante actual, que puede afectar a la interpretación de los mensajes que se quieren transmitir o, incluso, a la comprensión de las culturas representadas. En un momento de crisis económica, en el que los museos necesitan significarse para asegurar su continuidad, se debería agudizar la creatividad y abrazar nuevas lógicas en el desempeño de su actividad.

Una parte muy importante de nuestra investigación la hemos dedicado a los museos que abordan la representación de la vida cotidiana. La situación de crisis en la que se encuentran reclama la búsqueda de nuevas soluciones. En nuestra opinión, estos museos deben involucrarse con un nuevo concepto de patrimonio, revisar el significado de tradición con el que operan, superar las imágenes estereotipadas asociadas a la identidad y ofrecer presentaciones atentas al cambio cultural y a las dinámicas sociales. En una sociedad plural y diversa como la actual, los espacios de socialización, pasados o presentes,

pueden constituir un excelente punto de partida para producir exposiciones comprometidas con los problemas que preocupan a las poblaciones de hoy en día. En esta línea, creemos que algunas de las prácticas inspiradas en los principios de la ecomuseología, museos de ciudad o museos de sociedad, así como algunas de las experiencias desarrolladas en el marco del proyecto ECEC, proporcionan algunas claves en las que profundizar. Es el caso de la adopción de enfoques interdisciplinarios y de la extensión de la actividad a los contextos en los que se desarrollan y transmiten estas manifestaciones.

El discurso institucionalizado por la UNESCO obedece a la ideología de la época en la que surge, heredera de una determinada mirada sobre el patrimonio, la sociedad y la diversidad cultural, que en los últimos años se está transformando. La musealización del patrimonio inmaterial implica algo más que la introducción de manifestaciones intangibles, como pueden ser la música o los acontecimientos festivos, en el funcionamiento habitual del museo. En este sentido, la definición ofrecida por la UNESCO incluye una serie de consideraciones de forma que tienen que ser manifestaciones vigentes, recreadas constantemente en función del entorno, reconocidas por las comunidades, grupos e individuos y obedecer a una serie de valores morales. Una lectura rigurosa nos impediría asignar esta etiqueta a manifestaciones sobre las que desconocemos los procesos de patrimonialización implicados o las circunstancias que las rodean, aunque no cuenten con soportes físicos.

Nos encontramos así ante uno de los rasgos que define el concepto de patrimonio inmaterial, y que lo distingue de otras categorías, la introducción de estos criterios morales para definir los bienes integrantes del patrimonio inmaterial. En el texto de la *Convención de 2003* se mencionan expresamente el desarrollo sostenible, el respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y los derechos humanos. En este sentido, es fundamental que el museo se comprometa con las problemáticas contemporáneas de interés para la sociedad. Aunque las instituciones que incorporan los nuevos paradigmas museológicos no rehúyen el tratamiento de los *hot topics*, sigue muy arraigada la idea de que las personas no acuden al museo a confrontarse con un pasado difícil o incómodo. En un contexto como el actual, donde muchos de estos valores están en riesgo, los museos no deben renunciar a convertirse en un “foro” o espacio de negociación, donde se muestran las contradicciones y los problemas que preocupan a la sociedad contemporánea. A lo largo de la investigación, hemos prestado una especial atención a los aspectos implicados en la tendencia a abordar los aspectos más controvertidos a través de la creación artística contemporánea. Una vez conscientes de los problemas que le afectan, las estrategias que se han desarrollado hasta el momento pueden constituir un excelente punto de partida para la creación de nuevos lenguajes museográficos.

Ya centrados en el panorama museístico español, hemos dedicado la parte final de la investigación a las ausencias, silencios u omisiones que creemos que impiden una lectura ajustada de la realidad cultural, pasada y presente. En un primer momento nos hemos querido centrar en las carencias que presentan los museos etnográficos, que tienden a excluir sistemáticamente los aspectos controvertidos



de sus discursos. En algunos casos, aunque estos contenidos no se ofrecen de manera explícita en las exposiciones, durante las visitas a los museos hemos podido acceder a este tipo de información y comprender los complejos procesos de patrimonialización que les afectan, fundamentalmente a través del contacto informal con personas del entorno del museo. En estos casos, hemos echado en falta que ese tipo de contenidos estén presentes en las exposiciones, ya que constituyen una clave fundamental para la interpretación de los discursos ofrecidos y para el enriquecimiento de la actividad museística. Es habitual que las exposiciones presenten visiones idealizadas y asépticas de un acontecimiento, expresión o modo de vida, por lo que los discursos tienden a esconder los aspectos disonantes o conflictivos, precisamente a los que hemos accedido a través de estas conversaciones informales.

Entre los silencios destacados se encuentran los de la mujer, a la que se le niega la “voz” en las representaciones de la cultura tradicional. En los museos dedicados a la presentación de la vida cotidiana, la mujer suele aparecer asociada al espacio doméstico y al cuidado de los hijos. Su lugar está en el espacio de la cocina, de ahí que hayamos elegido este espacio simbólico por las posibilidades que ofrece este ámbito para abordar las cuestiones sociales, culturales o económicas que caracterizan los modos de vida tradicionales. En nuestra opinión, los museos etnográficos no pueden posponer más la adopción de una perspectiva de género para superar la visión androcéntrica y patriarcal con la que se han construido las imágenes de la cultura tradicional y que ha dominado las representaciones ofrecidas hasta la actualidad.

Aunque en España no ha existido una tendencia equiparable a la de otros países europeos a crear museos de los “otros” exóticos, las pocas instituciones que existen no incluyen ningún tipo de reflexión sobre este pasado colonial, lo que en este momento resulta más que cuestionable. Hay que decir que en España, los museos etnográficos han permanecido ajenos a las políticas sobre la diversidad cultural que han condicionado su actividad en otros países europeos. Es por ello que una de las ausencias que hemos identificado es la de la inmigración, un fenómeno que hace ya tiempo que debíamos haber incorporado en las representaciones de nuestros modos de vida. Para ello, hemos intentado buscar algunas posibles causas que expliquen esta situación, como puede ser la falta de una política multicultural estatal claramente definida, a diferencia de otros países europeos, y la consideración de la inmigración como un fenómeno estrictamente vinculado al mercado de trabajo. Otro factor puede ser la escasa capacidad de renovación y de atención a las problemáticas contemporáneas por parte de las experiencias museísticas involucradas en la presentación de este tipo de contenidos, como pueden ser los museos etnográficos y los museos autonómicos.

En estos casos parece que la renuncia a la contemporaneidad parecería justificar por sí misma todas estas ausencias. El hecho de fijar las representaciones en un momento indeterminado de principios del siglo XX, evita el tratamiento de la inmigración o de la memoria asociada a la Guerra Civil y a la dictadura. Si la tendencia no se invierte, puede que dentro de unos años tengamos que hablar de los

museos etnográficos como una gran ausencia del panorama español, ya que la mayoría de las instituciones están practicando arqueología etnográfica o etnografía histórica, ajenos a las apropiaciones, a los cambios culturales o a los nuevos fenómenos sociales que se están produciendo. Otra ausencia que creemos sorprendente es la del turismo, sobre todo si tenemos en cuenta que ha sido uno de los fenómenos sociales y económicos con mayor impacto en la sociedad española a partir de los años sesenta, introduciendo transformaciones urbanísticas, alterando la estructura social y provocando la reconversión económica de ciudades y municipios.

Todo esto nos lleva a afirmar que el museo etnográfico no está aprovechando las posibilidades que le ofrecen los avances producidos en la antropología académica, lo que puede deberse a varios motivos, entre los que se encuentran la difícil traducción de ideas y conceptos abstractos al lenguaje expositivo y la ausencia de investigación en estas instituciones que provoca que, en la mayoría de los casos, sean las colecciones las que dictan el discurso, lo que favorece la presentación de imágenes distorsionadas de las sociedades representadas. En algunos países, como Suecia, Países Bajos o Suiza, los museos colaboran con departamentos universitarios en el desarrollo de proyectos y exposiciones, lo que permite mantener un alto nivel en los discursos científicos sin comprometer el resto de actividades. Es significativo que en estos países algunas instituciones museísticas están desempeñando un papel clave en el diseño y la política de salvaguardia del patrimonio inmaterial, como pueden ser el *Musée d'ethnographie de Neuchâtel* o el *Imagine IC*.

Aunque defendemos que el museo debe redefinir sus planteamientos para responder a las necesidades de la sociedad actual y comprometerse con un concepto amplio de patrimonio que incluya la dimensión inmaterial de la cultura, vemos cómo algunos de los museos que han incorporado los nuevos paradigmas museológicos parecen estar experimentando con nuevas soluciones que parecen ir en esta línea. Podemos situar a estos nuevos paradigmas en una gran variedad de experiencias, diversas en lo conceptual y en lo museográfico, ya que están en la base de la renovación de los museos etnológicos, los principios de la ecomuseología y en el desarrollo de los llamados museos de sociedad, etiqueta ambigua que engloba diversas prácticas pero de la que se pueden extraer algunos rasgos comunes.

En España, los nuevos planteamientos museológicos se están introduciendo de forma lenta y desigual. Resulta significativo que hayan sido desactivados los dos “nuevos” museos nacionales que presentaban una cierta renovación en su intento por introducir los nuevos paradigmas museológicos. El resto de instituciones están afectadas por la parálisis y han surgido voces que plantean la necesidad de reorganizar el sector, sobre todo en este momento de fuerte crisis económica, donde no parece viable mantener la existencia de museos que no despiertan el interés del público, que repiten los mismos contenidos y que no producen ningún tipo de análisis cultural. En comunidades autónomas como Extremadura, Cataluña y Asturias se han creado redes de museos que, a través de diversas

fórmulas, tratan de coordinar y hacer más racional su actividad. En estas redes adquieren cierta importancia los museos temáticos, museos de procesos o actividades que, en la mayoría de los casos, reproducen las mismas carencias que hemos identificado para el tratamiento del patrimonio inmaterial.

Nos detenemos un momento en este tipo de centros para llamar la atención sobre la forma en la que, siempre desde una aproximación al patrimonio inmaterial, los museos dedicados a un producto podrían explorar las transformaciones que introduce la sociedad de consumo actual en los procesos de elaboración, producción y comercialización. Este tipo de enfoques permitirían centrar la atención en las continuidades y resistencias que los conforman, introducir referentes contemporáneos y crear nuevos vínculos con la sociedad actual, tanto con el visitante, como con los grupos que desarrollan en estas prácticas. Sin embargo, esta no parece ser la tendencia existente, ya que los discursos que ofrecen estos “museos de procesos” suelen reproducir los planteamientos de las exposiciones etnográficas y, con ello, repetir los mismos errores.

Aunque la creación de exposiciones temporales supone un esfuerzo económico importante e inasumible en el contexto de crisis actual, en algunos casos es la única posibilidad de ofrecer nuevos mensajes y atraer público a las instituciones. Cuando es imposible renovar unas exposiciones permanentes anticuadas, que no despiertan interés entre la población local o los visitantes foráneos, esta puede ser una de las opciones a tener en cuenta para seguir manteniendo su actividad. En este sentido, ya se está empezando a plantear la posibilidad de establecer asociaciones estratégicas entre museos, que permitan la producción conjunta de exposiciones itinerantes. Puede ser una posible solución para mantener el dinamismo de estas instituciones en un contexto desfavorable como el actual, en el que a la vez que se recorta la financiación pública, limitando con ello su actividad, se pide a los museos que generen beneficios y que atraigan nuevo público. En el caso concreto de los museos etnológicos, para paliar la ausencia de investigación y la imposibilidad de producir discursos críticos sobre la realidad actual, nos planteamos si no se debería aprovechar la existencia de proyectos externos, como puede ser el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía o los inventarios que están elaborando las administraciones autonómicas, y establecer asociaciones estratégicas que contribuyan al mayor rigor de sus discursos y a la renovación de sus exposiciones.

Todo el panorama que sólo nos hemos atrevido a esbozar, debido a la diversidad de estrategias, modelos y enfoques que se pueden adoptar, nos hace conscientes de la imposibilidad de aplicar recetas válidas para todos los casos. Para la gestión de un patrimonio vivo, se necesita una institución capaz de incorporar el dinamismo, las transformaciones culturales y la contemporaneidad. Por todo ello, creemos que hay que seguir explorando nuevas soluciones, que atiendan a las particularidades de cada caso, ya que nos encontramos en un campo en experimentación constante. Este dinamismo no parece encajar bien con la situación de bloqueo en la que se encuentran muchos museos españoles, sobre todo los de carácter local que tienen dificultades para asegurar su continuidad. Para superar los problemas

que plantean la falta de investigación en las instituciones “mayores”, los límites que encuentra la participación social, donde la “voz” de los protagonistas sigue ausente en las representaciones de su patrimonio, o el peso que suponen unas estructuras excesivamente rígidas, que incluso impiden que los “museos comunitarios” puedan acceder a un funcionamiento normalizado, o unas colecciones heredadas, se requieren grandes dosis de creatividad e ingenio.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



*TOPIC*



## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLA, J.; ALCALDE, G. y ROJAS, A. (2012). “De la guadaña al forfait. Análisis del uso turístico de los museos etnológicos del Alto Pirineo catalán”. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio cultural*, vol. 10, núm. 5, pp. 619-628 [en línea] [http://www.pasosonline.org/Publicados/10512/PS0512\\_16.pdf](http://www.pasosonline.org/Publicados/10512/PS0512_16.pdf) [consulta: 05.01.2017]
- ABRAM, R. J. (2001). “Using the past to shape the future: new concepts for a historic site”. *Museum International*, vol. 53, núm. 1, pp. 4-9.
- ABRAM, R. J. (2007). “Kitchen Conversations: Democracy in Action at the Lower East Side Tenement Museum”. *The Public Historian*, vol. 29, núm. 1, pp. 59-76.
- ADELL, N. et al. (eds.) (2015). *Between Imagined Communities and Communities of Practice. Participation, Territory and the Making of Heritage*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- AGUDO, J. (2003). “Patrimonio y derechos colectivos”. En: QUINTERO, V. y HERNÁNDEZ, E. (coord.) *Antropología y patrimonio: investigación, documentación e intervención*. Granada: Editorial Comares, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 12-29.
- AGUDO, J. (2005). “Patrimonio etnológico: recreación de identidades y cuestiones de mercado”. En: CARRERA, G. y DIETZ, G. (coords.) *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, pp. 197-213.
- AGUDO, J. (2013). “El tiempo de las identidades híbridas”. En: IAPH (coord.) *Temporalidades contemporáneas: incluido el pasado en el presente*. Sevilla: Centro de Formación y Difusión, pp. 40-53.
- AGUILAR, E. (1990). *Cultura Popular y folklore en Andalucía: los orígenes de la antropología*. Sevilla: Diputación Provincial.
- AIKAWA, N. (2001). “The UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore (1989): Actions Undertaken by UNESCO for Its Implementation”. En: SEITEL, P. (ed.) *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*. Washington, D.C.: Center for Folklife y Cultural Heritage Smithsonian Institution, pp. 13-19.
- AIKAWA, N. (2004). “Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. *Museum International*, núm. 221-222, pp. 140-153.



- AIKAWA-FAURE, N. (2009). "From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage". En: SMITH, L. y AKAGAWA, N. (ed.) *Intangible Heritage*. New York: Routledge, pp. 13-44.
- ALCALDE, G.; BOYA, J. y ROIGÉ, X. (eds.) (2010). *Museus d'avui. Els nous museus de societat*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.
- ALIVIZATOU, M. (2006). "Museums and Intangible Heritage: The Dynamics of an 'Unconventional' Relationship". *Papers from the Institute of Archaeology*, núm. 17, pp. 47-57 [en línea] <http://www.pia-journal.co.uk/article/view/307> [consulta: 15.03.2014]
- ALIVIZATOU, M. (2007). "Intangible Cultural Heritage: A New Universal Museological Discourse?". *Humankind*, núm. 3, pp. 41-50.
- ALIVIZATOU, M. (2008a). "Contextualising Intangible Heritage in Heritage Studies and Museology". *International Journal of Intangible Heritage*, núm. 3, pp. 44-54.
- ALIVIZATOU, M. (2008b). "The politics of 'arts premiers': Some thoughts on the Musée du Quai Branly". *Museological Review*, núm. 13, pp. 44-56.
- ALIVIZATOU, M. (2012a). *Intangible heritage and the museum: new perspectives on cultural preservation*. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press.
- ALIVIZATOU, M. (2012b). "The paradoxes of Intangible Heritage". En: STEFANO, M.L.; DAVIS, P. y CORSANE, G. (eds.) *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*. New York: Boydell & Brewer Ltd, pp. 9-22.
- ALONSO, J. L.; DÍAZ, J. y PIÑEL, C. (eds.) (2008). *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del I Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León.
- ALONSO PAJUELO, P. (2012). "El tratamiento del patrimonio inmaterial en museos". *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 14, pp. 56-73.
- ALONSO PONGA, J. L. (2008). "La Casa de la Ribera: Teoría y Praxis en la museología antropológica". En: ALONSO, J. L.; DÍAZ, J. y PIÑEL, C. (eds.) *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del I Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León, pp. 13-29.
- ALONSO PONGA, J. L. (2009). "La construcción mental del patrimonio inmaterial". *Revista Patrimonio Cultural de España*, núm. 0, pp. 45-62.

AMES, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.

AMES, M. (1994). "Cannibal tours, glass boxes and the politics of interpretation". En: PEARCE, S. (ed.) *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, pp. 98-106.

AMES, M. (2003). "How to decorate a house. The renegotiation of cultural representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology". En: PEERS, L. y BROWN, A. K. (eds.) *Museums and source communities*. London: Routledge, pp. 171-180.

AMESCUA, C. (2013). "Anthropology of Intangible Heritage and Migration: An Uncharted Field". En: ARIZPE, L. y AMESCUA, C. (eds.) *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. New York: Springer, pp. 103- 120.

AMSELLE, J.L. (2004). "Patrimonio inmaterial y arte africano contemporáneo". *Museum International*, núm. 221-222, pp. 87-93.

AMUNDSEN, A. B. y NYBLOM, A. (eds.) (2007). *National Museums in a Global World, NaMu III*. Linköping: Linköping University Electronic Press, pp. 5-19 [en línea] <http://www.ep.liu.se/ecp/031/ecp07031.pdf> [consulta: 04.09.2015]

ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica (ed. en castellano). Trad. Eduardo L. Suárez.

ANDREU, A. (2008). "De l'objecte etnogràfic al patrimoni etnològic. Antropologia, patrimoni i museus". *Revista Valenciana d'Etnologia*, núm. 3, pp. 13-41 [en línea] [http://www.museuvalenciaetnologia.es/resources/image/Zeitschrift\\_Nr\\_3.pdf](http://www.museuvalenciaetnologia.es/resources/image/Zeitschrift_Nr_3.pdf) [consulta: 08.10.2012]

ANDREU, A. (2012a). "Civilización, sociedad, cultura, arte,... viejos conceptos para la actual recontextualización museística del patrimonio etnológico". En: ASENSIO, M. et al. (eds.) *Nuevos museos, nuevas sensibilidades. SIAM. Series Iberoamericanas de Museología, año 3, vol. 4*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 87-98.

ANDREU, A. (2012b). "Los museos de etnología en Europa; entre la redefinición y la transformación". *ILHA, Revista de Antropología*, vol. 14, núm. 1, pp. 83-114 [en línea] <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2012v14n1-2p83/24009> [consulta: 21.11.2013]

ANGELIS, A. de (2012). "A Museum on the Margins of the Mediterranean. Between caring for Memories and the Future". En: FERRARA, B. (ed.) *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices*. Milán: Politecnico de Milano, pp. 35-44.

ANTA, J. L. (1997). "Al(la)guna(s) re-flexion(es) en torno a lo popular". *Sumuntán*, núm. 8, pp. 141-151.

ANTOŠ, Z. y WILDT, A. M. de (2013). "The museum goes shopping. Collecting entrepreneurs, a comparison between city and ethnographic museums". En: MEIJER-VAN MENSCH, L. y TIETMEYER, E. (eds.) *Participative Strategies in Collecting the Present*. Berlín: Panama Verlag, pp. 45-55.

ANTOŠ, Z. (2010). "Let's Have a Coffee – Interpretation of items from our daily life". *ICME Papers, Annual Conference 2010: The Challenging Museum/Challenging the Museum*. Shanghai [en línea] [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icme/pdf/Conference\\_papers/2009-2010/ICME\\_2010\\_Antos\\_Zvezdana.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icme/pdf/Conference_papers/2009-2010/ICME_2010_Antos_Zvezdana.pdf) [consulta: 10.05.2016]

ANTOŠ, Z. (2014). "Collecting the present in ethnographic museums". *Ethnological Research*, núm.18/19, pp. 115-128.

ANTOŠ, Z. (2015). "Stories of Museum Objects". *ICME Papers, Annual Conference 2005: Can Oral History Make Objects Speak?*. Nafplion (Grecia) [en línea] [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icme/pdf/Conference\\_papers/2004-2005/ICME\\_2005\\_antos.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icme/pdf/Conference_papers/2004-2005/ICME_2005_antos.pdf) [consulta: 21.09.2015]

APPADURAI, A. (ed.) (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México D.F.: Editorial Grijalbo (ed. en castellano). Trad. Argelia Castillo.

APPADURAI, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce (ed. en castellano). Trad. Gustavo Remedi.

ARIÑO, A. y GARCÍA PILÁN, P. (2006). "Apuntes para el estudio social de la fiesta en España". *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, núm. 6, pp. 13-28.

ARIÑO, A. (1999). "Formes de modernització de la tradició". *Revista catalana de sociologia*, núm. 10, pp. 57-73.

ARIÑO, A. (2002). "La expansión del patrimonio cultural". *Revista de Occidente*, núm. 250, pp. 129-150.

- ARIÑO, A. (2012). “La patrimonialización de la cultura y sus paradojas postmodernas”. En: LISÓN, C. (ed.) *Antropología: horizontes patrimoniales*. Valencia: Editorial Tirant lo Blanch, pp. 209-229.
- ARIZPE, L. (2004). “El patrimonio cultural inmaterial, la diversidad y la coherencia”. *Museum International*, núm. 221-222, pp. 133-139.
- ARIZPE, L. (2006). “Los debates internacionales en torno al Patrimonio Cultural Inmaterial”. *Cuicuilco*, vol. 13, núm. 38, pp. 13-27.
- ARIZPE, L. y AMESCUA, C. (eds.) (2013). *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. New York: Springer.
- ARONSSON, P. (2012). “National Museums Negotiating the Past for a Desired Future”. En: BASSO, L. y POZZI, C. (eds.) *Museums in an Age of Migrations: Questions, Challenges, Perspectives*. Milan: Politecnico di Milano, pp. 67-76.
- ARRIETA, I.; HERNÁNDEZ, E. y ANDREU, A. (2016). “Patrimonio local en un mundo global: Procesos de patrimonialización cultural en contextos locales de Andalucía y País Vasco”. *Revista Memória em Rede*, vol. 8, núm.14, pp. 41-57 [en línea] <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/7545/5212> [consulta: 27.03.2016]
- ARRIETA, I. (2009). “Comunidades, científicos y especialistas en los proyectos patrimoniales y museísticos: de «arriba-abajo», de «abajo-arriba»”. En: ARRIETA, I. (ed.) *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿Por quién? y ¿Para qué?* Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 11-19.
- ARRIETA, I. (2010). “El campo patrimonial y museístico: un espacio cultural conflictivo”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 65, núm. 2, pp. 303-336 [en línea] <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/download/230/231> [consulta: 10.03.2012]
- ARRIETA, I. (2013). “Museos en la posmodernidad: retos y desafíos”. En: ARRIETA, I. (ed.) *Reinventando los museos*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 11-25.
- ARRIETA, I. (2015a). “El complicado arte de exponer”. En: ARRIETA, I. (ed.) *El desafío de exponer. Procesos y retos museográficos*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 11-21.
- ARRIETA, I. (2015b). “Folclore y etnografía en los museos vascos: una historia centenaria, una diacronía atemporal”. *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 9, pp. 52-75 [en línea] <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n9/arrieta.pdf> [consulta: 05.08.2016]

ARRIETA, I. (2016). “Recordar y olvidar: emprendedores y lugares de memoria”. En: ARRIETA, I. (ed.) *Lugares de memoria traumática. Representaciones museográficas de conflictos políticos y armados*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 11-22.

ASHWORTH, G.J.; GRAHAM, B. y TUNBRIDGE, J. (2007). *Pluralising Pasts. Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. London: Pluto Press.

ASSUNÇÃO DOS SANTOS, P. y PRIMO, J. (eds.) (2010). *To understand New Museology in the 21st Century*. Cadernos de Sociomuseologia, núm. 37. Lisboa: Universidade de Lusófona de Humanidades e Tecnologias [en línea] <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/152> [consulta: 11.10.2016]

ASSUNÇÃO DOS SANTOS, P. (2008). “Don’t we all have problems?”. En: VOOGT, P. (ed.) *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South*. Bulletin 387, Tropenmuseum. Amsterdam: KIT Publishers, pp. 40-53.

ASSUNÇÃO DOS SANTOS, P. (2010). “Introduction: To understand New Museology in the 21st Century”. En: ASSUNÇÃO DOS SANTOS, P. y PRIMO, J. (eds.) *To understand New Museology in the 21st Century*. Cadernos de Sociomuseologia, núm. 37. Lisboa: Universidade de Lusófona de Humanidades e Tecnologias, pp. 5-11.

ATKINSON, F. (1987). “El Museo al Aire Libre de Beamish”. *Museum International*, núm. 155, pp. 132-138.

AXELSSON, B. (2011). “Samdok - Collecting and Networking the Nation as it Evolves”. Paper from the Conference “Current Issues in European Cultural Studies”, Advanced Cultural Studies Institute of Sweden (AC SIS), Norrköping 15-17 June 2011. Linköping University Electronic Press [en línea] [http://www.ep.liu.se/ecp\\_home/index.en.aspx?issue=062](http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=062) [consulta: 25.09.2016]

AXELSSON, B. (2014). “The Poetics and Politics of the Swedish Model for Contemporary Collecting”. *Museum & Society*, vol. 12, núm.1, pp. 14-28.

BAL, M. (1997). “Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting”. En: ELSNER, J. y CARDINAL, R. (eds.) *The Cultures of collecting*. London: Reaktion Books, pp. 97-115.

BARAÑANO, A. y CÁTEDRA, M. (2005). “La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de Antropología y la creación del Museo del Traje”. *Política y Sociedad*, vol. 42, núm. 3, pp. 227-250 [en línea] <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0505330227A/22842> [consulta: 17.03.2016]

BARRAGÁN, M. (2015). “Crónica de un intento: los museos etnológicos en Andalucía”. *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 9, pp. 132-157 [en línea] <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n9/barragan.pdf> [consulta: 22.08.2016]

BARRETT, J. (2010). *Museums and the Public Sphere*. Oxford: Wiley-Blackwell.

BARRIO M. J. del; DEVESA, M. y HERRERO, L. C. (2012). “Evaluating intangible cultural heritage: The case of cultural festivals”. *City, Culture and Society*, vol. 3, pp. 235-244.

BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) (2013a). *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1. Milan: Politecnico di Milano [en línea] [www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20131205/141436483\\_5752.pdf](http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20131205/141436483_5752.pdf) [consulta: 10.09.2014]

BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) (2013b). *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 2. Milan: Politecnico di Milano [en línea] [http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20130905/160445503\\_9628.pdf](http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20130905/160445503_9628.pdf) [consulta: 10.09.2014]

BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) (2013c) *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 3. Milan: Politecnico di Milano [en línea] [www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20130916/184230863\\_7422.pdf](http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20130916/184230863_7422.pdf) [consulta: 11.09.2014]

BASSO, L. y POZZI, C. (eds.) (2012). *Museums in an Age of Migrations: Questions, Challenges, Perspectives*. Milan: Politecnico di Milano [en línea] [http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20120524/194251494\\_2514.pdf](http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20120524/194251494_2514.pdf) [consulta: 26.12.2014]

BATTESTI, J. (2012). “Le musée de société et ses collections à l’épreuve des temps”. En: BATTESTI, J. (dir.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin, pp. 14-27.

BATTESTI, J. (dir.) (2012). *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin.

BAUDRILLARD, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI (ed. en castellano). Trad. Francisco González Aramburu.

BAUMAN, R. y SAWIN, P. (1991). “The Politics of Participation in Folk-life Festivals”. En: KARP, I. y LAVINE, S. D. (eds.) *Exhibiting Cultures: The Politics and Poetics of Museum Display*. Washington DC: Smithsonian Institution Press, pp. 288-313.

BAUMAN, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós (ed. en castellano). Trad. Albert Roca.

- BAUMAN, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica (1ª ed. en castellano). Trad. Lilia Mosconi.
- BAUR, J. (2006). “Commemorating Immigration in the Immigrant Society: Narratives of Transformation at Ellis Island and the Lower East Side Tenement Museum”. En: KÖNIG, M. y OHLIGER, R. (eds.) *Enlarging European Memory. Migration Movements in Historical Perspective*. Ostfildern: Thorbecke, pp. 137-146.
- BAUR, J. (2008). “Ellis Island, Inc.: The Making of an American Site of Memory”. En: GRABBE, H. J. y SCHINDLER, S. (eds.) *The Merits of Memory. Concepts, Contexts, Debates*. Heidelberg: Winter, pp. 185-196.
- BAUR, J. (2013). “Museum and Nation”. En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 2. Milan: Politecnico di Milano, pp. 330-341.
- BEAUD, S. y NORIRIEL, G. (1990). “L’immigration dans le football”. *Vingtième Siècle, revue d’histoire*, vol. 26, núm. 1, pp. 83-96.
- BELLIDO, M. L. (2009). “La musealización del territorio: posibilidades para la protección y aprovechamiento productivo del patrimonio”. En: CASTILLO, J.; CEJUDO, E. y ORTEGA, A. (coords.) *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 266-286.
- BELLIDO, M. L. (2012). “Patrimonio y museos en la era de lo virtual”. En: DÍAZ BALERDI, I. (coord.) *Otras maneras de musealizar el patrimonio*. ARTIUM: Universidad del País Vasco, pp. 127-139.
- BELLIDO, M. L. (ed.) (2013). *Arte y museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya (UOC).
- BELMONT, N. (1986). “Le Folklore refoulé ou les séductions de l’archaïsme”. *L’Homme*, vol. 26, núm. 97-98, pp. 259-268.
- BENDIX, R. F. y HASAN-ROKEM, B. (eds.) (2012). *Companion to Folklore*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- BENDIX, R. F.; EGGERT, A. y PESELMANN, A. (eds.) (2012). *Heritage Regimes and the State*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

BENDIX, R. F. (1997). *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

BENDIX, R. F. (2000). “Desde el *fakelore* a la política de la cultura: Los contornos cambiantes del folklore americano”. En: SÁNCHEZ-CARRETERO, C. y NOYES, D. (eds.) *Performance, Arte Verbal, y Comunicacion*. Oiartzun: Sendoa Editorial, pp. 259-297.

BENDIX, R. F. (2015). “Patronage and Preservation: Heritage Paradigms and Their Impact on Supporting ‘Good Culture’”. En: ADELL, N. et al. (eds.) *Between Imagined Communities and Communities of Practice. Participation, Territory and the Making of Heritage*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, pp. 219-234.

BENKASS, Z. (2012). “Le tri: un enjeu scientifique pour l'évaluation des objets de musée contemporains”. En: BATTESTI, J. (dir.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin, pp. 92-97.

BENNETT, T. (1988). “Museums and the people”. En: LUMLEY, R. (ed.) *The Museum Time-Machine. Putting cultures on display*. London, New York: Routledge, pp. 63-84.

BERGERON, Y. (2007). “Del Museu de l'Home de Quèbec al Museu al Museu de la civilització. Transformacions dels Museus d'Etnologia al Quebec”. *Mnemòsine, Revista Catalana de Museologia*, núm. 4, pp. 75-94.

BERLINER, D. (2005). “The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology”. *Anthropological Quarterly*, vol. 78, núm. 1, pp. 197-211.

BERMEJO, J. C. (2006). “La ideología del patrimonio y el nacimiento de la historia basura”. *Gallaecia*, núm. 25, pp. 289-304.

BESTARD, J. (2007). “Exposar l'altre o exposar-se a un mateix”. *QuAderns-e, Revista del Institut Català d'Antropologia*, núm. 9 [en línea] <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/index.htm> [consulta: 02.04.2015]

BHABHA, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL (ed. en castellano). Trad. César Aira.

BINETTE, R. (2009). “La contribution des institutions muséales au «capital social»: cas de l'Écomusée du fier monde (Montréal, Canada)”. En: ARRIETA, I. (ed.) *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿Por quién? y ¿Para qué?* Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 129-151.



- BJERREGAARD, P. (2014). "A House for Untamed Thinking: Re-connecting Research and Display at the Museum of Cultural History". En: LANZ, F. y MONTANARI, E. (eds.) *Advancing Museum Practices*. Turín: Umberto Allmandi & C. pp. 115-123.
- BJÖRKLUND, A. (2007). "Unint esforços. El Museu Nacional de les Cultures del món de Suècia". *Mnemòsine, Revista Catalana de Museologia*, núm. 4, pp. 95-108.
- BLAKE, J. (2001). "Introduction to the Draft Preliminary Study on the Advisability of Developing a Standard-setting Instrument for the Protection of Intangible Cultural Heritage". *International Round Table "Intangible Cultural Heritage" - Working definitions*. Piedmont, Italy, 14 to 17 March 2001, UNESCO [en línea] [www.unesco.org/culture/ich/doc/src/04593-EN.doc](http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/04593-EN.doc) [consulta: 20.12.2015]
- BLAKE, J. (2009). "UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: the implications of community involvement in 'safeguarding'". En: SMITH, L. y AKAGAWA, N. (eds.) *Intangible Heritage*. London: Routledge, pp. 45-73.
- BLOCH, T. R. (2010). "Our way of collecting the (almost) contemporary". *Quotidian. Dutch Journal for the Study of Everyday Life*, núm. 2, pp. 115-120.
- BLOCH, T. R. (2012). "Updating Den Gamle By". En: AA.VV. (eds.) *Open air museums: Memoir*. Sirogojno: The Open Air Museum "Old Village", pp. 191-204.
- BLOCH, T. R. (2013). "A Museum for the fool and the professor". En: BRAENDHOLT LUNDGAARD, I, y THOREK JENSEN, J. (eds.) *Museums, Social Learning Spaces and Knowledge Producing Processes*. Copenhagen: Danish Agency for Culture, pp. 46-52.
- BOAST, R. (2011). "Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited". *Museum Anthropology*, vol. 34, núm. 1, pp. 56-70.
- BOCK, J. de (2015). "Migration History as Part of (Urban) History: The role of museums". *CAMOC news*, núm. 3, pp. 14-17 [en línea] [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/camoc/PDF/Newsletters/CAMOCNewsletter2015\\_3\\_Corrected8.15.2015.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/camoc/PDF/Newsletters/CAMOCNewsletter2015_3_Corrected8.15.2015.pdf) [consulta: 03.10.2016]
- BØE, L. H. (2008). "Norwegian Yesterday, Today, Tomorrow? A joint documentation project". En: GOODNOW, K y AKMAN, H. (eds.) *Scandinavian museums and cultural diversity*. Oxford: Berghahn Books, pp. 113-123.
- BONNELL, J. y SIMON, R. (2007). "Difficult' exhibitions and intimate encounters". *Museum and society*, vol. 5, núm. 2, pp. 65-85.

- BONNOT, T. (2004). "Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre". *L'Homme*, vol. 170, pp. 139-163.
- BOONSTRA, S. (2009). "Conceptualising intangible heritage in the Tropenmuseum, Amsterdam: the Layla and Majnum story as a case study". *International Journal of Intangible Heritage*, núm. 4, pp. 27-40.
- BOONYAKIET, C. (2011). "The Role of Museum in Safeguarding ICH by Christina Kreps, Denver University" *Intangible Cultural Heritage and Museums Learning Resources*. Sirindhorn Anthropology Centre [en línea] <http://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/LECTURE4.pdf> [consulta: 15.10.2015]
- BOONYAKIET, C. (2012). "The Role of Museums in Safeguarding ICH by Dr. Marilena Alivizatou, International Centre for Cultural and Heritage Studies, United Kingdom" *Intangible Cultural Heritage and Museums Learning Resources*. Sirindhorn Anthropology Centre [en línea] [http://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/Lecture14-Eng-Summary\\_AD.pdf](http://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/Lecture14-Eng-Summary_AD.pdf), [consulta: 10.10.2015]
- BÖRGER, J. (2010). "The contemporary, the city and the city museum". *Quotidian. Dutch Journal for the Study of Everyday Life*, núm. 2, pp. 111-114.
- BORTOLOTTI, C. (2007a). "From objects to processes: UNESCO's Intangible Cultural Heritage". *Journal of Museum Ethnography*, núm. 19, pp. 21-33.
- BORTOLOTTI, C. (2007b). "From the "monumental" to the "living" heritage: a shift in perspective". En: CARMAN, J. y WHITE, R. (dir.) *World Heritage. Global Challenges, Local Solutions. Proceedings of a conference at Coalbrookdale*, Ironbridge Institute (4-7 May 2006). Oxford: Archeopress, pp. 39-45.
- BORTOLOTTI, C. (2008). "Il processo di definizione del concetto di 'patrimonio culturale immateriale'. Elementi per una riflessione". En: BORTOLOTTI, C. (coord.) *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 7-48.
- BORTOLOTTI, C. (2014). "La problemática del patrimonio cultural inmaterial". *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, vol. 1, núm. 1, pp. 1-22 [en línea] <http://polipapers.upv.es/index.php/cs/article/view/3162/3610> [consulta: 12.12.2015]
- BOUQUET, M. (ed.) (2001). *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future*. Oxford: Berghahn Books.

- BOUQUET, M. (2012). *Museums: A Visual Anthropology*. Oxford: Berg Publishers.
- BOUTTIAUX, A-M. (2013). “Still Tangled in Contradiction After All These Years. “Ethnography Museums and World Cultures” European Project”. En: LATTANZI, V.; FERRACUTI, S. y FRASCA, E. (eds) *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* Roma: Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini”, pp. 37-58.
- BOYLAN, P. (2006). “The Intangible Heritage: a Challenge and an Opportunity for Museums and Museum Professional Training”. *International Journal of Intangible Heritage*, núm. 1, pp. 54-65.
- BRENNA, M. (2013). “Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt”. En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1. Milan: Politecnico di Milano, pp. 271-281.
- BRISSET, D. E. (2009). *La rebeldía festiva: historias de fiestas ibéricas*. Girona: Luces de Gálibo.
- BROMBERGER, C. (2014). “‘Le patrimoine immatériel’ entre ambiguïtés et overdose”. *L'Homme*, vol. 1, núm. 209, pp. 143-151.
- BROMBERGER, C. (2016). “Fanatismo en los estadios de fútbol: ¿folklore vivo?”. *EFDeportes.com Revista Digital*, núm. 214 [en línea] <http://www.efdeportes.com/efd214/fanatismo-en-futbol-folklore-vivo.htm> [consulta: 16.07.2016]
- BROWN, C. K. (2004) “The Museum’s Role in a Multicultural Society” en ANDERSON, Gail (ed.), *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek: Altamira Press, pp. 143-149.
- BRUGMAN, F. (2005). “La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En: CARRERA, G. y DIETZ, G. (coords.) *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, pp 55-66.
- BUCKLEY, A. D. (1996). “Why Not Invent the Past We Display in Museums?”. En: KAVANAGH, G. (ed.) *Making Histories in Museums*. London, New York: Leicester University Press, pp. 42-53.
- BURDEN, M. (2007). “Museums and the Intangible Heritage: the Case Study of the Afrikaans Language Museum”. *International Journal of Intangible Heritage*, núm. 2, pp. 82-91.
- BURKE, P. (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Ediciones Akal (ed. en castellano). Trad. Sandra Chaparro Martínez.

BUSTAMANTE, J. (coord.) (2012). “Museos de Antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación”. *Revista de Indias*, núm. 254 [en línea] <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/884/958> [consulta: 26.03.2013]

BUSTAMANTE, J. (2012). “Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización” en *Revista de Indias*, núm. 254, pp. 15-34.

BUTLER, S. R. (2000). “The Politics of Exhibiting Culture: Legacies and Possibilities”. *Museum Anthropology* vol. 23, núm. 3, pp. 74-92.

CABALLERO, L. y CASTILLO, R. (2011-2012). “Diseño contra la pobreza: la sociedad civil como emisor”. *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, núm. 7-8, pp. 408-429.

CABALLERO, L. (2013). “El Patrimonio Inmaterial: repercusiones en la exposición comunicativa y en el papel social del museo”. En MINGOTE, J. L. (coord.) *Patrimonio inmaterial, museos y sociedad. Balances y perspectivas de futuro*. Madrid: Subdirección General de Documentación y Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 89-138.

CABELLO, P. (1993). “El Museo de América”. *Anales del Museo de América*, vol. 2, pp. 11-21.

CALOGIROU, C. y TOUCHÉ, M. (2000). “Le skateboard: une pratique urbaine sportive, ludique et de liberté”. *Hommes et migrations*, núm. 1226, pp. 33-43 [en línea] [http://www.hommes-et-migrations.fr/docannexe/file/1226/1226\\_05.pdf](http://www.hommes-et-migrations.fr/docannexe/file/1226/1226_05.pdf) [consulta: 13.11.2016]

CALOGIROU, C. (2007). “Art, art populaire, cultures urbaines”. *Diversité*, núm. 148, pp. 43-51 [en línea] [http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/82/148/89318\\_14384\\_18195.pdf](http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/82/148/89318_14384_18195.pdf) [consulta: 10.05.2016]

CALOGIROU, C. (2016). “Patrimonialiser les cultures urbaines. Les collections skate et graffiti du musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée”. *Influxus* [en línea] <http://www.influxus.eu/article1057.html> [consulta: 10.11.2016]

CAMERON, D. F. (1971). “The Museum: a Temple or the Forum”. *Curator. The Museum Journal*, vol. 14, núm. 1, pp. 11-24.

CAMERON, F. (2010). “Introduction”. En: CAMERON, F. y KELLY, L. (eds.) *Hot Topics, Public Culture, Museums*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 1-16.

CARRERA, G. (2009). “Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía: puntos de partida, objetivos y criterios técnicos y metodológicos”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 71, pp. 19-41 [en línea] <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2789/2789#.Vvzx6eKLTIU> [consulta: 13.02.2015]

CARRERA, G. (2015). “La Ley 10/2015 para la Salvaguarda del PCI (2013-2014): ¿patrimonio inmaterial o nacionalismo de Estado?”. *Revista ph*, núm. 88, pp. 21-23 [en línea] [http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3674/3677#.VnQwN\\_nhDIU](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3674/3677#.VnQwN_nhDIU) [consulta: 17.12.2015]

CARRETERO, A. (1994). “El Museo Nacional de Antropología: Nos/otros”. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 1, pp. 211-248.

CARRETERO, A. (1999). “Museos etnográficos e imágenes de la Cultura” En: AGUILAR, E. (coord.) *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Granada: Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 94-109.

CARRETERO, A. (2002). “Museos y patrimonios menores”. En: IGLESIA, J. M (coord.) *Actas de los XII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (Reinosa, julio-agosto 2001), pp. 17-38.

*Carta de la Antigua Guatemala*. “Museos, museología y patrimonio intangible en América latina y el Caribe: una visión integrada”. XIII Encuentro Anual del ICOFOM LAM, 2004.

*Carta de Montevideo*. “Museos, museología y patrimonio intangible en América Latina y el Caribe”. X Encuentro Regional del ICOFOM LAM, 2001.

*Carta de Shanghái*. “VII Asamblea Regional de la Alianza Regional del ICOM Asia-Pacífico”. ICOM, 2002.

CARVALHO, A. (2011). “Os museus e o Património Cultural Imaterial. Algumas considerações”. En: SEMEDO, A. y COSTA, P. (eds.) *Ensaio e práticas em museologia*, vol. 1, pp. 73-100 [en línea] <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8935.pdf> [consulta: 13.12.2013]

CARVALHO, A. (2012). “Desafios da diversidade cultural nos museus do séc. XXI”. En: ASENSIO, M. et al. (eds.) *Nuevos museos, nuevas sensibilidades. SIAM. Series Iberoamericanas de Museología. año 3, vol. 4*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 101-119.

CASTILLO, J. (2007). “El futuro del Patrimonio Histórico: la patrimonialización del hombre”. *e-rph. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, núm. 1, pp. 3-35 [en línea]

<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/concepto/estudios/articulo.php> [consulta: 03.09.2011]

CASTILLO, J. (2011). “Caracterización del patrimonio histórico en la España democrática”. En: HENARES, I. (ed.) *La protección del patrimonio histórico en la España democrática*. Granada: Universidad de Granada, pp. 55-90.

CASTRO, M. del P. y ÁVILA, C. M. (2015). “La salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: Una aproximación a la reciente Ley 10/2015”. *RIIPAC*, núm. 5-6, pp. 89-124 [en línea] <http://www.eumed.net/rev/riipac/05/patrimonio-cultural.pdf> [consulta: 11.01.2016]

CERTEAU, M. de; GIARD, L. y MAYOL, P. (1999). *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*. México D. F.: Universidad Iberoamericana (ed. en castellano). Trad. Alejandro Pescador.

CERTEAU, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana (ed. en castellano). Trad. Alejandro Pescador.

CHAGAS, M. (2007a). “La radiante aventura de los museos”. *IX Seminario sobre Patrimonio Cultural “Museos en obra”*. Santiago: DIBAM, pp. 28-40.

CHAGAS, M. (2007b). “Museos, memorias y movimientos sociales”. *IX Seminario sobre Patrimonio Cultural “Museos en obra”*. Santiago: DIBAM, pp. 13-25.

CHAUMIER, S. (2000). “Les ambivalences du devenir d'un écomusée: entre repli identitaire et dépossession”. *Publics et Musées*, núm. 17-18, pp. 83-113 [en línea] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1164-5385\\_2000\\_num\\_17\\_1\\_1157](http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1157) [consulta: 17.07.2016]

CHAUMIER, S. (2003). *Des musées en quête d'identité: écomusée versus technomusée*. Paris: Éd. L'Harmattan.

CHAUMIER, S. (2005). “L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée”. *Culture & Musées*, vol. 6, núm. 1, pp. 21-42 [en línea] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2005\\_num\\_6\\_1\\_1371](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1371) [consulta: 23.10.2016]

CHAUMIER, S. (2013). “Écomusées: structures porteuses de ressources pour l'avenir. L'exemple de l'écomusée de Saint-Nazaire”. En: MAZÉ, C.; POULARD, F y VENTURA, C. (dir.) (2013). *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris: Éditions du CTHS, pp. 271-294.

CHEVALLIER, D. y FANLO, A. (dir.) (2013). *Exposer, s'exposer: de quoi le musée est-il le contemporain?* 2e rencontres scientifiques “Exposer, s'exposer: de quoi le musée est-il le contemporain?”. *MuCEM* (Marseille, 5 - 7 déc. 2013)

CHEVALLIER, D. (2008). "Collecter, exposer le contemporain au MUCEM". *Ethnologie française*, vol. 38, núm. 4, pp. 631-637.

CHEVALLIER, D. (2013). "La incorporación de las culturas contemporáneas en un museo de sociedad". *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 13, pp. 98-103.

CHEVALLIER, D. (2014). "From the MNATP to the MUCEM: From a Museum Rural France to a "Citizen Museum" of Mediterranean Societies". En: LANZ, F. y MONTANARI, E. (eds.) *Advancing Museum Practices*. Turín: Umberto Allmandi & C. pp. 100-105.

CHOAY, F. (2007). *Alegoría del Patrimonio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili (ed. en castellano). Trad. Maria Bertrand.

CIMOLI, A. C. (2013). "Migration Museums in Europe. Narratives and their Visual Translations". En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 2. Milan: Politecnico di Milano, pp. 313-330.

CLEMENTE, P. (2010). "Negociar la diversidad. La vida cotidiana como patrimonio cultural" en *Sphera Publica*, núm. 10, pp. 33-54 [en línea] <http://sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/108/122> [consulta: 07.07.2012]

CLIFFORD, J. (1994). "Collecting ourselves". En: PEARCE, S. (ed.) *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, pp. 258-268.

CLIFFORD, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa (ed. en castellano).

CLIFFORD, J. (2001). *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa (ed. en castellano). Trad. Carlos Reynoso.

CLIFFORD, J. (2010). "Múltiples miradas. Antropología y patrimonio nativo en Alaska". *Sphera Publica*, núm. 10, pp. 233-290 [en línea] <http://sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/115/129> [consulta: 10.12.2013]

*Código de Deontología del ICOM para los museos*. ICOM, 2013 [en línea] [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Codes/code\\_ethics2013\\_es.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf) [consulta: 26.02.2016]

COLARDELLE, M. (2012). ). "Le difficile regard du musée «de société» sur le contemporain: objets-preuves, objets-témoins". En: BATTISTI, J. (dir.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin, pp. 98-111.

COMAROFF, J. L. y COMAROFF, J. (2011). *Etnicidad, S.A.* Buenos Aires: Katz Editores (ed. en castellano). Trad. Carolina Friszman y Elena Marengo.

CONAN, M. (2002). "The Fiddler's Indecorous Nostalgia". En: YOUNG, T. y RILEY, R. (eds.) *Theme Park Landscapes: Antecedents and Variations*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 91-117.

CONN, S. (2010). *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

*Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. UNESCO, 1972.

*Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. UNESCO, 2003.

*Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. UNESCO, 2005.

CORSANE, G. E.; DAVIS, P. S.; HAWKE, S. K. y STEFANO, M. L. (2008). "Ecomuseology: a holistic and integrated model for safeguarding 'spirit of place' in the North East of England". *16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: 'Finding the spirit of place - between the tangible and the intangible'*, 29 sept. - 4 oct. 2008, Québec, Canadá.

CORSANE, G. (ed.) (2005). *Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader*. New York: Routledge.

CORSANE, G. (2006). "From 'outreach' to 'inreach': how ecomuseums principles encourage community participation in museum processes". En: DONGHAI, S. et al. (eds.) *Communication and Exploration: Papers of International Ecomuseum Forum*. Beijing: Chinese Society of Museums, pp. 157-71.

CÔTÉ, M. (2011). "Les musées de société: le point de bascule", *Hermès, La Revue*, vol. 3, núm. 61, pp. 113-118.

CROOKE, E. (2007). *Museums and Community. Ideas, issues and challenges*. London, New York: Routledge.

CRUZ, J. y SEGUÍ, J. (2015). "Museos de etnología valencianos". *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 9, pp. 105-131 [en línea] <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n9/cruzysegui.pdf> [consulta: 21.08.2016]

CRUZ-RAMÍREZ, A. (1985). "El Heimatmuseum, una historia olvidada". *Museum International*, núm. 148, pp. 241-244.



- CUISENIER, J. (1999). “Cultura popular y cambio social”. *Arxius de sociologia*, núm. 3, pp. 33-51 [en línea] <http://www.uv.es/~sociolog/arxius/arxius3.pdf> [consulta: 26.12.2015]
- D'ERAMO, M. (2014). “Unescocidio”. *New Left Review*, núm. 88, pp. 52-59.
- DANIEL, A. (2003). “¿Cómo considerar la antropología una herramienta mediadora entre culturas?”. *Gazeta de Antropología*, núm. 19 [en línea] [http://www.ugr.es/~pwlac/G19\\_03Aurora\\_Daniel\\_Villa.pdf](http://www.ugr.es/~pwlac/G19_03Aurora_Daniel_Villa.pdf) [consulta: 14.11.2015]
- DAVALLON, J. (2002). “Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine”. En: GONSETH, M. O.; HAINARD, J. y KAEHR, R. (ed.) *Le Musée cannibale*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 169-188.
- DAVALLON, J. (2003). “Introduction”. *Culture & Musées*, núm. 1, pp. 13-18 [en línea] [http://www.persee.fr/doc/AsPDF/pumus\\_1766-2923\\_2003\\_num\\_1\\_1\\_1164.pdf](http://www.persee.fr/doc/AsPDF/pumus_1766-2923_2003_num_1_1_1164.pdf) [consulta: 18.10.2016]
- DAVALLON, J. (2012). “L'objet contemporain de musée, un «objet sans qualités»?”. En: BATESTI, J. (dir.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin, pp. 80-89.
- DAVIS, A. y MAIRESSE, F. (eds.) (2015). “Nuevas tendencias de la museología”. *ICOFOM Study Series*, vol. 43a [en línea] [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS\\_43a.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS_43a.pdf) [consulta: 12.09.2016]
- DAVIS, P. (1999). *Ecomuseums: A Sense of Place*. London: Leicester University Press.
- DE LA ROCHA-MILLE, R. (2000). “Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire”. *Publics et Musées*, núm. 17-18, pp. 157-174 [en línea] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1164-5385\\_2000\\_num\\_17\\_1\\_1160](http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1160) [consulta: 17.07.2016]
- DE VARINE. H. (2002). “Les éléments de la participation: concepts, méthodes, acteurs”. *Les Cahiers du développement social urbain*, núm. 35, pp. 11-12.
- DE VARINE. H. (2007). “El ecomuseo. Una palabra, dos conceptos, mil prácticas”. *Revista Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 8, pp. 19-27.
- DE VARINE. H. (2012). “Alrededor de la Mesa Redonda de Santiago”. En: NASCIMENTO, J. do; TRAMPE, A. y ASSUNÇÃO DOS SANTOS, P. (eds.) *Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972*, vol. 1, Brasilia: Ibram, MinC, Programa Ibermuseos, pp. 97-98.

DEACON, H. et al. (2004). *The subtle power of Intangible Heritage. Legal and financial instruments for safeguarding Intangible Heritage*. Cape Town: HSRC Publishers.

DEACON, H. J. y SMEETS, R. (2013). “Authenticity, value and community involvement in heritage management under the World Heritage and Intangible Heritage Conventions”. *Heritage and Society*, vol. 6, núm. 2, pp. 1–15.

DEBARY, O. y TURGEON, L. (dir.) (2007). *Objets et mémoires*. París y Québec: Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme y Presses de l’Université Laval.

DEBARY, O. (2000). “L’écomusée est mort, vive le musée”. *Publics et Musées*, núm. 17-18, pp. 71-82 [en línea] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1164-5385\\_2000\\_num\\_17\\_1\\_1156](http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1156) [consulta: 18.07.2016]

*Declaración de Bogotá. Conferencia intergubernamental sobre las políticas culturales en América Latina y el Caribe*, 1978 [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000327/032713SB.pdf> [consulta: 10.11.2015]

*Declaración de Estambul. Mesa Redonda de Ministros de Cultura sobre “El Patrimonio Cultural Inmaterial, espejo de la Diversidad Cultural”*, 2002.

*Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales*, 1982 [en línea] [http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf) [consulta: 10.11.2015]

*Declaración de Québec. I Taller Internacional de Ecomuseos y Nueva Museología*, 1984. *Museum International*, núm. 148, pp. 200-201.

*Declaración de Santiago de Chile. Resolución de la Mesa Redonda “El desarrollo del papel de los museos en el mundo contemporáneo”*. UNESCO, 1972.

*Declaración de Seúl del Consejo Internacional de Museos sobre el Patrimonio Inmaterial*. ICOM, 2004.

*Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. UNESCO, 2011.

DELARGE A. (2000). “Des écomusées, retour à la définition et évolution”. *Publics et Musées*, núm. 17-18, pp. 139-155 [en línea] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1164-5385\\_2000\\_num\\_17\\_1\\_1159](http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1159) [consulta: 17.07.2016]

- DELARGE A. (2012). “Le patrimoine non-matériel, avenir des musées?”. En: BATTESTI, J. (dir.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin, pp. 128-137.
- DELARGE A. (2014). “Let French People Speak: The Experience of the Écomusée du Val de Bièvre”. En: LANZ, F. y MONTANARI, E. (eds.) *Advancing Museum Practices*. Turín : Umberto Allmandi & C. pp. 56-63.
- DELÉCRAZ, C. (2008). “Croyances et superstitions: Football, la victoire à tout prix”. *Totem. Journal du Musée d’Ethnographie de Genève*, núm. 51, pp. 10-11 [en línea] <https://www.ville-ge.ch/meg/totem/totem51.pdf> [consulta: 02.08.2016]
- DELÉCRAZ, C. (2009). “Quand la statuaire africaine interroge le monde du football”. *Totem. Journal du Musée d’Ethnographie de Genève*, núm. 52, p. 10 [en línea] <https://www.ville-ge.ch/meg/totem/totem52.pdf> [consulta: 02.08.2016]
- DELGADO, C. (2001). “The Ecomuseum in Fresnes: against exclusion”. *Museum International*, vol. 53, núm. 1, pp. 47-41.
- DELGADO, E. y ROBLEDO, B. (coords.) (2012). “Lo contemporáneo y el tiempo antropológico: IV Seminario del Proyecto RIME”. *ICOM España Digital*, núm. 6 [en línea] [http://www.icom-ce.org/recursos/ICOM\\_CE\\_Digital/06/ICOM%20CE%20DIGITAL%2006.pdf](http://www.icom-ce.org/recursos/ICOM_CE_Digital/06/ICOM%20CE%20DIGITAL%2006.pdf) [consulta: 10.04.2013]
- DELGADO, E. (2012). “Experiencias reflexionadas: Régimen estético de los museos y RIME” en *Roots-Routes. Research on Visual Cultures* [en línea] <http://www.roots-routes.org/2012/11/12/politics-and-poetics-of-displaying-experiencias-reflexionadas-regimen-estetico-de-los-museos-y-rimedi-elena-delgado-corrall/> [consulta: 06.09.2015]
- DELGADO, E. (2009). “Los sentidos y el sentido de lo diverso en el Museo de América”. *Tarbiya, revista de Investigación e Innovación Educativa*, núm. 40, pp. 51-61.
- DELGADO RUÍZ, M. (1995). “L’América virtual: el Museu d’Amèrica de Madrid”. *Revista d’etnologia de Catalunya*, núm. 7, pp. 78-87.
- DEMBSKI, U. (2003). “El mundo es un escenario”: Museo Austríaco del Teatro”. *Noticias del ICOM*, núm. 4, pp. 4.
- DERÈZE, G. (2005). “De la culture populaire au patrimoine immatériel”. *Hermès*, núm. 42, pp. 47-53.
- DESVALLEES A. (2000). “ Introduction”. *Publics et Musées*, núm. 17-18, pp. 11-31 [en línea] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1164-5385\\_2000\\_num\\_17\\_1\\_1153](http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1153) [consulta: 17.07.2016]

DIAS, N. (2008). "Cultural Difference and Cultural Diversity. The case of the Musée Du Quai Branly". En: SHERMAN, D. J. (ed.) *Museums and Difference*. Bloomington: Indiana University Press.

DÍAZ BALERDI, I. (2002). "¿Qué fue de la Nueva Museología? El caso de Québec". *Artigrama*, núm. 17, pp. 493-516 [en línea] <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/3varia/13.pdf> [consulta: 23.09.2016]

DÍAZ BALERDI, I. (2008). "Museos en la encrucijada: estructuras, redes y retos en el país vasco". En: ROIGÉ, X.; FERNÁNDEZ DE PAZ, E. y ARRIETA, I. (coords.) *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*. Donostia-San Sebastián: Ankulegi Antropologia Elkartea, pp. 69-86.

DÍAZ G. VIANA, L. (1996). "En torno a la cultura popular y los conceptos de cultura: Contribuciones a un debate permanente". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 51, núm. 1, pp. 159-180 [en línea] <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/view/329/333> [consulta: 03.04.2016]

DÍAZ G. VIANA, L. (2001). "La manipulació de la cultura popular a Espanya. Entre el folklorisme homogeneïtzador i la recerca de senyals d'identitat". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 19, pp. 62-71 [en línea] <http://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/49245/59757> [consulta: 02.04.2016]

DÍAZ G. VIANA, L. (2003). "La aldea fantasma: Problemas en el estudio del folklore y la cultura popular contemporáneos". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 58, núm. 1, pp. 29-46 [en línea] <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/view/162> [consulta: 30.12.2015]

DÍAZ G. VIANA, L. (2009). "Memoria y oralidad: la documentación de los recuerdos (problemas teóricos y metodológicos en el registro de la cultura inmaterial)". *Revista de Patrimonio cultural de España*, núm. 1, pp. 205-236.

DÍAZ G. VIANA, L. (2016). "Les noves formes de folklore i els avatars del folklorisme: entre visibilitat i invisibilitat". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 41, pp. 28-36 [en línea] [http://cultura.gencat.cat/web/.content/cultura\\_popular/07\\_publicacions/revista\\_bloc/SD\\_REC\\_41.pdf](http://cultura.gencat.cat/web/.content/cultura_popular/07_publicacions/revista_bloc/SD_REC_41.pdf) [consulta: 05.04.2016]

DIBBITS, H. y WILLEMSSEN, M. (2014). "Stills of our liquid times. An essay towards collecting today's intangible cultural heritage". En: Elpers, S. y Palm, A. (eds.) *Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in Kulturhistorischen Museen*. Bielefeld: Transcript, pp. 177-198.

- DIBBITS, H. (2015). "Sharing the Past. Heritage and Education in the 21st Century". Conferencia inaugural. Rotterdam: Erasmus University Rotterdam, 16 de octubre de 2015 [en línea] [https://www.ahk.nl/media/rwa/docs/Dibbits\\_Sharing\\_the\\_past.pdf](https://www.ahk.nl/media/rwa/docs/Dibbits_Sharing_the_past.pdf) [consulta: 28.11.2016]
- DICKENSON, V. (2006). "Histoire, ethnicité et citoyenneté: le rôle du musée d'histoire dans un pays multiethnique". *Museum International*, núm. 231, pp. 20-31.
- DICKS, B. (2004). *Culture on display. The production of contemporary visibility*. Berkshire: Open University Press.
- DIETZ, G. (2005). "Del multiculturalismo a la interculturalidad: evolución y perspectivas". En: CARRERA, G. y DIETZ, G. (coords.) *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, pp. 30-51.
- DORFMAN, A. y MATTELART, A. (1979). *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. México: Siglo XXI editores (18ª ed.).
- DROUGUET, N. (2015). *Le musée de société: De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris: Armand Colin.
- DROUGUET, N. (2016). "L'inconfort du conservateur face au musée "indiscipliné": la mise en exposition dans le musée de société". *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*, núm. 4, pp. 11-22.
- DU GAY, P. et al. (1997). *Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman*. London: Sage.
- DUBUC, E. (2002). "Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet". En: GONSETH, M. O.; HAINARD, J. y KAEHR, R. (ed.) *Le Musée cannibale*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 31-58.
- DUCLOS, J.C. y VEILLARD, Y. (1992). "Museos de etnografía y política". *Museum International*, núm. 175, pp. 129-132.
- DUCLOS, J.C. (2001). "De l'ecomuseu al museu de societat". *Aixa: Revista bianual del Museu Etnològic del Montseny, La Gabella*, núm. 10, pp. 67-79.
- DUCLOS, J.C. (2002). "Actualité et obsolescence des collections dans les musées dits de société". *Objet de collection, collections d'objets*. Premières rencontres ethnologiques (Viuz-en-Sallaz, Genève. 18 - 20 sept. 2002) [en línea] <http://www.musee-dauphinois.fr/2052-bibliotheque-numerique.htm> [consulta: 02.01.2017]
- DUCLOS, J.C. (coord.) (2008). *Musées et société, aujourd'hui*. Actes du colloque (24 - 25 mayo 2007). Grenoble: Musée dauphinois.

- DUCLOS, J.C. (2012). “De l’immigration au Musée dauphinois”. *Hommes et migrations*, núm. 1297, pp. 96-104.
- DUDLEY, S. H. (ed.) (2012). *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*. London, New York: Routledge.
- DUPAIGNE, B. y GUTWIRTH, J. (2008). “Quel rôle pour l'ethnologie dans nos musées?”. *Ethnologie française*, vol. 38, núm. 4, pp. 627-630.
- DURRANS, B. (1988) “The future of the other: changing cultures on display in ethnographic museums” en LUMLEY, R. (ed.), *The Museum Time-Machine. Putting cultures on display*. London, New York: Routledge, pp. 143-167.
- EIDELMAN, J. y RAGUET-CANDITO (2002). “L'exposition *La Différence* et sa réception en Suisse, en France et au Québec. Le visiteur comme expert, médiateur et ethnologue”. *Ethnologie française*, vol. 32, pp. 357-366.
- EIDELMAN, J. (2005). “Introduction”. *Culture & Musées*, vol. 6, núm. 1, pp. 13-19.
- EINARSEN, H. P. y MØLLER, B. (2008). “As in a Mirror”. En: GOODNOW, K y AKMAN, H. (eds.) (2008). *Scandinavian museums and cultural diversity*. Oxford: Berghahn Books, pp. 140-145.
- ÉMOND, M. (2010). “La importància de la diversitat en el museu”. En: ALCALDE, G.; BOYA, J. y ROIGÉ, X. (eds.) *Museus d'avui. Els nous museus de societat*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 61-78.
- ERIKSON, P. P. (2008). “Decolonizing the “Nation’s Attic”. The National Museum of the American Indian and the Politics of Knowledge-Making in a National Space”. En: LONETREE, A. y COBB, A. J. (eds.) *The National Museum of the American Indian: Critical Conversations*. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 43-83.
- ESTÉVEZ, F. Y HENRÍQUEZ, M. T. (2012). “El souvenir turístico. Banalidad, autenticidad y estética de la repetición”. *Revista de Occidente*, núm. 369, pp. 39-52.
- FABIAN, J. (2002). *Time and the Other. How anthropology makes its objects*. New York: Columbia University Press.
- FÄGERBORG, E. y UNGE, E. von (2008). *Connecting Collecting*. Stockholm: Samdok/Nordiska Museet.

FÄGERBORG, E. (2012). “Le SAMDOK. Le réseau suédois pour l'étude et la collecte du contemporain”. En: BATTESTI, J. (dir.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin, pp. 46-55.

FÄGERBORG, E. (2013). “La collecte du contemporain et le samdok comme modèle et expérience”. En: CHEVALLIER, D. y FANLO, A. (dir.) *Exposer, s'exposer: de quoi le musée est-il le contemporain? 2e rencontres scientifiques “Exposer, s'exposer: de quoi le musée est-il le contemporain?”*. MuCEM (Marseille, 5 - 7 déc. 2013), pp. 31-35.

FEEST, C. (2013). “Which Ethnography do Ethnographic Museums need?”. En: LATTANZI, V.; FERRACUTI, S. y FRASCA, E. (eds) *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* Roma: Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini”, pp. 185-195.

FERNÁNDEZ, J. y CABALLERO, L. (2011) (coords.). *Desarrollo técnico de diseños contra la pobreza Diseño contra la pobreza: una historia de superación*. Madrid: Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación del Ministerio de Cultura.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2003). “La museología antropológica ayer y hoy”. En: QUINTERO, V. y HERNÁNDEZ, E. (coord.) *Antropología y patrimonio: investigación, documentación e intervención*. Granada: Editorial Comares, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2004). “Museos y Patrimonio intangible: una realidad material”. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 4, pp. 129-137.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2008). “El futuro Museo Nacional de Etnografía: una balanza descompensada entre ciencia y política”. En: ROIGÉ, X.; FERNÁNDEZ DE PAZ, E. y ARRIETA, I. (coords.) *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*. Donostia-San Sebastián: Ankulegi Antropologia Elkartea, pp. 147-161.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2015). “Museos de Antropología. Antropología en los museos”. *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 9, pp. 1-15 [en línea] <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n9/fernandezdepaz.pdf> [consulta: 05.08.2016]

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C. J. y HEIKKILÄ, R. (2011). “El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo”. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, vol. 69, núm. 3, pp. 585-606 [en línea] <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/403/412> [consulta: 20.03.2016]

- FOGDE, M. (2014). "Why is it important to Work with Sounds?". *COMCOL Newsletter*, núm. 25, pp. 5-8.
- FORNÉS, P. y LLOPART, D. (2008). "El museu de la gent". En: ROIGÉ, X.; FERNÁNDEZ DE PAZ, E. y ARRIETA, I. (coords.) *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*. Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte, pp. 117-135.
- FORNÉS, J. (2007). "El museu de la gent". *Mnemòsine. Revista catalana de Museologia*, núm. 4, pp. 151-167.
- FÖRSTER, L. (2008). "The future of ethnographic collecting". En: VOOGT, P. (ed.) *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South*. Bulletin 387, Tropenmuseum. Amsterdam: KIT Publishers, pp. 18-28.
- FRAU-MEIGS, D. (2005). "El retorno de los Estados Unidos al seno de la Unesco. ¿Flexibilidad o endurecimiento ante el fantasma de MacBride?". *Quaderns del CAC*, núm. 21, pp. 101-111.
- FRANKLIN, A. (2001). "Performing live. An interview with Barbara Kirshenblatt-Gimblett". *Tourist Studies*, vol. 1, núm. 3, pp. 211-232.
- GADBOIS, J. (2010). "La mort du maudit nain de jardin. Le passage de la matière d'être et de ne pas être". *Ethnologie française*, vol. 40, núm. 3, pp. 509-520.
- GALLA, A. (2008). "The First Voice in Heritage Conservation". *International Journal of Intangible Heritage*, núm. 3, pp. 10-23.
- GANDIN, A. (2008). "El Museo de Normandía en Caen: ¿Cómo organizar colecciones etnológicas en nuestros tiempos?". En: ALONSO, J. L.; DÍAZ, J. y PIÑEL, C. (eds.) *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del I Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León, pp. 113-120.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999a). *La globalización imaginada*. México D.F.: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999b). "Los usos sociales del patrimonio". En: AGUILAR, E. (coord.) *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Granada: Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 16-33.



GARCÍA GARCÍA, J. L. (1998). “De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural”. *Política y Sociedad*, núm. 27, pp. 9-20 [en línea] <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9898130009A/25044> [consulta: 11.12.2013]

GARCÍA-MORENO, A.E.; ROSA-JIMÉNEZ, C. y MÁRQUEZ-BALLESTEROS, M.J. (2016). “Lo banal como patrimonio de la Costa del Sol. Torremolinos (1959 -1979)”. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 14, núm. 1, pp. 253-273 [en línea] <http://www.pasosonline.org/articulos/898-lo-banal-como-patrimonio-de-la-costa-del-sol-torremolinos-19591979> [consulta: 26.03.2016]

GARCÍA PILÁN, P. (2008). “Una cosa más bien muerta: la modernización de la tradición y el Museo de la Semana Santa Marinera de Valencia”. *Revista valenciana d’etnología*, núm. 4, pp. 127-150.

GARCÍA PILÁN, P. (2011). “El ritual festivo desde la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu. El caso de las Fallas de Valencia”. *Arxius de Ciències Socials*, núm. 24, pp. 95-106 [en línea] <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/19896/Arxius24-7.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulta: 25.10.2016]

GARCÍA PILÁN, P. (2013). “Museos festivos: de la «religiosidad popular» al «patrimonio cultural””. *El Genio Maligno, Revista de humanidades y ciencias sociales*, núm. 13, pp. 66-97.

GARCÍA SIMÓ, I. (2008). “Análisis de los sistemas legislativos y administrativos de catalogación, protección y valorización del patrimonio inmaterial en el Estado español y en la Región de Murcia”. En GARCÍA SIMÓ, I. (ed.) *El patrimonio cultural inmaterial. Definición y sistemas de catalogación: Actas del seminario Internacional, Murcia, 15-16 de febrero de 2007*. Murcia: Servicio de Patrimonio Histórico.

GAUTHIER, J. L. (2009). “Selling Alberta at the Mall. The representation of a Canadian province at the 2006 Smithsonian Folklife Festival”. *International Journal of Cultural Studies*, vol. 12, núm. 6, pp. 639-659 [en línea] <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367877909342498> [consulta: 19.10.2016]

GIDDENS, A. (1999). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial (ed. en castellano). Trad. Ana Lizón.

GIGUÈRE, H. (2008). “La producción audiovisual en la promoción museológica de patrimonios “inmateriales”: los casos de “obras maestras” en España e Italia”. En: ARDÈVOL, E.; ESTALELLA, A. y DOMÍNGUEZ, D. (coords.) *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica, XI Congreso de Antropología: retos teóricos y nuevas prácticas*. Donostia: Ankulegi Antropologia Elkartea, pp. 93-108.

GIJSBERS, P. M. (2010). "Balance between old and new". *Quotidian. Dutch Journal for the Study of Everyday Life*, núm. 2, pp. 121-124.

GIJSBERS, P. M. (2013). "Crossing Borders and Connecting People: Towards a Renaissance for Open Air Museums". En: AA.VV. (eds.) *Open Air Museums: From Another Perspective*. Sirogojno: The Open Air Museum "Old Village", pp. 57-71.

GIROUX, E. (2016). "Le public dans les musées: visiteurs ou citoyens agissants?". *THEMA, La revue des Musées de la civilisation*, núm. 4, pp. 95-108 [en línea] <https://thema.mcq.org/index.php/Thema/article/view/82/pdf> [consulta: 28.12.2016]

GOB, A. (2004). "Garder une trace. Patrimoine immaterial, patrimoine vivant et muséologie de l'objet: une relation paradoxale". En: VIEREGG, H. K.; SGOFF, B. y SCHILLER, R. (eds.) *ICOFOM Study Series*, ISS 33 Supplement, pp. 47-48.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006). *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea.

GÓMEZ PELLÓN, E. (2008). "Crisis permanente y renovación de los museos etnológicos". En: ROIGÉ, X.; FERNÁNDEZ DE PAZ, E. y ARRIETA, I. (coords.) *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*. Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte, pp. 35-52.

GONSETH, M. O. (2012). "Desde la colina: reflexiones sobre los monólogos y los diálogos en los contenidos de dos exposiciones du MEN". En: DELGADO, E. y ROBLEDO, B. (coords.) "Lo contemporáneo y el tiempo antropológico: IV Seminario del Proyecto RIME". *ICOM España Digital*, núm. 6, pp. 78-97.

GONSETH, M. O. (2013). "Museografiar lo inmaterial: sobre la exposición Bruits", *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 13, pp. 58-69.

GONSETH, M. O. (2014). "Deux ou trois choses que je sais des musées". *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*, núm. 1, pp. 17-32.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2010). "Los museos nacionales de interculturalidad y museos de identidad local en tiempos cosmopolitas". *Sphera Pública*, pp. 311-335.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2011). "Los muses locales en la época de la pluralidad cultural". En: HENARES, I. (ed.) *La protección del patrimonio histórico en la España democrática*. Granada: Universidad de Granada, pp. 391-408.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2012a). *El malestar en la cultura patrimonial. La otra memoria global*. Barcelona: Anthropos.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2012b). "Ironía y autenticidad en los museos de la transmodernidad. Mirada antropológica". En: COUCEIRO, E. y GÓMEZ PELLÓN, E. (coords.) *"Sitios de la Antropología": Patrimonio, lenguaje y etnicidad: textos en homenaje a José Antonio Fernández de Rota*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 61-76.

GOODNOW, K. (2008). "The construction of identities: introduction and overview". En: GOODNOW, K y AKMAN, H. (eds.) *Scandinavian museums and cultural diversity*. Oxford: Berghahn Books, pp. VII-XXVI.

GOODNOW, K y AKMAN, H. (eds.) (2008). *Scandinavian museums and cultural diversity*. Oxford: Berghahn Books.

GOURIÉVIDIS, L. (2014). "Representing migration in museums: history, diversity and the politics of memory". En: GOURIÉVIDIS, L. (ed.) *Museums and Migration: History, Memory and Politics*. New York: Routledge, pp. 1-23.

GRAHAM, B.; ASHWORTH, G. J. y TUNBRIDGE, J. E. (2005). "The uses and abuses of heritage". En: CORSANE, G. (ed.) *Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader*. New York: Routledge, pp. 28-40.

GRAU, L. (2015). "Museología y Antropología en Castilla y León: Los Santos Inocentes". *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 9, pp. 187-210 [en línea] <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n9/grau.pdf> [consulta: 05.08.2016]

GRINELL, K. y GUSTAFSSON, L. (2013). "*The King is dead. Long live the King: Un-inheriting Modern Ethnography while Inheriting Objects of Ethnography*". En: LATTANZI, V.; FERRACUTI, S. y FRASCA, E. (eds) *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* Roma: Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini", pp. 229-240.

GROGNET, F. (2005). "Objets de musée n'avez-vous donc qu'une vie?". *Gradhiva*, núm. 2, pp. 49-62 [en línea] <https://gradhiva.revues.org/473> [consulta: 20.12.2016]

GROGNET, F. (2007a). "Cómo conciliar lo inconciliable: el lugar de la etnología en el museo del Centro Nacional de Historia de la Inmigración". *Museum International*, núm. 233-234, pp. 47-55.

GROGNET, F. (2007b). "Musées manquées, objets perdus? L'Autre dans les musées ethnographiques français". *L'Homme*, núm. 181, pp. 173-187.

GROGNET, F. (2008). “Les galeries participatives de la Cité nationale de l’Histoire de l’Immigration”. *La lettre de l’OCIM*, núm. 120, pp. 28-33.

GROSGOUEL, R.; LE BOT, Y. y POLI, A. (2011). “Intégrer le musée dans les approches sur l’immigration”. *Hommes et migrations*, núm. 1293, pp. 6-11 [en línea] <http://hommesmigrations.revues.org/491> [consulta: 02.05.2016]

GRUSON, L. (2011). “Un musée peut-il changer les représentations sur l’immigration?”. *Hommes et migrations*, núm. 1293, pp. 12-21 [en línea] <https://hommesmigrations.revues.org/495> [consulta: 08.05.2016]

GUILÉN, S. (2011). “Teoría y praxis para la inclusión de inmigrantes en museos alemanes”. *Museo y Territorio*, núm. 4, pp. 69-78.

GUISCAFRÉ, J. (2016). “El terme folklore als Països Catalans: de l’entusiasme a la desafecció”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, núm. 41, pp. 12-19 [en línea] [http://cultura.gencat.cat/web/.content/cultura\\_popular/07\\_publicacions/revista\\_bloc/SD\\_REC\\_41.pdf](http://cultura.gencat.cat/web/.content/cultura_popular/07_publicacions/revista_bloc/SD_REC_41.pdf) [consulta: 05.04.2016]

GUIYOT-CORTEVILLE, J. (2003). “L’écomusée de Saint-Quentin-en-Yvelines, acteur ou témoin de la ville nouvelle?”. *Ethnologie française*, vol. 33, núm. 1, pp. 69-80.

GUIYOT-CORTEVILLE, J. (2009). “Les missions du musée: entre contemplation et éducation”. *Muséologies: les cahiers d’études supérieures*, vol. 3, núm. 2, pp. 48-63 [en línea] <https://www.erudit.org/revue/museo/2009/v3/n2/1033561ar.pdf> [consulta: 21.12.2016]

GUSTAFSSON, L.; SILVÉN, E. y SVANBERG, F. (2012). “The Sociomaterial Dynamics of Museum Collections”. *The Journal Nordisk Museologi/Nordic Museology*, núm. 2, pp. 97-106 [en línea] <http://www.nordiskmuseologi.org/English/Svanberg.pdf> [consulta: 09.10.2015]

HAFSTEIN, V. T. (2007). “Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore ©, Traditional Knowledge™”. En: HEMME, D.; TAUSCHEK, M. y BENDIX, R. (eds.) *Prädikat "HERITAGE": Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*, Münster: eLIT Verlag, pp. 75-100.

HAFSTEIN, V. T. (2008). “Inviting a Noisy Dance-Band into a Hospital: Listing the Intangible”. En: BORTOLOTTI, C. (coord.) *Il patrimonio immateriale secondo l’UNESCO: analisi e prospettive*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 95-113.

HAFSTEIN, V. T. (2009). “Intangible Heritage as a List: From Masterpieces to Representation”. En: SMITH, L. y AKAGAWA, N. (eds.) *Intangible Heritage*. London: Routledge, pp 93-111.

- HAFSTEIN, V. T. (2011). "Célébrer les différences, renforcer la conformité". En: BORTOLOTTI, C. (ed.) *Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 75-97.
- HAFSTEIN, V. T. (2012a). "Cultural Heritage". En: BENDIX, R. y HASAN-ROKEM, B. (eds.) *Companion to Folklore*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., pp. 500-519.
- HAFSTEIN, V. T. (2012b). "Protection as Dispossession: Government in the Vernacular". En: KAPCHAN, D. (ed.) *Intangible Rights: Heritage and Human Rights in Transit*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 25-57.
- HAINARD, J. (1984). "La revanche du conservateur". En: HAINARD, J. y KAEHR, R. (eds.) *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 183-191.
- HAINARD, J. (2007a). "L'expologia a la seva justa mesura. La museologia al Museu d'Etnografia de Neuchâtel". *Mnemòsine, Revista Catalana de Museologia*, núm. 4, pp. 57-74.
- HAINARD, J. (2007b). "Le trou: un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire". En: DEBARY, O. y TURGEON, L. (dir.) *Objets et mémoires*. Paris y Québec: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme y Presses de l'Université Laval, pp. 127-138.
- HARDY, C. (1997). "Lowe East Side Tenement Museum". *The Journal of American History*, vol. 84, núm. 3, pp. 1009-1013.
- HARRIS, C. y O'HANLON, M. (2013). "The future of the ethnographic museum". *Anthropology Today*, vol. 29, núm. 1, pp. 8-12.
- HARRIS, C. (2013). "Digital Dilemmas: The Ethnographic Museum as Distributive Institution". En: LATTANZI, V.; FERRACUTI, S. y FRASCA, E. (eds) *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* Roma: Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini", pp. 139-159.
- HEIDEKKEN, C. (1995). "El artista como conservador en un museo de la ciudad". *Museum International*, vol. 47, núm. 3, pp. 17-21.
- HEINICH, N. (2012). "La collecte du contemporain comme enjeu professionnel". En: BATTESTI, J. (dir.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin, pp. 56-60.
- HENARES, I. (2011). "El patrimonio histórico en Andalucía". En: HENARES, I. (ed.) *La protección del patrimonio histórico en la España democrática*. Granada: Universidad de Granada, pp. 17-28.

HENARES, I. (2012). “Futuro y fortuna de la memoria en la época de la globalización”. En: GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. y CALATRAVA, J. (coords.) *Memoria y patrimonio: concepto y reflexión desde el Mediterráneo*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 35-48.

HENARES, I. (2014). “Derechos culturales y sociedad moderna: Reflexión histórica sobre el «Estado cultural»”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, vol. 45, pp. 5-17 [en línea] <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/4832/4647> [consulta: 28.09.2016]

HENRICH, E. (2011). “Suitcases and Stories: Objects of Migration in Museum Exhibition”. *The International Journal of the Inclusive Museum*, vol. 3, núm 4, pp.71-82.

HENRÍQUEZ, M. T. (2011). “Lo que el ojo no ve. Políticas de lo inmaterial”. *Revista Atlántida*, núm. 3, pp. 193-2016.

HERMANSEN, C. K. y MØLLER, T. A. (2007). “El Museo Danés de la Inmigración de Furesø: la historia de la inmigración y la recopilación de recuerdos”. *Museum International*, núm. 233-234, pp. 142-150.

HERNÁNDEZ CARDONA, F. X. y SANTACANA, J. (2009). “Las museografías emergentes en el espacio europeo occidental”. *Hermes*, núm. 1, pp. 8-20.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2007). “La Museología ante los retos del siglo XXI”. *e-rph. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, núm. 1, pp. 333-358 [en línea] <http://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3326/3338> [consulta: 21.01.2017]

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2011). “Museos, multiculturalidad e inclusión social”. *II Seminario Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española sobre El Pensamiento Museológico Contemporáneo*. Buenos Aires: ICOM – ICOFOM, pp. 407-417.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2015). “La Museología: entre la tradición y la posmodernidad”. *Complutum*, vol. 26, núm. 2, pp. 9-26 [en línea] <http://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50413/46835> [consulta: 20.11.2016]

HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M. (2004). “La desterritorialització del patrimoni cultural en la modernitat globalitzada”. *El Contemporani*, núm. 30, pp.41-47.

HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M. (2005). “La globalización y el patrimonio cultural”. En: HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M. et al. *La memoria construida: Patrimonio cultural y modernidad*. Valencia: Editorial Tirant lo Blanch, pp.123-158.

HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M. (2008). “Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites”. *La Torre del Virrey, Revista de Estudios Culturales*, núm. 5, pp. 27-38 [en línea] <http://www.latorredelvirrey.es/pdf/05/gil-manuel.pdf> [consulta: 03.04.2012]

HERNÁNDEZ LEÓN, E. (2014). “La geopolítica del conocimiento de la UNESCO y la semántica de interculturalidad en las políticas locales del patrimonio cultural”. *Periferias, fronteras y diálogos. Actas del XIII Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, pp. 3580-3602.

HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, J. (2015a). “El turismo como objeto de estudio. Análisis de la producción bibliográfica de los antropólogos españoles del turismo”. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 13, núm. 2, pp. 305-331 [en línea] <http://www.pasosonline.org/en/articulos/770-el-turismo-como-objeto-de-estudio-analisis-de-la-produccion-bibliografica-de-los-antropologos-espa%C3%B1oles-del-turismo> [consulta: 12.08.2016]

HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, J. (2015b). “Turismo de base local en la globalización”. *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 8, pp. 1-18 [en línea] <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n8/hernandez.pdf> [consulta: 14.11.2015]

HERRMANN, D. y KOCH, J. (2013). “Challenges, chances and changes. Theoretical and practical reasons for on- and offline participation in museums”. En: MEIJER-VAN MENSCH, L. y TIETMEYER, E. (eds.) *Participative Strategies in Collecting the Present*. Berlín: Panama Verlag, pp. 15-23.

HOBBSAWN, E. y RANGER, T. (eds.) (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica (ed. en castellano). Trad. Omar Rodríguez.

HOBBSAWN, E. (2002a). “Introducción: La invención de la tradición”. En: HOBBSAWN, E. y RANGER, T. (eds.) *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica (ed. en castellano). Trad. Omar Rodríguez, pp. 7-21.

HOBBSAWN, E. (2002b). “La fabricación en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914”. En: HOBBSAWN, E. y RANGER, T. (eds.) *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica (ed. en castellano). Trad. Omar Rodríguez, pp. 273-318.

HOLO, S. (2008). “La multiculturalidad al cuidado de los museos. Los museos al cuidado de la multiculturalidad”. *Actas I Congreso Internacional Los Museos en la Educación. La formación de los educadores*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 96-111.

- HOND, D. de; VAN DER LANS, S. y VAN DER VLIES, M. (2010). “Societal development and the traditional museum: Applying New Museology to a different context”. *Cadernos de Sociomuseologia – Sociomuseology*, vol. 3, núm. 37, pp. 59-73.
- HOOPER-GREENHIL, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London, New York: Routledge.
- HORN, B. (2006). “Obstacles et éléments moteurs: pour la constitution d’un public au musée de l’Immigration à Melbourne en Australie”. *Museum International*, núm. 231, pp. 83-91.
- HUBERT, F. (1985). “Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos”. *Museum International*, núm. 148, pp. 186-190.
- HUTCHISON, M. (2009). “Dimensions for a folding exhibition. Exhibiting diversity in theory and practice in the Migration Memories exhibitions”. *Humanities Research*, vol. 15, núm. 2, pp. 67-92.
- INIESTA, M. (1994). *Els gabinets del món. Antropologia, museus y museologies*. Lleida: Pagés.
- INIESTA, M. (1999). “Museos locales, patrimonios globales”. En: AGUILAR, E. (coord.) *Patrimonio etnológico: Nuevas perspectivas de estudio*. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 110-129.
- IOM-UNESCO (2006). *Expert Meeting on Migration Museums*. Final Report. 23-25 October 2006 - Rome, Italy [en línea] <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/SHS/pdf/Final-Report-Migration-Museums.pdf> [consulta: 30.05.2015]
- IPCE (2011). *Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* [en línea] [http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/PlanesNac/PLAN\\_NACIONAL\\_PATRIMONIO\\_INMATERIAL.pdf](http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/PlanesNac/PLAN_NACIONAL_PATRIMONIO_INMATERIAL.pdf) [consulta: 25.05.2015]
- JACKNIS, I. (1986). “Franz Boas and Exhibits. On the Limitations of the Museum Method of Anthropology”. En: STOCKING, G. W. (ed.) *Objects and others. Essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 75-111.
- JAMES, P. (2005). “Building a community-based identity at Anacostia Museum”. En: CORSANE, G. (ed.) *Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader*. New York: Routledge, pp. 372-392.
- JAMIN, J. (1985). “Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues?”. En: HAINARD, J. y KAEHR, R. (eds.) *Temps perdu, temps retrouvé: voir les choses du passé au présent*. Neuchâtel: Musée d’ethnographie, pp. 51-74.



- JARASSÉ, D. (2007). "El antiguo Palacio de las Colonias: el peso de la herencia". *Museum International*, núm. 233-234, pp. 56-64.
- JONG de, A. y SKOUGAARD, M. (1992). "Los primeros museos al aire libre. La tradición de los museos de tradiciones". *Museum International*, núm. 175, pp. 151-157.
- JONG de, A. (2014). "The first Open Air Museums. Innovative institutions for strengthening feelings of community and national identification". En: AA.VV. (eds.) *Open Air Museums 2014. Founding Fathers*. Sirogojno: The Open air museum "Old Village", pp. 29-37.
- JONGSUNG, Y. (2004). "La Ley Coreana de Protección de los Bienes Culturales y su relación con el patrimonio inmaterial de Corea". *Museum International*, núm. 221-222, pp. 182-191.
- KAISER, W.; KRANKENHAGEN, S. y POEHLS, K. (2014). *Exhibiting Europe in Museums: Transnational Networks, Collections, Narratives, and Representations*. New York: Berghahn Books.
- KARP, I. y LAVINE, S. D. (eds.) (1991). *Exhibiting Cultures: The Politics and Poetics of Museum Display*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- KARP, I. et al. (eds.) (2006). *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham, NC: Duke University Press.
- KARP, I. (1991a). "Festivals". En: KARP, I. y LAVINE, S. D. (eds.) *Exhibiting Cultures: The Politics and Poetics of Museum Display*. Washington DC: Smithsonian Institution Press, pp. 279-287.
- KARP, I. (1991b). "How Museums Define Other Cultures". *American Art*, vol. 5, núm 1/2, pp. 10-15.
- KAVANAGH, G. (ed.) (1996). *Making Histories in Museums*. London, New York: Leicester University Press.
- KHAZNADAR, C. (2004). "Patrimoine Culturel Immatériel: Les problématiques". *Internationale de l'Imaginaire: Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, núm. 17, pp. 51-58.
- KINARD, J. R. (1985). "El museo vecinal, catalizador de los cambios sociales". *Museum International*, núm. 148, pp. 217-223.
- KIRKINEN, H. (2001). "Problems of Traditional Culture and Folklore in Europe". En SEITEL, P. (ed.) *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*. Washington, D.C.: Center for Folklife y Cultural Heritage Smithsonian Institution, pp. 234-244.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1995). "Theorizing Heritage". *Ethnomusicology*, vol. 39, núm. 3, pp. 367-380.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998a). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998b). "Folklore's Crisis". *The Journal of American Folklore*, vol. 111, núm. 441, pp. 281-327.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2001). "La cultura de les destinacions: teoritzar el patrimoni". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 19, pp. 44-61.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2004). "El patrimonio inmaterial como producción metacultural". *Museum International*, núm. 221-222, pp. 52-67.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2005). "From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum". *Entre Autres/Among Others: Proceedings of SIEF Conference* (28 de abril de 2004, Marsella) [en línea] <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/SIEF.pdf> [consulta: 16.02.2016]

KISTEMAKER, R. E. y TIETMEYER, E. (2010a). "Collecting the present – historical and ethnographical approaches: the case of entrepreneurs". *COMCOL Newsletter*, núm.11, pp. 5-9.

KISTEMAKER, R. E. y TIETMEYER, E. (eds.) (2010b). *Entrepreneurial Cultures in Europe. Stories and museum projects from seven cities*. Berlin: Verein der Freunde des Museums Europ Kulturen.

KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) (2012). *City museums on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam.

KISTEMAKER, R. E. (2013). "Participative strategies in the project Entrepreneurial Cultures in European Cities. On the way to integrated museums?". En: MEIJER-VAN MENSCH, L. y TIETMEYER, E. (eds.) *Participative Strategies in Collecting the Present*. Berlín: Panama Verlag, pp. 33-44.

KLEIN, B. (2008), "Cultural heritage, cultural diversity and museums in Sweden: some critical reflections". En: GOODNOW, K y AKMAN, H. (eds.) *Scandinavian museums and cultural diversity*. Oxford: Berghahn Books, pp. 151-160.

KNEVEL, P. (2012). "The Lieux de Mémoire or a plea for more historiography in city and history museum". En: KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) *City museums*

*on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium.* Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam, pp. 86-91.

KNOTT, K. (2005). "Towards a history and politics of diasporas and migration: a grounded spatial approach". A paper presented at 'Flows and Spaces', the Annual Conference of the Royal Geographical Society/Institute of British Geographers, London, 30 August-2 September 2005.

KOCHELYAEVA, N. (2015). *Social and Educational Role of Museums in Promoting the Principles of the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005): Policy Brief.* UNESCO, ICOM Rusia [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002335/233565E.pdf> [consulta: 02.01.2016]

KREPS, C. (2006). "Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective". En: MACDONALD, S. (ed.) *A Companion to Museum Studies.* Oxford: Blackwell Publishing Ltd, pp. 457-472.

KREPS, C. (2008). "Appropriate museology in theory and practice". *Museum Management and Curatorship*, vol. 23, núm. 1, pp. 23-41.

KREPS, C. (2009). "Indigenous curation, museums, and intangible cultural heritage". En: SMITH, L. y AKAGAWA, N. (eds.) *Intangible Heritage.* London: Routledge, pp. 193-208.

KRSTOVIĆ, N. (2012). "Opened open air museums: out in the real world". En: AA.VV. (eds.) *Open air museums: Memoir.* Sirogojno: The Open Air Museum "Old Village", pp. 227-243.

KRON, E. (2012). "The story of a model designing culturally historic environments using a modern narrative". En: AA.VV. (eds.) *Open air museums: Memoir.* Sirogojno: The Open Air Museum "Old Village", pp. 205-225.

KURIN, R. (2001). "The UNESCO Questionnaire on the Application of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Preliminary Results". En: SEITEL, P. (ed.) *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment.* Washington, D.C.: Center for Folklife y Cultural Heritage Smithsonian Institution, pp. 20-35.

KURIN, R. (2004a). "La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica". *Museum International*, núm. 221-222, pp. 68-81.

KURIN, R. (2004b). "Les problématiques du patrimoine culturel immatériel". *Internationale de l'Imaginaire: Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, núm. 17, pp. 59-67.

KURIN, R. (2004c). “Los museos y el patrimonio inmaterial: ¿cultura viva o muerta?”. *Noticias del ICOM*, núm. 4, pp. 7-9.

KURIN, R. (2005). “Regulating Culture?”. *Anthropology News*, vol. 46, núm. 9, p. 28

KURIN, R. (2007). “Safeguarding intangible cultural heritage: Key factors in implementing the 2003 Convention”. *International Journal of Intangible Heritage*, núm. 2, pp. 10-20.

KUUTMA, K. (2013). “Concepts and Contingencies in Heritage Politics”. En: ARIZPE, L. y AMESCUA, C. (eds.) *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. New York: Springer, pp. 1-15.

L’ESTOILE, B. de (2007a). *Le goût des autres: de l’exposition colonial aux arts premiers*. Paris: Flammarion.

L’ESTOILE, B. de (2007b). “Les Musées des Autres, du Trocadéro au Musée de l’Homme”. *France and its Others: New Museums, New Identities / La France et ses Autres: Nouveaux Musées, Nouvelles Identités* (Junio 2006, París) vol.3, pp. 944-961.

L’ESTOILE, B. (2008). “L’Anthropologie après les musées?”. *Ethnologie française*, núm.4, pp. 665-670.

LACARRIEU, M. (2008). “¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y de gestión”. *Boletín de Gestión Cultural*, núm. 17.

LACARRIEU, M. (2013). “Patrimonios de consenso/disenso: de la despolitización a la valoración política de los procesos de patrimonialización”. *Boletín de Antropología*, vol. 28, núm. 46, pp. 79-99.

LAFONT-COUTURIER, H. (2007). “El museo nacional de historia de la inmigración: un museo sin colecciones”. *Museum International*, núm. 233-234, pp. 40-46.

LAGERKVIST, C. (2006). “Empowerment and anger: learning how to share ownership of the museum”. *Museum and society*, vol. 4, núm. 2, pp. 52-68.

LAGERKVIST, C. (2008). “The Museum of World Culture: a “glocal” museum of new kind”. En: GOODNOW, K y AKMAN, H. (eds.) *Scandinavian museums and cultural diversity*. Oxford: Berghahn Books, pp. 89-100.

LANZ, F. (2013a). “City Museums in Transition: An European Overview”. En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) (2013b). *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 2. Milan: Politecnico di Milano, pp. 411-439.

- LANZ, F. (2013b). “Københavns Museum – Museum of Copenhagen”. En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) (2013b). *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 2. Milan: Politecnico di Milano, pp. 469-475.
- LATTANZI, V. (2008). “Alegorías de la temporalidad y museos de las diferencias”. En: ALONSO, J. L.; DÍAZ, J. y PIÑEL, C. (eds.) *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del I Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León, pp. 160-168.
- LATTANZI, V. (2011). “Cambios de modernidad y museos etnográficos contemporáneos”. En: BOUTTIAUX, A. y SEIDERER, A. (eds.) *Fetish Modernity. Museos y modernidad en tránsito*. Tervuren: RIME y *Museo Real de África Central* (ed. en español de Elena Delgado), pp. 22-26.
- LATTANZI, V. (2013). “Towards a Museum of Possible Worlds”. En: LATTANZI, V.; FERRACUTI, S. y FRASCA, E. (eds) *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* Roma: Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini”, pp. 3-20.
- LAURIÈRE, C. (2012). “Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940)”. En: BUSTAMANTE, J. (coord.) *Revista de Indias*, núm. 254, pp. 35-66.
- LAURSEN, A.A. (2014a). “Homeless in Den Gamle By – Ulrik Szkobel exhibited his life on museum grounds”. *COMCOL Newsletter*, núm. 24, pp. 8-11.
- LAURSEN, A.A. (2014b). “Visitor Involvement as a Strategy: A Museum Transmitting a Message for Social Outcasts”. *The International Journal of the Inclusive Museum*, vol. 6, núm. 3, pp. 57-66.
- LAURSEN, A.A. (2015). “Homeless in Den Gamle By (The Old Town)”. En: AA.VV. (eds.) *Open Air Museums 2015. Unheard Voices*. Sirogojno: Open air museum “Old Village”, pp. 195-202.
- LEMA, A. (2008). “La gestión del patrimonio inmaterial en sociedades complejas en el siglo XXI. Propuestas para implementar políticas de actuación en la Región de Murcia, España”. En GARCÍA SIMÓ, Inmaculada. *El patrimonio cultural inmaterial. Definición y sistemas de catalogación: Actas del seminario Internacional, Murcia, 15-16 de febrero de 2007*. Murcia: Servicio de Patrimonio Histórico, pp. 71-84.
- LEVITT, P. (2015). *Artifacts and Allegiances. How Museums Put the Nation and the World on Display*. Oakland: University of California Press.

- LIDCHI, H. (2013). "The Poetics and Politics of Representing Other Cultures". En: HALL, S. EVANS, J. y NIXON, S. (eds.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage/Open University, pp.120-214 (2ª ed.).
- LLERAS, C. (2008). "¿Objetos demodé? Museos y patrimonio intangible". *Calle 14*, núm. 2, pp. 22-29.
- LOHMAN, (2006). "Les musées de ville ont-ils un rôle à jouer dans la formation de la communauté mondiale?". *Museum International*, núm. 231, pp. 13-19.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, J. (2007). "La museografía en el Museo del Pueblo de Asturias". *QuAderns-e, Revista del Institut Català d'Antropologia*, núm. 9 [en línea] <http://www.antropologia.cat/quaderns-e-13> [consulta: 21.04.2016]
- LÓPEZ LÓPEZ, J. de D. (2015). "Más allá de la piel y la máscara: turismo, autenticidad y prácticas expositivas en el Sacromonte". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 70, núm. 2, pp. 527-546 [en línea] <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/view/494/497> [consulta: 15.12.2016]
- LÓPEZ, J. y GAYO, S. (2015). "La emigración en el Muséu del Pueblu d'Asturies". *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 17, pp. 102-134.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (2011). "¿Es necesario un museo de mujeres?". En: AA.VV. *Patrimonio en Femenino*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 77-81.
- LORD, B. (2007). "From the document to the monument. Museums and the philosophy of history". En: KNELL, S. J.; MACLEOD, S. y WATSON, S. (eds.) *Museum revolutions. How museums change and are changed*. London: Routledge, pp. 355-366.
- LORENTE, J. P. (2010). "El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica". *HER&MUS*, vol. 2, núm. 4, pp. 112-129.
- LORENTE, J. P. (2012). *Manual de historia de la museología*. Oviedo: Trea.
- LORENTE, J. P. (2015). "Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica". *Complutum*, vol. 26, núm. 2, pp. 111-120 [en línea] <http://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50422/46844> [consulta: 23.11.2016]
- LOWENTHAL, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Ediciones Akal (ed. en castellano). Trad. Pedro Piedras Monroy.

- LOWENTHAL, D. (2009). *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge: Cambridge University Press (7<sup>a</sup> ed.).
- LUMLEY, R. (ed.) (1988). *The Museum Time-Machine. Putting cultures on display*. London, New York: Routledge.
- LYNCH, B. (2011). *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*. London: Paul Hamlyn Foundation.
- LYNCH, B. (2014). "Challenging Ourselves: Uncomfortable Histories and Current Museum Practices". En: KIDD, J. et al. (eds.) *Challenging History in the Museum: International Perspectives*. Farnham and Burlington: Ashgate Publishing, pp. 87-99.
- McGUGAN, C. (2015). "Looking and Seeing: Berlin's community and museums". *CAMOC news*, núm. 3, pp. 30-34 [en línea]  
[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/camoc/PDF/Newsletters/CAMOCNewsletter2015\\_3\\_Corrected8.15.2015.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/camoc/PDF/Newsletters/CAMOCNewsletter2015_3_Corrected8.15.2015.pdf) [consulta: 17.12.2016]
- McMULLEN, A. (2008). "The Currency of Consultation and Collaboration". *Museum Anthropology Review*, vol. 2, núm. 2, pp. 54-87.
- MACDONALD, G. F. y ALSFORD, S. (1995). "Museums and Theme Parks: Worlds in Collision?". *Museum Management and Curatorship*, vol. 14, núm. 2, pp. 129-147.
- MACDONALD, G. F. (1987). "El futuro de los museos en la comunidad mundial". *Museum International*, núm, 155, pp. 209-216.
- MACDONALD, S. (ed.) (1998). *The Politics of Display. Museums, science, culture*. London, New York: Routledge.
- MACDONALD, S. (2003). "Museums, national, postnational and transcultural identities". *Museum & Society*, vol. 1, núm. 1, pp. 1-16.
- MACDONALD, S. (2009a). *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. New York: Routledge.
- MACDONALD, S. (2009b). "Unsettling memories: Intervention and controversy over difficult public heritage". En: ANICO, M. y PERALTA, E. (eds.) *Heritage and Identity: Engagement and Demission in the Contemporary World*. New York: Routledge, pp. 93-104.
- MACDONALD, S. (ed.) (2011a). *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

MACDONALD, S. (2011b) "Collecting Practices". En: MACDONALD, S. (ed.) *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, pp. 81-97.

MACDONALD, S. (2013). *Memorylands. Heritage and identity in Europe today*. New York: Routledge.

MACHUCA, A. (2011). "Transmisión y producción del sentido en el fenómeno migratorio: su incidencia en la conceptualización del Patrimonio Inmaterial". En: ARIZPE, L. (ed.) *Compartir el Patrimonio Cultural Inmaterial: Narrativas y Representaciones*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Universidad Nacional Autónoma de México/Dirección General de Culturas Populares/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pp. 281-310.

MAESTRO, F. (2006). "El Museo del Juego de Campo. Una experiencia para la recuperación de los juegos tradicionales a través del desarrollo rural". En: MOSCOSO, D. y MOYANO, E. (coord.) *Deporte y Desarrollo Rural*, Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 145-155.

MAESTRO, F. (2007). "Juegos tradicionales o la tradición de jugar". En: CANTARERO, L. y ÁVILA, R. (coord.) *Ensayos sobre deportes. Perspectivas sociales e históricas*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara (México), pp. 325-340.

MAILLARD, S. (2012). "La boîte de conserve, un si précieux patrimoine". *Hémispheres*, núm. 4 [en línea] [http://www.revuehemispheres.com/documents/No4-pdf/PATRIMOINE\\_Barbie\\_et\\_boites\\_de\\_conserve.pdf](http://www.revuehemispheres.com/documents/No4-pdf/PATRIMOINE_Barbie_et_boites_de_conserve.pdf) [consulta: 12.06.2015]

MAIRAL, G. (2003). "El patrimonio como versión autorizada del pasado". En: GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (ed.) *Patrimonio y Pluralidad: Nuevas Direcciones en Antropología Patrimonial*. Granada: Centro de investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, pp. 63-79.

MAIRESSE, F. (2010). "Collection strategies now!". En: PETERSON, S. et al. (eds.) *Encouraging collections mobility – a way forward for museums in Europe*. Helsinki/Amsterdam/Berlín: Finnish National Gallery, Erfgoed Nederland, Staatliche Museen Zu Berlin, pp. 54-71.

MARCET I BARBÉ, R. (2009). "Los museos del mar en España. El caso del Museo Marítimo de Barcelona". *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, núm. 14, pp. 139-163.

MARCOS, J. (2004). "La tradición, el patrimonio y la identidad". *Revista de estudios extremeños*, vol. 60, núm. 3, pp. 925-956.



- MARCOS, J. (2008a). “El patrimonio cultural, el patrimonio etnológico y los museos y las colecciones etnográficas en Extremadura: de los objetos a los bienes culturales”. En: ALONSO, J. L.; DÍAZ, J. y PIÑEL, C. (eds.) *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del I Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León, pp. 183-201.
- MARCOS, J. (2008b). *Objetos, sujetos e ideas. Bienes etnológicos y memoria social*. Badajoz: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento.
- MARCOS, J. (2010). “El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales”. *Gazeta de Antropología*, núm. 26/1 [en línea] [http://www.ugr.es/~pwlac/G26\\_19Javier\\_Marcos\\_Arevalo.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.html) [consulta: 09.01.2016]
- MARTÍ, J. (1999). “La tradición evocada: Folklore y Folklorismo”. En GÓMEZ PELLÓN, E. et al. *Tradición oral*. Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria, pp. 81-107.
- MARTÍN CÁCERES, M. J. (2010). “El Museo Etnológico de la Mujer Gitana: un espacio social para hacer visible lo invisible”. *HER&MUS*, núm. 3, pp. 50-54.
- MARTÍNEZ, L.P. (2009). “El proyecto pedagógico de Pusol: un proyecto UNESCO en el corazón del Campo de Elche”. *El Setiet, Boletín informativo del Centro de Cultura Tradicional-Museo Escolar de Pusol*, núm. 20, pp. 11-15.
- MARTÍNEZ, L.P. (2011). “La tutela legal del patrimonio cultural inmaterial en España: valoración y perspectivas”. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, vol. 1, núm. 7, pp. 123-150.
- MARTÍNEZ LATRE, C. (2007). *Musealizar la vida cotidiana: los museos etnológicos del Alto Aragón*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- MARTÍNEZ LATRE, C. (2012). “Los pequeños museos locales”. *ICOM España Digital*, núm. 6, pp. 98-105.
- MASON, R. (2005). “Nation Building at the Museum of Welsh Life”. *Museum & Society*, vol. 3, núm. 1, pp. 18-34.
- MATSUURA, K. (2005). “Globalization, Intangible Cultural Heritage and the role of UNESCO”. En: UNESCO, *Globalization and Intangible Cultural Heritage*, pp. 17-19 [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001400/140090e.pdf> [consulta: 12.11.2015]

MAZÉ, C.; POULARD, F y VENTURA, C. (dir.) (2013). *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris: Éditions du CTHS.

MAZÉ, C. (2013). “Du MNATP au(x) MuCEM”. En: MAZÉ, C.; POULARD, F y VENTURA, C. (dir.) *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris: Éditions du CTHS, pp. 177-203.

MEIJER-VAN MENSCH, L. y TIETMEYER, E. (eds.) (2013). *Participative Strategies in Collecting the Present*. Berlín: Panama Verlag.

MEIJER-VAN MENSCH, L. y VAN MENSCH, P. (2010). “From disciplinary control to co-creation. Collecting and the development of museums as praxis in the nineteenth and twentieth century”. En: PETTERSON, S. et al. (eds.) *Encouraging collections mobility – a way forward for museums in Europe*. Helsinki/Amsterdam/Berlín: Finnish National Gallery, Erfgoed Nederland, Staatliche Museen Zu Berlin, pp. 33-53.

MEIJER-VAN MENSCH, L. y VAN MENSCH, P. (2012). “Proud to be Dutch? Intangible Heritage and National Identity in the Netherlands”. En: STEFANO, M. L.; DAVIS, P. y CORSANE, G. (eds.) *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*. New York: Boydell & Brewer Ltd, pp. 125-136.

MEIJER-VAN MENSCH, L. y VAN MENSCH, P. (2013). “Participative strategies in collecting the present. Introduction”. En: MEIJER-VAN MENSCH, L. y TIETMEYER, E. (eds.) *Participative Strategies in Collecting the Present*. Berlín: Panama Verlag, pp. 8-14.

MEIJER-VAN MENSCH, L. (2011). “New challenges, new priorities: analyzing ethical dilemmas from a stakeholder's perspective in the Netherlands”. *Museum Management and Curatorship*, vol. 26, núm. 2, pp. 113-128.

MELLEMSETHER, H. (2015). “Open Air Museums - Between tradition and change”. En: AA.VV. (eds.) *Open Air Museums 2015. Unheard Voices*. Sirogojno: Open air museum “Old Village”, pp. 272-280.

*Memoria del análisis del impacto normativo del Anteproyecto de Ley para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Madrid, 2014 [en línea] [http://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura\\_10/spl\\_70/pdfs/2.pdf](http://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura_10/spl_70/pdfs/2.pdf) [consulta: 13.01.2016]

MENSCH, N (2012). “Un patrimoine perdu: les pintadas de l'Albaicín”. *Ethnographiques.org*, núm. 27 [en línea] <http://www.ethnographiques.org/2012/Mensch> [consulta: 28.12.2016]

- MERRIMAN, N. y POOVAYA-SMITH, N. (1996). "Making Culturally Diverse Histories". En: KAVANAGH, G. (ed.) *Making Histories in Museums*. London, New York: Leicester University Press, pp. 176-187.
- MERRIMAN, N. (1995). "Historia oculta: el proyecto 'Poblamiento de Londres'". *Museum International*, vol. 47, núm. 3, pp. 12-16.
- MESSAGE, K. (2009). "Culture, citizenship and Australian multiculturalism: The contest over identity formation at the National Museum of Australia". *Humanities Research*, vol. 15, núm. 2. Pp. 23-48.
- MESSAGE, K; EDMUNDSON, A. y FREDERICK, U. (2009). "Compelling cultures: Representing cultural diversity and cohesion in multicultural Australia". *Humanities Research*, vol. 15, núm. 2, pp. 9-16.
- MEUNIER, A. (2009). "La muséologie citoyenne, rencontre entre patrimoines et identités". En: ARRIETA, I. (ed.) *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿Por quién? y ¿Para qué?* Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 77-94.
- MEZA, A. (2011a). "La muséificación de la migración a Berlín y los debates sobre la representación". *Hommes et migrations*, núm. 1293, pp. 28-38 [en línea] <https://hommesmigrations.revues.org/498> [consulta: 21.12.2015]
- MEZA, A. (2011b). "The Museumization of Migration in Paris and Berlin and Debates on Representation". *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, vol. 9, núm. 4, pp. 5-22 [en línea] <http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol9/iss4/3> [consulta: 27.12.2015]
- MINGOTE, J. L. (2009). "El Museo Nacional de Etnografía. Un camino a recorrer entre la esperanza y la realidad". *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, núm. 5-6, pp. 222-231.
- MINGOTE, J. L. (2011). "Museos antropológicos, contextos históricos y sociedad". *I Ciclo de conferências «Memórias e ativações patrimoniais. Da política do espírito às ativações contemporâneas da cultura popular»*. Museu de Arte Popular, Lisboa, 20 y 21 de enero de 2011.
- MINGOTE, J. L. (2012). "El Museo Nacional de Etnografía: El Patrimonio Etnológico y el Patrimonio Cultural Inmaterial". *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 13, pp. 70-77.
- MINGOTE, J. L. (2013a). "Continuidades y discontinuidades en torno a la identidad y la sociedad preindustrial: Patrimonio Cultural Inmaterial, Patrimonio Etnológico y Folklore". En: AA.VV. *Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: Percursos, Concretizações*,

*Perspetivas. Atas do Colóquio Internacional*. Lisbon: Direção-Geral do Património Cultural y CIDEHUS – Universidade de Évora, pp. 43-69.

MINGOTE, J. L. (2013b). “Patrimonio Cultural Inmaterial, museos e historia(s). Una relación antigua”. En: MINGOTE, J. L. (coord.) *Patrimonio inmaterial, museos y sociedad. Balances y perspectivas de futuro*. Madrid: Subdirección General de Documentación y Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 13-43.

MOMOITIO, I. (2012). “Un museo único y diferente: el Museo de la Paz de Gernika”. *HER&MUS*, vol. 4, núm. 2, pp. 49-58.

MONCUSÍ, A. y SANTAMARINA, B. (2008). "Bueno para comer, bueno para patrimonializar. La propuesta de la cocina mexicana como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad". En: MEDINA, F.X. y ALVAREZ, M. (eds) *Identidades en el plato. El patrimonio cultural alimentario entre Europa y América*. Barcelona: Icaria, pp.127-142.

MONCUSÍ, A. (2005). “La activación patrimonial y la identidad”. En: HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M. et al. *La memoria construida: Patrimonio cultural y modernidad*. Valencia: Editorial Tirant lo Blanch, pp.91-121.

MONCUSÍ, A. (2014). “La patrimonialización de la cultura alimentaria: apuntes para su desarrollo en el caso de la miel en Ayora”. En: AA.VV. *Educación y entorno territorial de la Universitat de València*. Valencia: PUV, pp. 117-127.

MONTANARI, E. (2013a). “Local Museums as Strategic Cultural Forces for 21st Century Society”. En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 3. Milan: Politecnico di Milano, pp. 535-574.

MONTANARI, E. (2013b). “Museum aan de Stroom - MAS”. En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) (2013b). *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 2. Milan: Politecnico di Milano, pp. 495-503.

MONTANARI E. (2015). “Ecomuseums and Contemporary Multi-cultural Communities: Assessing Problems and Potentialities through the Experience of the *Écomusée du Val de Bièvre*, Fresnes, France”. *Museum & Society*, vol. 13, núm. 3, pp. 369-384.

MORENO, I. (2005). “Globalización y cultura”. En: Roche, J. A. y OLIVER, M. (eds.) *Cultura y globalización: entre el conflicto y el diálogo*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 65-88.

- MORENO, I. (2011). “Los papeles posibles de la antropología en tiempos de glocalización”. *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 1, pp. 2-25.
- MOUFFE, C. (2013). “The Museum and Radical Democracy”. En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1. Milan: Politecnico di Milano, pp. 17-22.
- MUÑIZ, I. (2002). “Patrimonio y desarrollo local: el Ecomuseo del Río Caicena en Almedinilla”. *Museo*, núm. 6, pp. 71-88.
- MUÑIZ, I. (2003). “El ecomuseo del Río Caicena en Almedinilla (Córdoba): desarrollo rural desde el patrimonio y la participación ciudadana”. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 42, pp. 101-102.
- MUÑIZ, I. (2008). “El Ecomuseo del Río Caicena (Almedinilla-Córdoba): un proyecto de desarrollo rural desde el patrimonio histórico-natural, ¿y la participación ciudadana?”. En: ARRIETA, I. (ed.) *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 95-112.
- MUÑOZ, A. (2008). “When the ‘other’ became the neighbor”. En: VOOGT, P. (ed.) *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South*. Bulletin 387, Tropenmuseum. Amsterdam: KIT Publishers.
- MUÑOZ, A. (2013). “La creación del Museo de la Cultura del Mundo, Gotemburgo (Suecia): tentativas de cambio de paradigma y prácticas museales”. *Baukara*, núm. 4, pp. 68-84.
- MUÑOZ CARRIÓN, A. (2008). “El patrimonio cultural material y el inmaterial: buenas prácticas para su preservación”. *Mediaciones sociales*, núm. 3, pp. 495-534 [en línea] <http://revistas.ucm.es/index.php/MESO/article/view/MESO0808220495A/21332> [consulta: 12.01.2016]
- MURIEL, D. (2015). “La mediación experta en la construcción del patrimonio cultural como producción contemporánea de «lo nuestro»”. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 10, núm. 2, pp. 259-288 [en línea] <http://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1002/100206.pdf> [consulta: 03.12.2015]
- MURPHY, M. (2007). “Un lugar de memoria para un centro de historia”. *Museum International*, núm. 233-234, pp. 65-72.

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE TROCADÉRO (MET) (1931). *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Paris: Musée d'ethnographie (Museum national d'histoire naturelle) et Mission scientifique Dakar-Djibouti.

MUSEO DEL TRAJE-CIPE (2013). "Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento". Catálogo de la exposición temporal. Madrid (21 de diciembre de 2012 - 17 de marzo de 2013).

NAGUIB, S. A. (2007). "The One, the Many and the Other: Revisiting Cultural Diversity in Museums of Cultural History". En: AMUNDSEN, A. B. y NYBLÖM, A. (eds.) *National Museums in a Global World, NaMu III*. Linköping: Linköping University Electronic Press, pp. 5-19 [en línea] <http://www.ep.liu.se/ecp/031/001/ecp0703101.pdf> [consulta: 04.09.2015]

NAGUIB, S. A. (2013). "Museums, Diasporas and the Sustainability of Intangible Cultural Heritage". *Sustainability*, núm. 5, pp. 2178-2190 [en línea] <http://www.mdpi.com/2071-1050/5/5/2178/html> [consulta: 20.11.2015]

NEDERVEEN, J. (2005). "Multiculturalism and museums: discourse about others in the age of globalization". En: CORSANE, G. (ed.) *Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader*. New York: Routledge, pp. 179-201.

NEDERVEEN, J. (2009). *Globalization and Culture: Global Mélange*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (2ª ed.).

NOIRIEL, G. (2007). "El historiador en el Centro: ¿cómo conciliar historia y memoria de la inmigración?". *Museum International*, núm. 233-234, pp. 12-17.

NORA, P. (2008). *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce (ed. en castellano) Trad. Laura Masiello.

NORET, J. (2011). "Notas sobre el imaginario Vudú en el sur de Benin: Observando una modernidad religiosa africana". En: BOUTTIAUX, A. y SEIDERER, A. (eds.) *Fetish Modernity. Museos y modernidad en tránsito*. Tervuren: RIME y Museo Real de África Central (ed. en español de Elena Delgado), pp. 45-48.

NOYES, D. (2006). "The Judgment of Solomon: Global Protections for Tradition and the Problem of Community Ownership". *Cultural Analysis*, núm. 5, pp. 27-56.

NOYES, D. (2012). "The social base of folklore". En: BENDIX, R. y HASAN-ROKEM, B. (eds.) *Companion to Folklore*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. pp. 13-39.

*Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. Madrid: Fundación Santa María / Ediciones SM, 1997 [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001036/103628s.pdf> [consulta: 05.11.2015]

OCAMPO, E. (2011). *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza Editorial.

ÖSTBERG, W. (2011). “Los Asante convertidos en italianos: ¿Inspiración global o apropiación de la propiedad intelectual?”. En: BOUTTIAUX, A. y SEIDERER, A. (eds.) *Fetish Modernity. Museos y modernidad en tránsito*. Tervuren: RIME y Museo Real de África Central (ed. en español de Elena Delgado), pp. 62-63.

OTTOMEYER, H. (2010). “El Deutsches Historisches Museum (Museu d’Història d’Alemanya): principis i objectius de l’exposició permanent”. En: ALCALDE, G.; BOYA, J. y ROIGÉ, X. (eds.) *Museus d’avui. Els nous museus de societat*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 113-120.

PAGANI, C. (2013). “Ethnographic Museums: Towards a New Paradigm?”. En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1. Milan: Politecnico di Milano, pp. 151-171.

PAIS DE BRITO, J. (2008). “Museos y colecciones etnográficas. Objetos y atribución de sentido”. En: ALONSO, J. L.; DÍAZ, J. y PIÑEL, C. (eds.) (2008). *Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Actas del I Congreso Internacional de Museografía Etnográfica*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León, pp. 65-74.

PARBY, J. I. (2016). “The Theme of Migration as a Tool for Deconstructing and Reconstructing Identities in Museums: Experiences from the Exhibition Becoming a Copenhagener at the Museum of Copenhagen”. En: WHITEHEAD, C. et al. (eds.) *Museums, Migration and Identity in Europe: Peoples, Places and Identities*. London: Routledge.

PARDUE, D. (2004). “El Museo de la Inmigración de Ellis Island”. *Museum International*, núm. 223, pp. 20-26.

PARRINO, L. (2012). “Promoting the potential of diversity in (multi)ethnic neighbourhoods. The role of community museums and community-oriented cultural institutions”. En: LIRA, S. et al. (eds.) *Ecomuseums 2012. Proceedings of the 1<sup>st</sup> International Conference on Ecomuseums, Community Museums and Living Communities*. Barcelos: Green Lines Institute for Sustainable Development, pp. 281-292.

- PAZOS, A. (1998). “La re-presentación de la cultura: museos etnográficos y antropología”. *Política y sociedad*, núm. 27, pp. 33-46.
- PEARCE, S. (ed.) (1994). *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.
- PEERS, L. y BROWN, A. K. (eds.) (2003). *Museums and source communities*. London: Routledge.
- PEIRSON JONES, J. (1995). “Communicating and learning in Gallery 33: evidence from a visitor study”. En: HOOPER-GREENHILL, E. (ed.) *Museum, media, message*. New York: Routledge, pp. 260-275.
- PEREIRO, X. y VILAR, M. (2008). “Ethnographic museums and essentialist representations of Galician identity”. *International Journal of Iberian Studies*, vol. 21, núm. 2, pp. 87-108.
- PÉREZ GALÁN, B. (2011a). “El patrimonio etnológico y etnográfico en la legislación autonómica española: La regulación jurídica de la cultura”. En HENARES, I. (ed.). *La protección del patrimonio histórico en la España democrática*. Granada: Universidad de Granada, pp. 437-464.
- PÉREZ GALÁN, B. (2011b). “Los usos de la cultura en el discurso legislativo sobre patrimonio cultural en España: Una lectura antropológica sobre las figuras legales de protección”. *Revista de Antropología Experimental*, núm. 11, pp. 11-30 [en línea] <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1887/1639> [consulta: 22.12.2015]
- PETERSON, R. A. (2005). “Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorousness”. *Poetics*, vol. 33, núm. 5-6, pp. 257-282.
- PHILLIPS, R. B. y STEINER, C. B. (eds.) (1999). *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Los Angeles: University of California Press.
- PHILLIPS, R. B. (2003). “Community collaboration in exhibitions: toward a dialogic paradigm. Introduction”. En: PEERS, L. y BROWN, A. K. (eds.) *Museums and source communities*. London: Routledge, pp. 155-170.
- PHILLIPS, R. B. (2005). “Re-placing Objects: Historical Practices for the Second Museum Age”. *The Canadian Historical Review*, vol. 86, núm. 1, pp. 83-110.
- PICO, A. S. (2007). “L'immatériel au défi des expositions: L'exemple des migrants entre Algérie et Isère”. *Les Cahiers de Framespa*, núm. 3 [en línea] <http://framespa.revues.org/436> [consulta: 12.10.2016]



- PIZZORNI, F. (2012). “Le contemporain du MNATP au MuCEM, une articulation entre recherche et patrimonialisation”. En: BATTESTI, J. (dir.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin, pp. 32-45.
- PLATA, F. y RIOJA, C. (2005). “El efecto dominó en el patrimonio etnológico”. En: CARRERA, G. y DIETZ, G. (coords.) *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, pp. 181-195.
- POINSOT, M. (2010). “Le football, miroir de la société”. *Hommes et migrations*, núm. 1285 [en línea] <http://www.hommes-et-migrations.fr/index.php?/numeros/footetimmigration/5923documentsanstitre> [consulta: 10.07.2016]
- POINSOT, M. (2011). “Ni muséification, ni ghettoisation de l'immigration”. *Hommes et migrations*, núm. 1293, pp. 1-2 [en línea] <https://hommesmigrations.revues.org/490> [consulta: 12.12.2015]
- POLI, R y DELÉCRAZ, C. (2008). “Hors Jeu. Le football, un terrain anthropologique”. *Totem. Journal du Musée d'Ethnographie de Genève*, núm. 50, pp. 4-5 [en línea] <https://www.ville-ge.ch/meg/totem/totem50.pdf> [consulta: 02.08.2016]
- PONTES, V. (2013). “El patrimonio vivo en el museo”. En: BELLIDO, M. L. (ed.) *Arte y museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya (UOC), pp. 73-94.
- PONTES, V. (2016). “Los museos de la inmigración como modelo para la musealización del patrimonio inmaterial”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 47, pp. 115-130 [en línea] <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/viewFile/5428/5087> [consulta: 20.02.2017]
- POULOT, D. (2009). “Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et ‘territoire de projet’”. *Ethnologies*, vol. 31, núm. 1, pp. 165-200 [en línea] <http://www.erudit.org/revue/ethno/2009/v31/n1/038504ar.html?vue=resume> [consulta: 12.10.2015]
- POULOT, D. (2011). *Museo y Museología*. Madrid: Abada Ed.
- POULOT, D. (2012). “Introducing Difficult Pasts and Narratives”. En: POULOT, D.; LANZAROTE, J.M. y BODENSTEIN, F. (eds.) *National Museums and the Negotiation of Difficult Pasts*. Linköping: Linköping University Electronic Press, pp. 1-16 [en línea] <http://www.ep.liu.se/ecp/082/ecp12082.pdf> [consulta: 30.03.2016]
- POULOT, D. (2013). “Another History of Museums: from the Discourse to the Museum-Piece”. *Anais do Museu Paulista*, vol.21, núm.1, pp. 27-47.

- POZZI, C. (2013). "Museums as Agonistic Spaces". En: BASSO, L.; LANZ, F. y POSTIGLIONE, G. (eds.) *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, vol. 1. Milan: Politecnico di Milano, pp. 7-16.
- PRAT, J. (1999). "Folklore, Cultura popular y Patrimonio". *Arxius de sociologia*, núm. 3, pp. 87-109 [en línea] <http://www.uv.es/~sociolog/arxius/arxius3.pdf> [consulta: 26.12.2015]
- PRATS, LI. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- PRATS, LI. (2005). "Concepto y gestión del patrimonio local". *Cuadernos de antropología social*, núm. 21, pp. 17-35.
- PRATS, LI. (2012). "El patrimonio en tiempos de crisis". *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 2, pp. 68-85 [en línea] <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n2/lprats.pdf> [consulta: 15.01.2016]
- PRICE, S. (2014). "Arte, antropología y museos: Orientaciones poscoloniales en los Estados Unidos". *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, núm. 33, pp. 143-164 [en línea] <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/download/13559/12257> [consulta: 29.09.2015]
- PURKIS, H. (2013). "Making Contact in an exhibition zone: Displaying contemporary cultural diversity in Donegal, Ireland, through an installation of visual and material portraits". *Museum & Society*, vol. 11, núm. 1, pp. 50-67.
- QUEROL, M.A. (2009). "El tratamiento de los bienes inmateriales en las leyes de Patrimonio Cultural". *Revista Patrimonio Cultural de España*, núm. 0, pp. 71-107.
- QUINTERO, V. (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/Consejería de Cultura, pp. 68-83.
- QUINTERO, V. (2008). "Las bodas ¿Ritos de paso o rituales de consumo?". *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*. Catálogo de la exposición del MUPAM, Málaga (22 de abril al 28 de septiembre de 2008), pp. 57-72.
- QUINTERO, V. (2011). "El patrimonio pertenece a todos. De la universalidad a la identidad, ¿cuál es el lugar de la participación social?". En: ARRIETA, I. (ed.) *Legitimaciones sociales de las políticas patrimoniales y museísticas*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 45-78.
- RAGUÉNÊS, F. (2016). "21st Century Ecomuseums: museums like others?". *CAMOC news*, núm. 2, pp. 1-3 [en línea]

[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/camoc/CAMOC\\_May\\_24.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/camoc/CAMOC_May_24.pdf) [consulta: 06.09.2016]

RASSE, P. (2006). “Les Cultural Studies et l’étude des cultures populaires”. *MEI - Médiation Et Information*, núm. 24-25, pp. 125-134 [en línea] <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue24-25/11MEI-24-25.pdf> [consulta: 18.10.2016]

RASSOOL, C. (2006). “Community Museums, Memory Politics and Social Transformation in South Africa: Histories, Possibilities and Limits”. En: KARP, I. et al. (eds.) *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham, NC: Duke University Press, pp. 286-321.

RASSOOL, C. (2012a). “Introduction: The Community Museum”. En: KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) *City museums on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam, pp. 14-15.

RASSOOL, C. (2012b). “The District Six Museum and Community”. En: KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) *City museums on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam, pp. 68-72.

*Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*. UNESCO, 1989.

REIJNDERS, S. (2010). “Collecting the Contemporary in the Imagined City”. *Quotidian. Dutch Journal for the Study of Everyday Life*, núm. 2, pp. 104-110.

REY, F. B. (2012). “Closer to community: an approximation to include other groups in museological practices”. En: LIRA, S. et al. (eds.) *Ecomuseums 2012. Proceedings of the 1<sup>st</sup> International Conference on Ecomuseums, Community Museums and Living Communities*. Barcelos: Green Lines Institute for Sustainable Development, pp. 329-337.

RHYS, O. (2014). *Contemporary Collecting. Theory and Practice*. Edimburgo: Museum Etc Ltd.

RIETZ, P. (2008) “Connecting the Collecting: New Challenges and New Possibilities in the Age of Globalisation” en *Collectingnet Newsletter*, núm. 1, pp. 2.

RINÇON, L. (2005a). “My voice in a glass box: Objectifying processes in collecting practices at the National Museum of World Culture in Sweden”. *ICME Papers, Annual Conference 2005: Can Oral History Make Objects Speak?*. Nafplion (Grecia) [en línea] [http://icme.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/2005/rincon.pdf](http://icme.icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/2005/rincon.pdf) [consulta: 21.09.2015]

- RINÇON, L. (2005b). “Visiteurs d’origine immigrée et réinterprétation des collections au Världskulturmuseet de Göteborg”. *Culture & Musées*, vol. 6, núm. 1, p. 111-127 [en línea] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2005\\_num\\_6\\_1\\_1375](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1375) [consulta: 17.10.2016]
- RITZER, G. (1996). *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Editorial Ariel (ed. en castellano). Trad. Ignacio Hierro y Ricard Hierro.
- RIVIÈRE, G. H. (1993). *La museología: Textos y testimonios*. Madrid: Akal.
- ROBERTSON, R. y GIULIANOTTI, R. (2006). “Fútbol, globalización y glocalización”. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, vol. 64, núm. 45, pp. 9-35 [en línea] <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/14/14> [consulta: 28.07.2016]
- ROBERTSON, R. (1992). *Globalization. Social Theory and Global Culture*. London: Sage.
- ROBERTSON, R. (2003). “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad”. En: MONEDERO, J. C. (coord.). *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*. Madrid: Trotta, pp. 261-284.
- RODENBERG, J. y WAGENAAR, P. (2016). “Essentializing ‘Black Pete’: competing narratives surrounding the Sinterklaas tradition in the Netherlands”. *International Journal of Heritage Studies*, vol. 22, núm. 9, pp. 716-728 [en línea] <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13527258.2016.1193039?needAccess=true> [consulta: 23.02.2017]
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. (2000). *Religión y fiesta. Antropología de las creencias y rituales de Andalucía*. Sevilla: Sintagma.
- ROIGÉ, X.; ARRIETA, I. y BOYA, J. (2012). “The development of ecomuseums in Spain. Between crisis and redefinition”. En: LIRA, S. et al. (eds.) *Ecomuseums 2012. Proceedings of the 1<sup>st</sup> International Conference on Ecomuseums, Community Museums and Living Communities*. Barcelos: Green Lines Institute for Sustainable Development, pp. 351-362.
- ROIGÉ, X.; BOYA, J. y ALCALDE, G. (2010). “Els nous museus de societat: redefinint models, redefinint identitats”. En: ALCALDE, G.; BOYA, J. y ROIGÉ, X. (eds.) *Museus d’avui. Els nous museus de societat*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 155-195.
- ROIGÉ, X.; FERNÁNDEZ, E. y ARRIETA, I. (coords.) (2008). *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*. XI Congreso de Antropología: retos teóricos y nuevas

prácticas. Donostia: Ankulegi Antropologia Elkartea [en línea]  
<http://www.ankulegi.org/castellano/libros/libro3.html> [consulta: 10.08.2011]

ROIGÉ, X.; VAN GEERT, F. y ARRIETA, I. (2014). “¿Cómo mostrar a los otros cuando están entre nosotros? De los museos coloniales a los museos de diversidad cultural”. *Periferias, fronteras y diálogos. Actas del XIII Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, pp. 3717-3737.

ROIGÉ, X. y ARRIETA, I. (2010). “Construcción de identidades en los museos de Cataluña y el País Vasco: entre lo local, nacional y global”. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 8, núm. 8, pp. 539-555.

ROIGÉ, X. y ARRIETA, I. (2014). “Una sociedad congelada? La representación de la sociedad rural en los museos”. *Arxius de sociologia*, núm. 30, pp. 73-86.

ROIGÉ, X. (2007a) “La reinención del museo etnológico”. En: ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.) *Patrimonios culturales y museos: más allá de la historia del arte*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 19-42.

ROIGÉ, X. (2007b). “Museus a l’aire lliure, ecomuseus i economuseus. Evolució i noves perspectives”. *Mnemòsine, Revista Catalana de Museologia*, núm. 4, pp. 43-56.

ROIGÉ, X. (2008). “Gairebé quaranta anys de nova museologia. Patrimoni, comunitat i museus locals en el context actual”. *XX Jornades de la Xarxa de Museus Locals de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona, pp. 21-35.

ROIGÉ, X. (2010). “Spanish Civil War Museums. Memory of the Past as Intangible Heritage”. En: LIRA, S. y AMOËDA, R. (eds.) *Constructing Intangible Heritage*, Green Lines Institut, pp. 201-216.

ROIGÉ, X. (2014). “Més enllà de la UNESCO. Gestionar i museïtzar el patrimoni immaterial”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, núm. 39, pp. 23-40 [en línea]  
[http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/CULTURA\\_POPULAR\\_nova\\_web/07\\_Publicacions\\_nou/ESTATICS%20I%20DOCUMENTS/SD\\_REC\\_39.pdf](http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/CULTURA_POPULAR_nova_web/07_Publicacions_nou/ESTATICS%20I%20DOCUMENTS/SD_REC_39.pdf) [consulta: 19.04.2015]

ROIGÉ, X. (2015). “Los museos etnológicos en Cataluña. Perspectivas, retos y debates”. *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 9, pp. 76-104 [en línea]  
<http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n9/roige.pdf> [consulta: 05.08.2016]

ROLLAND-VILLEMOT, B. (2013). “Contemporain pour toujours ou comment conserver le consommable”. En: CHEVALLIER, D. y FANLO, A. (dir.) *Exposer, s’exposer: de quoi le musée est-*

*il le contemporain? 2e rencontres scientifiques “Exposer, s’exposer: de quoi le musée est-il le contemporain?”*. MuCEM (Marseille, 5 - 7 déc. 2013), pp. 27-30.

ROLLAND-VILLEMOT, B. (2015). “Les éphémères dans le catalogue des collections du *Musées des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée* (MuCEM)”. *Fabula / Les colloques* [en línea] <http://www.fabula.org/colloques/document2898.php> [consulta: 11.11.2016]

ROMA, J. (2010). “La mujer como salvaguarda del patrimonio. Un ejemplo en la creación de museos”. *HER&MUS*, núm. 3, pp. 25-35.

ROMERO DE TEJADA, P. (2008). “El *Museo Nacional de Antropología* y su renovación”. En: ROIGÉ, X.; FERNÁNDEZ, E. y ARRIETA, I. (coords.) *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*. XI Congreso de Antropología: retos teóricos y nuevas prácticas. Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte, pp. 137-145.

ROSSELIN, C. (1993). “De l’objet quotidien à l’objet-de-musée”. *La lettre de l’OCIM*, núm. 30, pp. 22-27.

ROZENBERGAR, T. (2013). “Don’t throw pots away”. En: MEIJER-VAN MENSCH, L. y TIETMEYER, E. (eds.) *Participative Strategies in Collecting the Present*. Berlín: Panama Verlag, pp. 111-117.

RUGGLES, D. F. y SILVERMAN, H. (eds.) (2009). *Intangible Heritage Embodied*. New York: Springer.

SALAZAR, N. B. (2005). “Más allá de la Globalización: La «Glocalización» del Turismo”. *Política y Sociedad*, vol. 42, núm. 1, pp. 135-149.

SALAZAR, N. B. (2006). “Antropología del turismo en países en desarrollo: análisis crítico de las culturas, poderes e identidades generados por el turismo”. *Tabula Rasa*, núm. 5, pp. 99-128.

SÁNCHEZ-CARRETERO, C. (2013a). “Hacia una antropología del conflicto aplicada al patrimonio”. En: SANTAMARINA, B. (ed.) *Geopolíticas patrimoniales. De culturas, naturalezas e inmaterialidades*. Valencia: Germania, pp. 195-210.

SÁNCHEZ-CARRETERO, C. (2013b). “Patrimonialización de espacios represivos: en torno a la gestión de los patrimonios incómodos en España”. En: ORTIZ, C. (coord.) *Lugares de represión, paisajes de la memoria: aspectos materiales y simbólicos de la cárcel de Carabanchel*. Madrid: Catarata, D.L. pp. 28-41.

SANCHÉZ, L.; SUÁREZ, J.P. y MOYA, J. (2002). *Proyecto Comunitario de La Aldea: Un compromiso solidario con la Cultura Popular*, Proyecto Cultural de Desarrollo Comunitario La Aldea, Las Palmas de Gran Canaria.

SANDAHL, J. (2011). “Second Life of the Copenhagen Wall”. *CAMOC news*, núm, 2, pp. 1-3 [en línea] [http://icom.museum/uploads/tx\\_hpoindexbdd/CAMOCNewsletter02.pdf](http://icom.museum/uploads/tx_hpoindexbdd/CAMOCNewsletter02.pdf) consulta: 16.09.2016]

SANDAHL, J. (2012). “Feeling at home? A city with room for everyone?”. En: JONES, I. et al. (eds.) *Our Greatest Artefact: the City. Essays on cities and museums about them*. Estambul: ICOM's International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities (CAMOC), pp. 89-105.

SANDAHL, J. (2013). “Waiting for the public to change?”. En: BRAENDHOLT LUNDGAARD, I, y THOREK JENSEN, J. (eds.) *Museums, Social Learning Spaces and Knowledge Producing Processes*. Copenhagen: Danish Agency for Culture, pp. 174-196.

SANDELL, R. (ed.) (2002). *Museums, Society, Inequality*. London: Routledge.

SANDELL, R. (2002). “Museums and the combating of social inequality: roles, responsibilities, resistance”. En: SANDELL, R. (ed.) *Museums, Society, Inequality*. London: Routledge, pp. 3-23.

SANTACANA, J. y HERNÁNDEZ, F. X. (2011). *Museos de historia. Entra la taxidermia y el nomadismo*. Gijón: Trea.

SANTACANA, J. y LLONCH, N. (2012). *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón: Trea.

SANTACANA, J. y LLONCH, N. (eds.) (2016). *El patrimonio cultural inmaterial y su didáctica*. Gijón: Trea.

SANTAMARINA, B.; HERNÁNDEZ I MARTÍ, G.M. y MONCUSÍ, A. (2008). “Patrimonio etnológico e identidades en España un estudio comparativo a través de la legislación”. *Revista de Antropología Experimental*, núm. 8, pp. 207-223 [en línea] <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2006/1754> [consulta: 27.12.2015]

SANTAMARINA, B. y MONCUSÍ, A. (2015). “El mercado de la autenticidad. Las nuevas ficciones patrimoniales”. *Revista de Occidente*, núm. 410-411, pp. 93-112.

SANTAMARINA, B. (2013). “Los mapas geopolíticos de la Unesco: entre la distinción y la diferencia están las asimetrías. El éxito (exótico) del patrimonio inmaterial”. *Revista de Antropología Social*, núm. 22, pp. 263-286 [en línea] <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/viewFile/43191/40954> [consulta: 15.11.2014]

SCHÄRER, M. (2000). “Le musée et l’exposition: variation de langages, variation de signes”. En: ICOFOM (ed.) *Cahiers d’étude*, núm. 8. Paris: ICOM, pp. 9-10.

SCHÄRER, M. (2009). “La mise en exposition de l’alimentation : L’exemple de l’Alimentarium de Vevey”. *Culture & Musées*, núm. 13, pp. 115-129 [en línea] [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2009\\_num\\_13\\_1\\_1499](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2009_num_13_1_1499) [consulta: 21.08.2016]

SCHENK, L. (2010). “Com mostrar la diversitat cultural en un antic museu colonial”. En: ALCALDE, G.; BOYA, J. y ROIGÉ, X. (eds.) *Museus d’avui. Els nous museus de societat*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 31-42.

SCHIELE, B. (2010). “Els museus de societat i les seves identitats en l’era de la globalització”. En: ALCALDE, G.; BOYA, J. y ROIGÉ, X. (eds.) *Museus d’avui. Els nous museus de societat*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 13-30.

SCHINZ, O. (2012). “Patrimoine immatériel en Suisse: enthousiasme et questionnements”. *Culture et Recherche*, núm. 127, pp. 48-49.

SEEGER, A. (2001). “Summary Report on the Regional Seminars”. En: SEITEL, P. (ed.) *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*. Washington, D.C.: Center for Folklife y Cultural Heritage Smithsonian Institution, pp. 36-41.

SEGALEN, M. y BROMBERGER, C. (1996). “L’objet moderne: de la production sérielle à la diversité des usages”. *Ethnologie française*, vol. 26, núm. 1, pp. 5-16.

SEGALEN, M. (2005). *Vie d’un musée. 1937-2005*. París: Éditions Stock.

SEGALEN, M. (2008). “Des ATP au MUCEM: exposer le social”. *Ethnologie française*, vol. 38, pp. 639-644 [en línea] <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-639.htm> [consulta: 20.12.2016]

SEGUÍ, J. (2015). “Esta exposición no es para este museo. Las salas permanentes del Museu Valencià d’Etnologia”. En: ARRIETA, I. (ed.) *El desafío de exponer. Procesos y retos museográficos*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 23-46.

SEIDERER, A. (2014). *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d’ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales*. Tervuren: Musée royal de l’Afrique centrale.

SEITEL, P. (ed.) (2001). *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*. Washington, D.C.: Center for Folklife y Cultural Heritage Smithsonian Institution.



SHATANAWI, M. (2009a) “Contemporary art in ethnographic museums”. En: BELTING, H. y BUDDENSIEG, A. (eds.) *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. OstfildernRuit: Hatje Cantz, pp. 368-384.

SHATANAWI, M. (2009b). “Collection discourse: Contemporary collecting”. En: VAN DARTEL, D. (ed.) *Tropenmuseum for a change! Present between past and future. A symposium report*. Amsterdam: KIT Publishers, pp. 62-69.

SHATANAWI, M. (2012). “Engaging Islam: Working with Muslim Communities in a Multicultural Society”. *Curator. The Museum Journal*, vol. 55, núm. 1, pp. 65-79.

SHELTON, A. A. (1997). “My Others' Others Other: the limits of Museum Ethnography”. *Antropología portuguesa*, vol. 14, pp. 37-62. [en línea] [http://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30525/1/AntropologiaPortuguesa14\\_artigo4.pdf](http://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30525/1/AntropologiaPortuguesa14_artigo4.pdf) [consulta: 05.09.2014]

SIERRA, X. C. (2009). “Museos y Patrimonio Etnológico, una propuesta para el desarrollo: los casos de Allariz y Villar de Santos”. En: AGUILAR, E. (coord.) *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Granada: Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 192-211.

SIERRA, X. C. (2013). “El museo etnográfico: su prolongada adaptación a la crisis. Experiencias en Galicia”. En: ARRIETA, I. (ed.) *Reinventando los museos*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 107-146.

SIERRA, X. C. (2015). “Imágenes y representaciones culturales en los museos de Galicia”. *Revista Andaluza de Antropología*, núm. 9, pp. 16-51 [en línea] <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n9/sierra.pdf> [consulta: 05.08.2016]

SIMON, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

SIMPSON, M. G. (1996). *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era*. New York: Routledge.

SJØRSLEV, I. (2008). “Intangible Cultural Heritage and Ethnographic Museum Practice in a Global Perspective”. En: GOODNOW, K y AKMAN, H. (eds.) *Scandinavian museums and cultural diversity*. Oxford: Berghahn Books, pp. 161-171.

SKOUNTI, A. (2009). “The authentic illusion. Humanity’s intangible cultural heritage, the Moroccan experience”. En: SMITH, L. y AKAGAWA, N. (eds.) *Intangible Heritage*. London: Routledge, pp. 74-92.

SKOUNTI, A. (2011). “Eléments pour une théorie du patrimoine culturel immatériel”. En: SKOUNTI, A. y TEBBAA, O. (dir.) *De l'immatérialité du patrimoine culturel*. Marrakech: Bureau régional de l'UNESCO à Rabat, Equipe de recherche Culture, patrimoine et tourisme de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Université Cadi Ayyad, Marrakech, pp. 21-31.

SMITH, L. y AKAGAWA, N. (eds.) (2009). *Intangible Heritage*. London: Routledge.

SMITH, L. y WATERTON, E. (2009). “The envy of the world? Intangible heritage in England”. En: SMITH, L. y AKAGAWA, N. (eds.) *Intangible Heritage*. London: Routledge, pp. 289-302.

SMITH, L. (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.

SMITH, L. (2011a). “All Heritage is Intangible: Critical Heritage Studies and Museums”. Text of the Reinwardt Memorial Lecture. Amsterdam: Reinwardt Academie, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

SMITH, L. (2011b). “El ‘espejo patrimonial’. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?”. *Antípoda*, núm. 12, pp. 39-63.

SMITH, L. (2011c). “Heritage and its Intangibility”. En: SKOUNTI, A. y TEBBAA, O. (dir.) *De l'immatérialité du patrimoine culturel*. Marrakech: Bureau régional de l'UNESCO à Rabat, Equipe de recherche Culture, patrimoine et tourisme de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Université Cadi Ayyad, Marrakech, pp. 10-20.

SMITH, L. (2014). “Patrimoni immaterial: un repte per al discurs de patrimoni autoritzat?”. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 39, pp. 12-22 [en línea] [http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/CULTURA\\_POPULAR\\_nova\\_web/07\\_Publicacions\\_nou/ESTATICS%20I%20DOCUMENTS/SD\\_REC\\_39.pdf](http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/CULTURA_POPULAR_nova_web/07_Publicacions_nou/ESTATICS%20I%20DOCUMENTS/SD_REC_39.pdf) [consulta: 18.04.2015]

SÖDERSTRÖM, O. (2015). “Qu'est-ce qu'une tradition urbaine?”. En: OFC. *Traditions vivantes dans l'espace urbain*, Baden: Hier+Jetzt.

SOTO, S. (2010). “El Museu de San Telmo de Donostia, un museu sobre la societat basca: L'experiència de transformar un museu municipal”. En: ALCALDE, G.; BOYA, J. y ROIGÉ, X. (eds.) *Museus d'avui. Els nous museus de societat*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 99-112.

STASHKEVICH, A. (2015). *Social and Educational Role of Museums in Promoting the Principles of the UNESCO 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Policy Brief*.

UNESCO, ICOM Rusia [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002335/233566E.pdf>  
[consulta: 02.01.2016]

STEFANO, M. L. (2009a). "Museums of the Future: using the ecomuseum ideal to promote and safeguard intangible cultural heritage". *London Debates 2009 / School of Advanced Study, University of London*.

STEFANO, M. L. (2009b). "Safeguarding intangible heritage: five key obstacles facing museums of the North East of England". *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 4, pp. 111-124.

STEFANO, M. L. (2012). "Reconfiguring the Framework: Adopting an Ecomuseological Approach for Safeguarding Intangible Cultural Heritage". En: STEFANO, M. L.; DAVIS, P. y CORSANE, G. (eds.) *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*. New York: Boydell & Brewer Ltd, pp. 223-238.

STOCKING, G. W. (ed.) (1986). *Objects and others. Essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

STONE, R. (2003). "Los museos de las artes del espectáculo en Australia". *Noticias del ICOM*, núm. 4, pp. 7.

STOREY, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Ediciones Octaedro (ed. en castellano). Trad. Àngels Mata.

STURTEVANT, W. (1969). "Does anthropology need museums?". *Proceedings of The Biological Society of Washington*, núm. 82, pp. 619-649.

SZEKERES, Viv (2007). "Representing Diversity and Challenging Racism: the Migration Museum". En: WATSON, S. (ed.) *Museums and their Communities*. New York: Routledge, pp. 234-243.

TAYLOR, C. (2009). *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. México: Fondo de Cultura Económica (2ª ed. en castellano). Trad. Monica Utrilla de Neira, Liliana Andrade Llanas y Gerard Vilar Roca.

THIELEMANS, S. (2012). "DiverCity: towards a new approach to reach diversity in city museums". En: KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) *City museums on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam, pp. 44-48.

THOMAS, B. y BURROW, S. (2014). "Changing St Fagans: what would Iorwerth Peate think". En: AA.VV. (eds.) *Open Air Museums 2014. Founding Fathers*. Sirogojno: The Open air museum "Old Village", pp. 241-248.

THOMAS, B. (2005). "A Special Responsibility: Folk Life Archives at the Museum of Welsh Life". Ponencia presentada al Congreso *Dialect and Folk Life Studies in Britain: The Leeds Archive of Vernacular Culture in its Context*. Leeds: University of Leeds, 19 de marzo de 2005 [en línea] <https://library.leeds.ac.uk/emumedia/2156/BethThomas.pdf> [consulta: 18.11.2016]

TIETMEYER, E. y KLAGES, R. (2010). "Doner, Delivery and Design – new entrepreneurs in Berlin". En: KISTEMAKER, R. E. y TIETMEYER, E. (eds.) *Entrepreneurial Cultures in Europe. Stories and museum projects from seven cities*. Berlin: Verein der Freunde des Museums Europ Kulturen, pp. 45-50.

TIETMEYER, E. (2012). "The challenge of "Displaying Europe". Experiences of the Museum Europäischer Kulturen". En: WHITEHEAD, C.; ECKERSLEY, S. y MASON, R. (eds.) *Placing Migration in European Museums: Theoretical, Contextual and Methodological Foundations*. Milan: Politecnico di Milano DPA, pp. 61-74.

TIMÓN, M. P. (2009). "Frente al espejo: lo material del patrimonio inmaterial". *Revista Patrimonio Cultural de España*, núm. 0, pp. 62-70.

TIMÓN, M. P. (2012). "El tratamiento y consideración del patrimonio inmaterial en los lugares de culto". En: MECD. *Conservación preventiva en lugares de culto. Actas de las jornadas celebradas en el Instituto del Patrimonio Cultural de España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 55-

TOMLINSON, J. (2001). *Globalización y cultura*. México: Oxford University Press.

TUNBRIDGE, J. E. y ASHWORTH, G. J. (1996). *Dissonant Heritage. The management of the past as a resource in conflict*. Chichester: Wiley.

TURGEON, L. y DUBUC, E. (2002). "Musées d'ethnologie: nouveaux défis, nouveaux terrains". *Ethnologies*, vol. 24, núm. 2. pp. 5-18.

TURGEON, L. (2007). "La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire". En: DEBARY, O. y TURGEON, L. (dir.) *Objets et mémoires*. Paris y Québec: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme y Presses de l'Université Laval, pp. 13-36.

TURTINEN, J. (2000) *Globalising Heritage – On UNESCO and the Transnational Construction of World Heritage*. Stockholm: Stockholm Center for Organizational Research.

UNESCO (1993). *Consultation Internationale sur le Programme de l'UNESCO: Patrimoine Immatériel - Nouvelles Perspectives. Rapport Final* [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images//0014/001432/143226fo.pdf> [consulta: 10.02.2016]

UNESCO (2001). *Informe relativo al estudio preliminar sobre la conveniencia de reglamentar en el ámbito internacional la protección de la cultura tradicional y popular mediante un nuevo instrumento normativo* [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images//0012/001225/122585s.pdf> [consulta: 30.12.2015]

UNESCO (2005). *Globalization and Intangible Cultural Heritage* [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001400/140090e.pdf> [consulta: 12.11.2015]

UNESCO (2007). *10 clés pour la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001495/149502F.pdf> [consulta: 12.11.2015]

UNESCO (2011a). *Ámbitos del Patrimonio Cultural Inmaterial* [en línea] <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01857-ES.pdf> [consulta: 08.12.2015]

UNESCO (2011b). *Aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial a nivel nacional. Materiales educativos y de fortalecimiento de capacidades para un taller de cinco días* [en línea] <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/APLI%20Aplicacion%20a%20nivel%20nacional%20-%20sin%20presentaciones.doc> [consulta: 02.09.2011]

UNESCO (2011c). *La elaboración de una Convención sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial* [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001891/189125s.pdf> [consulta: 11.10.2015]

UNESCO (2012). *Registre des meilleures pratiques de sauvegarde: 2011* [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002170/217034f.pdf> [consulta: 28.01.2016]

UNESCO (2013). *Éducation et formation au patrimoine culturel immatériel du batik indonésien à Pekalongan, Indonésie* [en línea] <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/24771-FR.pdf> [consulta: 28.01.2016]

UNESCO (2014). *Le Musée vivant du fandango* [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002272/227266F.pdf> [consulta: 21.12.2015]

UNESCO (2016). *Directrices Operativas para la Aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* [en línea] <http://www.unesco.org/culture/ich/es/directrices> [consulta: 18.12.2016]

VAN DARTEL, D. (ed.) (2009). *Tropenmuseum for a change! Present between past and future. A symposium report*. Amsterdam: KIT Publishers.

VAN DER HOEVEN, A. (2016). "Networked practices of intangible urban heritage: the changing public role of Dutch heritage professionals". *International Journal of Cultural Policy*, 1-14 [en línea] <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286632.2016.1253686> [consulta: 18.12.2016]

VAN DER HORST, H. (2010). "Desire and Seduction: Multiculturalism and festivals". *Quotidian, Dutch Journal for the Study of Everyday Life*, núm. 2, pp. 1-19.

VAN DER PLOEG, J. (2012). "Interaction: Zoetermeer's Room of Marvels". En: KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) *City museums on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam, pp. 21-26.

VAN DER ZEIJDEN, A (2014). "Dealing with Black Pete. Media, Mediators and the Dilemmas of Brokering Intangible Heritage". *Volkskunde*, vol. 115, núm. 3, pp. 349-360.

VAN EEKEREN, A. (2010). "And how is your little one?" Neighbourhood shops in Amsterdam". En: KISTEMAKER, R. E. y TIETMEYER, E. (eds.) *Entrepreneurial Cultures in Europe. Stories and museum projects from seven cities*. Berlin: Verein der Freunde des Museums Europ Kulturen, pp. 19-24.

VAN EEKEREN, A. (2012). "The memory of East, a virtual community project. How some districts in the eastern part of Amsterdam became a space of remembrance". En: KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) *City museums on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam, pp. 31-33.

VAN GEERT, F. (2015). "Analysing the Multicultural Pill as the renovation treatment of the European Ethnological and Colonial Museums". *Museological Review*, núm. 19, pp. 45-53.

VAN GINKEL, H. (2005). "Cultural heritage, identity formation and change in a globalizing world". En: UNESCO, *Globalization and Intangible Cultural Heritage*, pp. 23-25 [en línea] <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001400/140090e.pdf> [consulta: 12.11.2015]

VAN MENSCH, P. y MEIJER-VAN MENSCH, L. (2010). "Collecting as intangible heritage". *Collectingnet Newsletter*, núm. 9, pp. 2-4 [en línea] [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/comcol/Newsletter/Newsletter9.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/comcol/Newsletter/Newsletter9.pdf) [consulta: 09.10.2015]

- VAN MENSCH, P. (2012a). “Au-delà de toute norme et de toute valeur: le dilemme de la collecte d’objets controversés”. En: BATTESTI, J. (dir.) *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne: Musée basque de Bayonne y Éditions Le Festin, pp. 138-145.
- VAN MENSCH, P. (2012b). “Integral and integrated: counter-movements in museum practice”. En: KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) *City museums on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam, pp. 39-43.
- VAN MENSCH, P. (2015). “The meta-documentary value of collections. A few personal reflections from COMCOL’s Annual Conference 2014”. *COMCOL Newsletter*, núm. 27, pp. 6-7.
- VAQUER, M. (2005). “La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, núm. 1, pp. 88-99.
- VEILLARD, J. Y. (1985). “El objeto sin valor”. *Museum International*, núm. 148, pp. 191-193.
- VELASCO, H. (2000). “Tiempos modernos para fiestas tradicionales”. En: GARCÍA CASTAÑO, F. J. (ed.) *Fiesta, tradición y cambio*. Granada: Proyecto Sur de Ediciones, pp. 97-128.
- VELASCO, H. (2009). “El Patrimonio cultural como sistema de representación y como sistema de valor”. En: FERNÁNDEZ, C. y PRIETO, J. (eds.). *La protección jurídico internacional del Patrimonio Cultural. Especial referencia a España*. Madrid: Colex, pp. 35-70.
- VELASCO, H. (2012). “Las amenazas y riesgos del patrimonio mundial y del patrimonio cultural inmaterial”. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 14, pp. 10-28.
- VENTURA, C. (2013). “Les “polyphonies” du musée du quai Branly ou l’art d’aclimater les discours”. En: MAZÉ, C.; POULARD, F y VENTURA, C. (dir.) *Les Musées d’ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris: Éditions du CTHS, pp. 71-100.
- VERAVERBEKE, E. (2012). “The House of Alijn: for and through the public, touching hearts and arousing spirits”. En: KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) *City museums on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam, pp. 76-81.
- VERREYKE, H. (2011). “The Point of Departure: Migration Museums in Europe”. En: HALBERTSMA, M.; VAN STIPRIAAN, A. y VAN ULZEN, P. (eds.) *The Heritage Theatre: Globalisation and Cultural Heritage*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 151-164.

VIATTE, G. (2007). “La museologia al Musée du quai Branly”. *Mnemòsine, Revista Catalana de Museologia*, núm. 4, pp. 109-120.

VILLASEÑOR, I. y ZOLLA, E. (2012). “Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura”. *Cultura y representaciones sociales. Un espacio para el diálogo transdisciplinario*, vol. 6, núm. 12, pp. 75-101 [en línea] <http://www.journals.unam.mx/index.php/crs/article/view/30475/28289> [consulta: 03.12.2015]

VOOGT, P. (ed.) (2008). *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South*. Bulletin 387, Tropenmuseum. Amsterdam: KIT Publishers.

WALLE, T. M. (2013). “Participation and *othering* in documenting the present”. En: MEIJER-VAN MENSCH, L. y TIETMEYER, E. (eds.) *Participative Strategies in Collecting the Present*. Berlín: Panama Verlag, pp. 83-94.

WALSH, K. (1992). *The Representation of the Past. Museums and heritage in the post-modern world*. London: Routledge.

WATERS, D. (2014). “A host of histories: helping Year 9s explore multiple narratives through the history of a house”. *Teaching History*, núm. 156, pp. 42-50.

WATERTON, E. y SMITH, L. (2010). “The recognition and misrecognition of community heritage”. *International Journal of Heritage Studies*, vol. 16, núm. 1-2, pp. 4-15.

WEIL, S. E. (1999). “From Being about Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum”. *Daedalus*, vol. 128, núm. 3, pp. 229-258.

WHITEHEAD, C.; ECKERSLEY, S. y MASON, R. (2012). *Placing Migration in European Museums: Theoretical, Contextual and Methodological Foundations*. Milan: Politecnico di Milano DPA.

WILDT, A. de (2012). “Modern art in a city museum”. En: KISTEMAKER, R.; MEIJER-VAN MENSCH, L. y KESSEL, T. (eds.) *City museums on the move. A dialogue between professionals from African countries, The Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum, Reinwardt Academie, Universiteit van Amsterdam, pp. 52-56.



WINGFIELD, C. (2006). “(Before and) after Gallery 33: Fifteen years on at Birmingham Museum and Art Gallery”. *Journal of Museum Ethnography*, núm. 18, pp. 49-62.

WITCOMB, A. (2009). “Migration, social cohesion and cultural diversity. Can museums move beyond pluralism?” *Humanities Research*, vol. 15, núm. 2, pp. 49-66.

WITCOMB, A. (2012). “Using souvenirs to rethink how we tell histories of migration: some thoughts”. En: DUDLEY, S. et al. (eds.) *Narrating Objects, Collecting Stories*. New York: Routledge, pp. 36-50.

YIM, D. (2004) “Tesoros humanos vivientes y la protección del patrimonio inmaterial: experiencias y retos”. *Noticias del ICOM*, núm. 4, pp. 10-12.

ZETTERSTROM-SHARP, J. (2014). “Fetish Modernity, Museum of Ethnography, Stockholm”. *Museum Worlds: Advances in Research*, núm. 2, pp. 184–189.

ZIPSANE, H. (2013). “The Post Modern Open Air Museum - A Theme Park based on good stories”. En: AA.VV. (eds.) *Open Air Museums: From Another Perspective*. Sirogojno: The Open Air Museum "Old Village", pp. 16-33.

## ANEXO. REVISIÓN DE LA LEGISLACIÓN AUTONÓMICA EN MATERIA DE PATRIMONIO INMATERIAL

Uno de los objetivos de nuestra investigación consiste en explorar los discursos que se han producido sobre el patrimonio inmaterial, por la importancia que revisten para el desarrollo de nuestro objeto de estudio. Tanto la revisión de los documentos emitidos por la UNESCO, como el análisis del marco legal español, nos permiten reflexionar sobre las connotaciones asociadas al nuevo concepto e identificar las principales implicaciones de estos discursos en la gestión de la “nueva” categoría patrimonial. En este momento nos proponemos completar la revisión realizada en la segunda parte de la investigación, en la que hemos señalado los principales límites de la legislación autonómica en materia de patrimonio. Para ello, hemos analizado las disposiciones que afectan de manera específica al patrimonio inmaterial en cada una de las leyes autonómicas.

La legislación autonómica de interés para nuestra investigación está constituida tanto por las leyes de patrimonio histórico o cultural, en sentido estricto, como por una serie de normas que regulan diferentes aspectos relacionados con el patrimonio. Nos vamos a centrar principalmente en las primeras ya que, a grandes rasgos, nos permiten conocer el discurso que orienta la gestión en este ámbito. Sin embargo, algunas comunidades autónomas, como Cataluña, han desarrollado reglamentos específicos para regular aspectos concretos que nos pueden interesar para una mejor comprensión de nuestro objeto de estudio, por lo que han sido incluidos en esta investigación.

Las primeras comunidades autónomas que promulgan sus leyes de patrimonio lo hacen entre 1990 y 1995 y son Castilla-La Mancha, País Vasco, Andalucía, Cataluña y Galicia<sup>481</sup>. La caracterización del patrimonio etnológico e inmaterial presente en estos textos legislativos responde, a grandes rasgos, a lo establecido en la *Ley 16/1985*, donde predomina la idea de cultura tradicional vinculada al folklore y al mundo rural (Pérez, 2011b:20).

La *Ley 7/1990, de 3 de Julio, del Patrimonio Cultural Vasco* contempla la posibilidad de integrar bienes de carácter inmaterial dentro de las categorías de protección existentes, al mismo nivel que los *Monumentos* o los *Conjuntos Monumentales*. Para ello crea la figura de *Espacio cultural*, el *constituido por lugares, actividades, creaciones, creencias, tradiciones o acontecimientos del pasado vinculados a formas relevantes de la expresión de la cultura y modos de vida del pueblo vasco* (art. 2.2). Esta ley, al igual que la estatal, incluye las escasas determinaciones relativas a los bienes inmateriales dentro del apartado dedicado al patrimonio etnográfico.

---

<sup>481</sup> Algunas de estas leyes ya no se encuentran vigentes, por lo que no las vamos a incluir en este estudio. Es el caso de la *Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía*, derogada tras la entrada en vigor de la *Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía*, mientras que la *Ley 4/1990, de 30 de mayo, del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha* ha sido recientemente sustituida por la *Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha*.

*Los bienes etnográficos inmateriales, como usos, costumbres, creaciones, comportamientos, que trascienden de los restos materiales en que puedan manifestarse, serán salvaguardados por la Administración competente según esta ley, promoviendo para ello su investigación y la recogida exhaustiva de los mismos en soportes materiales que garanticen su transmisión a las generaciones futuras (art. 53).*

De esta forma, al igual que en la *Ley 16/1985*, se contempla la investigación de estos bienes y su recogida en soportes materiales como las únicas medidas especificadas aunque, a diferencia de la ley estatal, ésta no se limita a las manifestaciones en peligro de desaparición.

En esta misma línea se encuentra la *Ley 8/1995, de 30 de octubre, del Patrimonio Cultural de Galicia*, que ofrece una caracterización muy interesante de lo que se considera el patrimonio cultural de Galicia, integrado por *los bienes muebles, inmuebles e inmateriales de interés artístico, histórico, arquitectónico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico y técnico* (art. 1.3). En esta definición se recogen, por una parte, las tres dimensiones de los bienes integrantes del patrimonio cultural (mueble, inmueble e inmaterial), mientras que, por otra parte, se caracterizan estos bienes por una serie de valores patrimoniales de carácter disciplinario (arquitectónico, arqueológico, etnográfico). De acuerdo con lo expresado por esta ley, podrían existir bienes inmateriales arqueológicos, científicos o artísticos, aspecto este que no se desarrolla en el texto normativo, incluyendo las únicas determinaciones específicas para los bienes inmateriales dentro del Título IV, *Del patrimonio etnográfico*, donde se recoge lo estipulado en la ley estatal para este tipo de patrimonio, ya que *tienen valor etnográfico y gozarán de protección aquellos conocimientos, actividades, prácticas, saberes y cualesquiera otras expresiones que procedan de modelos, técnicas, funciones y creencias propias de la vida tradicional gallega*. Además, cuando estas manifestaciones se encuentren amenazadas, la Consellería de Cultura adoptará medidas adecuadas para su estudio, documentación o *recogida por cualquier medio que garantice su transmisión y puesta en valor* (art. 65). Por último, respecto a la protección de este tipo de bienes, el artículo 8.1 recoge la posibilidad de declarar BIC los bienes inmateriales más destacados del patrimonio gallego y *bienes catalogados* los que posean especial singularidad.

La *Ley 4/1999, de 15 de Marzo, de Patrimonio Histórico de Canarias*, incluye dentro de su definición del patrimonio histórico, *los bienes inmateriales de la cultura popular y tradicional y las particularidades lingüísticas del español hablado en Canarias* (art. 2), ofreciendo una caracterización del PCI estrechamente vinculada al patrimonio etnológico y a las particularidades lingüísticas del archipiélago. Dentro de su articulado, se contempla además la posibilidad de declarar BIC los conocimientos y actividades de carácter popular, *arraigadas o en peligro de extinción*, según el ámbito geográfico donde se manifiesten sus valores identitarios y simbólicos: ámbito de Canarias, ámbito insular o ámbito local (art. 18). Esta ley desarrolla más ampliamente que otras autonómicas la

caracterización del patrimonio etnográfico, mediante el establecimiento de las varias categorías de interés para nuestro análisis (art. 73.2)<sup>482</sup>.

A pesar de esta amplia categorización del patrimonio etnográfico, y de la posibilidad de declarar como BIC los conocimientos y actividades tradicionales más relevantes, a la hora de ofrecer determinaciones sobre el régimen de protección que afecta a estas manifestaciones de carácter inmaterial, la ley canaria se limita a la recomendación del registro y recogida de estos bienes en soportes estables que permitan la transmisión a las siguientes generaciones, promoviendo de esta forma su investigación y documentación. Respecto a la inclusión del silbo gomero como una categoría propia del patrimonio etnológico, en la actualidad esta manifestación cuenta con cierto nivel de protección, ya que en 2008 se inicia el procedimiento para su declaración como BIC por parte del gobierno canario, con la categoría de *conocimiento y manifestación popular tradicional de ámbito insular*<sup>483</sup>. Además, junto a su inscripción en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*<sup>484</sup>, dentro del marco legal destinado a la revalorización y salvaguardia del silbo gomero, existen algunas disposiciones de rango legal para la inclusión de este lenguaje en el sistema educativo de La Gomera<sup>485</sup> y la creación de una *Comisión Técnica del silbo gomero*.

En el caso de la *Ley 1/2001, de 6 de Marzo, del Patrimonio Cultural del Principado de Asturias*, el Patrimonio Etnográfico de Asturias se define como *las expresiones relevantes o de interés histórico de las culturas y formas de vida tradicionales de los asturianos, desarrolladas colectivamente y basadas en conocimientos y técnicas transmitidos consuetudinariamente, esencialmente de forma oral* (art. 69.1). Además, se establecen las siguientes categorías de bienes inmateriales, dentro de este tipo de patrimonio: *los conocimientos técnicos, prácticas profesionales y tradiciones ligadas a los oficios artesanales; los juegos, los deportes, la música, las fiestas y los bailes tradicionales, con sus correspondientes instrumentos, útiles y complementos; los refranes, relatos, canciones y poemas ligados a la transmisión oral* (art. 69.2).

---

<sup>482</sup> Es el caso de los *oficios, habilidades y técnicas relacionadas con la producción y manipulación de materiales y recursos naturales; las manifestaciones de la cultura tradicional y su soporte comunicativo; medicinas y remedios populares; el patrimonio oral, folclore musical en general, indumentaria y gastronomía; el silbo gomero, los modismos y expresiones del léxico popular canario; las manifestaciones relativas a juegos, fiestas, bailes y diversiones tradicionales; los deportes tradicionales como el juego del palo o el garrote, el juego de la pelota de Lanzarote, el salto del garrote o hastia, el arrastre de ganado, el levantamiento del arado, la lucha canaria, la petanca, la vela latina y otros similares* y, por último, *la toponimia y callejero tradicional*.

<sup>483</sup> ANUNCIO de 27 de junio de 2008, por el que se somete a información pública el Decreto de 26 de junio de 2008, que incoa expediente de Declaración de Bien de Interés Cultural a favor del silbo gomero, con la categoría de *conocimiento y manifestación popular tradicional de ámbito insular*. Publicado en BOC núm. 142 de 16 de julio de 2008.

<sup>484</sup> Ver: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/00172> [consulta: 05.03.2013]

<sup>485</sup> Decreto 46/1993, de 26 de marzo, por el que se establece el currículo de la Educación Primaria y Decreto 310/1993, de 10 de diciembre, por el que se establece el currículo de la Educación Superior Obligatoria. La Orden 1546, de 5 de julio de 1999, por la que se regula la enseñanza del lenguaje silbado de la isla de La Gomera y se concretan los contenidos e indicadores de evaluación para su impartición en la Educación Primaria y la Educación Secundaria Obligatoria.

En este caso, el artículo 71 ofrece unos principios de protección específicos para este tipo de bienes, que podemos resumir en: protección integral del patrimonio etnográfico, que incluya la preservación del medio natural, el paisaje y las actividades económicas tradicionales; actuaciones que favorezcan la transmisión a las nuevas generaciones de conocimientos y técnicas artesanales; *dignificación de las manifestaciones de la cultura popular tradicional, mediante su mantenimiento respetuoso y la introducción de su estudio y conocimiento en el sistema educativo*; respeto a la diversidad de las manifestaciones tradicionales asturianas, a partir del reconocimiento de las particularidades locales que la conforman y, por último, apoyo a la investigación y estudio de la lengua asturiana.

El artículo 72 se centra en las *expresiones no materiales*, definidas como *los conocimientos, actividades, usos, costumbres y manifestaciones lingüísticas y artísticas, de interés etnológico, que trasciendan los aspectos materiales en que puedan manifestarse*. Estas expresiones deberán ser recogidas y documentadas y, tanto la administración como las instituciones educativas, deberán facilitar su acceso y consulta. Además, se apoyará la *labor de las asociaciones, instituciones y personas que trabajen en su mantenimiento y revitalización* y se fomentará la *creación de museos y centros de investigación que desarrollen su labor con el adecuado soporte científico, como medio de proceder a la recogida en colecciones y puesta al servicio público de los testimonios de la cultura popular tradicional* (art. 73). Por último, en virtud de la Disposición Adicional Octava, se prevé la elaboración de un plan de investigación y conservación de los testimonios de *la cultura oral y memoria social y artística*, que constituye una novedad respecto a otros instrumentos comentados anteriormente.

En el caso de Cataluña y de las Islas Baleares, el PCI se ha regulado a través de la creación de una norma independiente de la ley de patrimonio vigente en cada comunidad, centrada específicamente en la cultura tradicional y popular. Ambos documentos se encuentran relacionados entre sí e inspirados por la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular* (Martínez, 2011).

La *Ley 9/1993, de 30 de Septiembre, del Patrimonio cultural catalán* remite a lo establecido en la *Ley 2/1993 de 5 de marzo, de Fomento y Protección de la Cultura Popular y Tradicional y del Asociacionismo Cultural*, para regular todo lo referente al patrimonio inmaterial catalán<sup>486</sup>.

*A efectos de la presente Ley, se entiende por cultura popular y tradicional el conjunto de las manifestaciones de la memoria y la vida colectivas de Cataluña, tanto pasadas como presentes* (art. 2.1).

*La cultura popular y tradicional incluye todo cuanto se refiere al conjunto de manifestaciones culturales, tanto materiales como inmateriales, como son las fiestas y las costumbres, la música y los instrumentos, los bailes y las representaciones, las tradiciones festivas, las*

---

<sup>486</sup> También forman parte del patrimonio cultural catalán los bienes inmateriales integrantes de la cultura popular y tradicional y las particularidades lingüísticas, de acuerdo con la *Ley 2/1993, de 5 de marzo, de fomento y protección de la cultura popular y tradicional y del asociacionismo cultural* (art. 1.3).

*creaciones literarias, la cocina, las técnicas y los oficios y todas aquellas otras manifestaciones que tienen carácter popular y tradicional, como también las actividades tendentes a difundirlas por todo el territorio y a todos los ciudadanos (art. 2.2)*<sup>487</sup>.

Entre las actuaciones de fomento, se encuentran las siguientes: *fomentar y conservar las manifestaciones de la cultura popular y tradicional y apoyar a las entidades que las mantienen y las difunden; velar por la documentación de las fiestas y las tradiciones ya desaparecidas y por el mantenimiento de las fiestas y las celebraciones tradicionales; documentar, recoger y conservar los materiales etnológicos, en colaboración con los museos y otras entidades y, por último, impulsar la difusión de la cultura popular y tradicional, de acuerdo con la normativa vigente (art. 3)*. Esta ley incluye también entre sus determinaciones un artículo relativo a la declaración de *Fiesta de Interés Nacional (art. 6)*, donde los poderes públicos velarán por la protección y promoción de estas expresiones, *y por la conservación de sus elementos esenciales, sin perjuicio de la evolución natural de cada fiesta*. También se contemplan medidas cuestionables, como es el caso del estudio, documentación y *eventual recuperación* de los conocimientos y actividades que hayan desaparecido. En el caso de las manifestaciones vigentes, se recomienda su fomento y protección, aunque no se define de forma precisa qué se entiende por protección en este caso. Por último, destacar la creación del Inventario del Patrimonio Etnológico de Cataluña, donde se recogerán todos los bienes integrantes de dicho patrimonio (muebles, inmuebles y elementos inmateriales).

La *Ley 12/1998, de 21 de diciembre, de Patrimonio Histórico de las Islas Baleares*, introduce la figura de protección *Bien de Interés Cultural Inmaterial*, para los bienes *de más valía, relevancia y arraigo (art. 5)*<sup>488</sup>. A pesar de que esta ley cuenta con una normativa complementaria dedicada a este tipo de manifestaciones, desarrolla algo más que otras autonómicas el procedimiento de declaración de este tipo de bienes. En el artículo dedicado a los *Bienes etnológicos inmateriales*, definidos como *usos, costumbres, comportamientos o creaciones, juntamente con los restos materiales en los que se puedan manifestar*, se establece que el expediente de declaración de un bien inmaterial tendrá que identificar claramente las características que lo componen y los elementos que le son propios (art. 67).

La *Ley 1/2002, de 19 de marzo, de Cultura Popular y Tradicional de las Islas Baleares* es muy similar a la existente en Cataluña con esta misma función. Entre las medidas de protección para el patrimonio

---

<sup>487</sup> La consideración de la cocina como manifestación integrante de la cultura popular y tradicional catalana se incluyó posteriormente, mediante la *Modificación de la Ley 2/1993, de 5 de marzo, de fomento y protección de la cultura popular y tradicional y del asociacionismo cultural*, por la que también se añadió el siguiente párrafo en el preámbulo: *La sociedad catalana ha sido protagonista de una evolución cultural en el campo de la cocina y la gastronomía que le ha llevado en concebirlas como parte de su patrimonio inmaterial. Es por ello que se introduce la cocina como uno de los elementos del conjunto de manifestaciones culturales que forman parte de la cultura popular y tradicional. Ley 10/2011, de 29 de diciembre, de simplificación y mejora de la regulación normativa*, publicado en el BOE núm. 12, de 14 de enero de 2012.

<sup>488</sup> Párrafo añadido por el artículo 36.1 de la *Ley 8/2004, de 23 de diciembre, de medidas tributarias, administrativas y de función pública*, de modificación de determinados preceptos de la *Ley 12/1998, de 21 de diciembre, del patrimonio histórico de las Illes Balears, al igual que las disposiciones relativas a los Bienes etnológicos inmateriales del artículo 67*.

etnológico, se incluye la recuperación de tradiciones en peligro de desaparición y la protección, fomento, estudio y documentación tanto de los bienes que se conservan vivos, como de *aquellos que han desaparecido* (art. 4.3). Esta ley define la cultura popular y tradicional como *todo lo que hace referencia al conjunto de las manifestaciones culturales, tanto materiales como inmateriales, como son la música y los instrumentos, los bailes, la indumentaria, las fiestas, las costumbres, las técnicas y los oficios, la gastronomía y los juegos, los deportes, las danzas rituales o religiosas, las representaciones, las creaciones literarias, así como todas aquellas otras actividades que tienen carácter tradicional y que han sido o son populares* (art. 2.2).

Esta ley, al igual que la catalana, regula específicamente las fiestas mediante la declaración de las de *especial arraigo y relevancia* como “Fiestas de interés cultural”. Nos interesa destacar el reconocimiento y respeto al carácter vivo de estas manifestaciones, expresado como sigue

*Los poderes públicos de las Illes Balears tienen que velar por la protección y la promoción adecuadas de las fiestas declaradas de interés cultural y por la conservación de sus elementos esenciales, sin perjuicio de la evolución natural y de la adaptación histórica de cada fiesta* (5.2).

La Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura, recoge en su definición de patrimonio de interés para la comunidad autónoma tanto los bienes muebles e inmuebles, como los intangibles. Estos tres tipos de bienes podrán declararse de interés cultural (BIC) tal y como se establece en el Capítulo I. En el caso de los bienes inmateriales, las determinaciones que se incluyen para su protección no difieren de lo que hemos visto en la mayoría de comunidades autónomas.

*Las artes y tradiciones populares, los usos y costumbres de transmisión consuetudinaria en canciones, música, tradición oral, las peculiaridades lingüísticas y las manifestaciones de espontaneidad social extremeña, podrán ser declarados y registrados con las nuevas técnicas audiovisuales, para que sean transmitidos en toda su pureza y riqueza visual y auditiva a generaciones futuras* (art. 6.3).

De la misma forma, los bienes inmateriales pueden integrarse en los otros dos niveles de protección establecidos por la ley, Bienes Inventariados y el resto de bienes del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura, tal y como se recoge en los capítulos II y III del Título I respectivamente. Sin embargo, en este caso, el articulado no desarrolla ninguna determinación específica para este tipo de bienes. Al igual que sucede en otras normativas autonómicas, los bienes intangibles se consideran integrantes del patrimonio etnográfico, por lo que los criterios para su protección se incluyen en el Título IV que regula este tipo de patrimonio.

*Los bienes etnológicos intangibles como usos, costumbres, creaciones, comportamientos, las formas de vida, la tradición oral, el habla y las peculiaridades lingüísticas de Extremadura serán protegidos por la Consejería de Cultura y Patrimonio en la forma prevista en esta Ley,*

*promoviendo para ello su investigación y la recogida exhaustiva de los mismos en soportes que garanticen su transmisión a las generaciones venideras (art. 60).*

De la lectura del articulado de la *Ley 12/2002, de 11 de julio, del Patrimonio Cultural de Castilla y León* se desprende que los bienes inmateriales pueden declararse BIC, pero no pueden integrarse en el segundo nivel de protección que establece la ley para el resto de bienes, la inclusión en el *Inventario de Bienes del Patrimonio Cultural de Castilla y León*. Como en la mayoría de normas autonómicas, los bienes inmateriales se incluyen en la definición de patrimonio etnológico: *Integran el patrimonio etnológico de Castilla y León los lugares y los bienes muebles e inmuebles, así como las actividades, conocimientos, prácticas, trabajos y manifestaciones culturales transmitidos oral o consuetudinariamente que sean expresiones simbólicas o significativas de costumbres tradicionales o formas de vida en las que se reconozca un colectivo, o que constituyan un elemento de vinculación o relación social originarios o tradicionalmente desarrollados en el territorio de la Comunidad de Castilla y León (art. 62.1).*

Entre las medidas para la protección del patrimonio etnológico, se repite, para el caso de los bienes inmateriales en riesgo de desaparición, la disposición por la que *la Consejería competente en materia de cultura promoverá y adoptará las medidas oportunas conducentes a su estudio, documentación y registro por cualquier medio que garantice su transmisión y puesta en valor (art. 63.3)*. Por último comentar la importancia que se otorga en esta ley castellana al patrimonio lingüístico, definido como *las diferentes lenguas, hablas, variedades dialectales y modalidades lingüísticas que tradicionalmente se hayan venido utilizando en el territorio de la Comunidad de Castilla y León (art. 64)*. Sin embargo, como en el caso del resto de bienes integrantes del patrimonio inmaterial, las medidas de protección establecidas para garantizar su salvaguardia quedan definidas de manera imprecisa y general, ya que *la Administración competente adoptará las medidas oportunas tendentes a la protección y difusión de las distintas manifestaciones del patrimonio lingüístico de Castilla y León, tomando en consideración las características y circunstancias específicas de cada una de ellas (art. 65.1)*.

En la *Ley 7/2004, de 18 de octubre, de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja*, los bienes inmateriales se definen como *aquellos conocimientos, actividades, prácticas, saberes, técnicas tradicionales y cualesquiera otras expresiones que procedan de modelos, técnicas, funciones y creencias propias de la vida tradicional riojana (art. 2.4)*. Este tipo de bienes pueden integrarse en cualquiera de las categorías de protección establecidas para el patrimonio riojano, aunque no se establecen medidas de ordenación específicas que atiendan a su singularidad. En el Título IV se ofrece una categorización muy amplia de los tipos de bienes que integran el Patrimonio Etnográfico (art. 63.2)<sup>489</sup>.

---

<sup>489</sup> Es el caso de *los lugares vinculados a tradiciones populares, ritos y leyendas especialmente significativos, así como las manifestaciones de la tradición oral relacionadas con los mismos; los conocimientos técnicos, prácticas profesionales y tradiciones ligadas a los oficios tradicionales; los juegos, los deportes, la música, el*



En el desarrollo de las medidas de protección, se intenta atender de forma específica a las distintas categorías de bienes etnológicos, así *los conocimientos, actividades, usos, costumbres y manifestaciones lingüísticas y artísticas, de interés etnológico, que trasciendan los aspectos materiales en que puedan manifestarse, serán reunidos, documentados, estudiados, debidamente protegidos y reproducidos o recogidos en soportes audiovisuales, materiales o propios de las nuevas tecnologías, que garanticen su transmisión y puesta en valor al servicio de los investigadores, de los ciudadanos y de las generaciones futuras. Se promoverá su difusión y divulgación, sobre todo en el ámbito educativo y formativo* (art. 64.4). Además, los poderes públicos deberán apoyar las iniciativas puestas en marcha por asociaciones, instituciones y otras entidades, para la preservación, revitalización y difusión del patrimonio etnográfico riojano. *En especial, se promoverán actuaciones de colaboración entre las Administraciones Públicas y el sector privado para crear centros de investigación y museos etnográficos, que desarrollen su labor con el adecuado soporte científico, como medio de proceder a la recogida en colecciones y puesta al servicio público de los testimonios de la cultura tradicional riojana* (art. 64).

Por último, aunque la ley recoge la especial consideración que merece el “Paisaje Cultural del Viñedo” (art. 12.4), no ha sido hasta 2015 cuando el Patrimonio Cultural del Vino y el Viñedo, como una de las señas de identidad de La Rioja, ha recibido la declaración de BIC<sup>490</sup>. En el caso de los paisajes culturales, el ámbito de protección incluye sus elementos constitutivos, entre los que se encuentra el patrimonio inmaterial asociado. La protección del patrimonio inmaterial consiste *en la correcta documentación de los saberes y técnicas de elaboración tradicional, vocabulario específico tradicional, canciones, cuentos, leyendas y refranes, manifestaciones religiosas y devociones vinculadas a la cultura del vino y usos sociales tradicionales relacionados con la cultura del vino y el viñedo* (art. 2.2.2.5). También se considera la posibilidad de que se incluyan en esta protección *las fiestas en las que la cultura del vino tiene un papel protagonista*, siempre que se tramiten sus expedientes de forma individual y se acredite la vinculación de la fiesta con el paisaje cultural del viñedo. Hay que destacar el criterio de antigüedad fijado en la declaración de fiestas “de nuevo cuño”, ya que es necesario que éstas hayan celebrado 25 ediciones para que se tengan en consideración.

La *Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural de Aragón* en su preámbulo ofrece una explicación del motivo por el que ha adoptado el calificativo “cultural” para denominar su ley de patrimonio, *por entender que el término «cultura» es el más adecuado para describir el conjunto de bienes que se regulan y es más amplio que el de historia o arte, que los definen parcialmente. El*

---

*folklore, los bailes, las fiestas tradicionales y las conmemoraciones populares, con sus correspondientes instrumentos, útiles y complementos; los relatos, leyendas, canciones, poemas y otras manifestaciones culturales ligadas a la transmisión oral; las actividades, creaciones, conocimientos y prácticas tradicionales o consuetudinarias y la toponimia tradicional de términos rústicos y urbanos y las peculiaridades lingüísticas del castellano hablado en La Rioja.*

<sup>490</sup> Decreto 20/2015, de 12 de junio, por el que se declara bien de interés cultural «El paisaje cultural del Vino y el Viñedo de La Rioja», publicado en el BOE, núm. 163, el 9 de julio de 2015.

*Patrimonio Cultural se define como el conjunto de elementos naturales, o culturales, materiales e inmateriales, tanto heredados de nuestros antepasados como creados en el presente, en el cual los aragoneses reconocen sus señas de identidad, y que ha de ser conservado, conocido y transmitido a las generaciones venideras, acrecentándolo.*

Algunos autores han comentado las diferencias existentes en las distintas comunidades autónomas a la hora de denominar sus leyes sobre patrimonio, como es el caso de María Ángeles Querol (2009), que ofrece además un estudio comparativo del tratamiento recibido por los bienes inmateriales en las diferentes legislaciones autonómicas en relación con la terminología utilizada y la conceptualización del patrimonio ofrecida en cada caso. En algunos casos, como los de Aragón, Cataluña y País Vasco, por ejemplo, se recoge en el preámbulo de su ley una justificación acerca de la utilización del adjetivo “cultural” como el más apropiado para referirse al patrimonio en un sentido amplio, integrado tanto por bienes materiales como inmateriales. No obstante, María Ángeles Querol concluye que, en la práctica, todas las leyes incluyen alguna referencia al patrimonio inmaterial en su articulado de forma más o menos amplia, con independencia de la terminología utilizada en su denominación.

De la lectura de la *Ley del Patrimonio Cultural de Aragón* se desprende que los bienes inmateriales pueden protegerse mediante su declaración como Bien de Interés Cultural, aunque no se establecen medidas concretas más allá de la *investigación, documentación científica y recogida exhaustiva [...] en soportes materiales que garanticen su transmisión a las generaciones futuras* (art. 75).

En el caso de Navarra, en 2005 se aprueba la *Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, de Patrimonio Cultural de Navarra*. Esta es una de las leyes que desarrollan una categoría propia para la protección del patrimonio inmaterial existente en su territorio, definido éste como *aquellos conocimientos, técnicas, usos y actividades representativos de la cultura de Navarra, así como las distintas lenguas, con referencia a sus peculiaridades locales en Navarra* (art. 18.3). Estos bienes pueden integrarse en dos de los tres niveles de protección existentes para el patrimonio navarro, en el de BIC y en el de *Bienes Inventariados*. La novedad de esta ley respecto a otras comentadas anteriormente es la existencia de un capítulo específico dedicado al régimen de protección de los bienes inmateriales declarados en el territorio navarro, el Capítulo III del Título IV, definido así:

*El régimen de protección de los Bienes inmateriales de Interés Cultural o Inventariados será el fijado en su declaración, que establecerá de forma expresa las medidas de protección y fomento que sean más convenientes para su conservación y difusión. Asimismo, la Administración de la Comunidad Foral articulará aquellas medidas de fomento de la investigación tendentes a completar o perfeccionar el conocimiento de estos bienes* (art. 53).

En este mismo capítulo se incluye un artículo dedicado a la elaboración por parte de la administración cultural navarra de un Inventario de Bienes Inmateriales de Interés Cultural, con la finalidad de su identificación y salvaguardia (art. 54). Además, en el Título V, que regula el Patrimonio Etnológico e

Industrial, también se incluyen referencias expresas a los bienes etnológicos inmateriales, que formarán parte del Inventario Etnológico de Navarra, al margen de lo comentado anteriormente con carácter general para todo el patrimonio inmaterial. Como criterio de protección, en este caso, se recoge la misma medida general que aparece en todas las leyes autonómicas, la necesidad de que la administración adopte y promueva medidas que favorezcan el estudio, documentación, registro y recogida de este tipo de bienes en soporte material, de forma que se garantice su transmisión a generaciones posteriores.

En el caso de la *Ley 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria*, se incluye una clasificación de los bienes integrantes del patrimonio cultural cántabro, entre los que se encuentran los bienes inmateriales como categoría propia, junto con los bienes muebles e inmuebles. Estos bienes pueden integrarse en cualquiera de los niveles de protección existentes, dependiendo de su relevancia patrimonial. Sin embargo, como ocurre en la mayoría de normas autonómicas, este tipo de bienes no cuentan con un régimen de protección específico para garantizar su conservación. En el apartado que regula el Patrimonio Etnográfico, se incluyen *aquellos conocimientos, prácticas y saberes, transmitidos consuetudinariamente, y que forman parte del acervo cultural de la región y particularmente las fiestas populares, las manifestaciones folklóricas, la música tradicional y folk, y el vestuario histórico* (art. 97.7).

En este mismo apartado se recoge una caracterización muy amplia de los que se entiende por el patrimonio inmaterial cántabro, aunque los criterios para su protección serán los mismos que se repiten en el resto de leyes autonómicas.

*En cuanto al patrimonio etnográfico inmaterial o latente, compuesto por un caudal de prácticas y saberes transmitidos tanto por la fuerza de la costumbre como de forma oral, cuya extrema vulnerabilidad se deduce de su propia esencia y características, la Consejería de Cultura y Deporte promoverá y adoptará todas las medidas oportunas conducentes a la recogida, plasmación en soporte material y estudio, además de su registro y catalogación, garantizando de este modo su transmisión a las generaciones venideras. [...] Merecerán particular atención los conocimientos ligados con los tradicionales modos de vida de la región, así como las costumbres jurídicas, los rituales, las creencias, la música, los bailes, las canciones, la literatura oral, los juegos y todas aquellas manifestaciones sujetas a los cánones de la cultura regional. De igual modo, la Consejería de Cultura y Deporte velará por el registro de las formas orales que integran el habla cotidiana de los valles y comarcas de Cantabria y que dan vida a la idiosincrasia de cada comarca* (art. 98).

Además, *la Consejería de Cultura y Deporte promocionará especialmente los festivales y fiestas populares que tengan como objetivo la exaltación de las costumbres, las tradiciones y el folklore de Cantabria.*

La *Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía* define como Patrimonio Histórico Andaluz *todos los bienes de la cultura, materiales e inmateriales, que se encuentren en*

*Andalucía y revelen un interés artístico, histórico, arqueológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico o industrial para la Comunidad Autónoma, incluidas las particularidades lingüísticas.* Una novedad con respecto a la *Ley 1/1991, de 3 de julio, del Patrimonio Histórico de Andalucía*, a la que sustituye, es que se incluyen en esta definición expresamente *los bienes inmateriales* y *las particularidades lingüísticas*, dando así respuesta a los requerimientos de la *Convención de 2003*. A pesar de que la definición ofrecida permite la posibilidad de reconocer a los bienes inmateriales una gran variedad de valores patrimoniales disciplinares (artístico, científico, arqueológico), la normativa andaluza sólo ofrece unas mínimas determinaciones para los bienes inmateriales de carácter industrial y etnológico, dejando sin definir los criterios de protección para el resto de bienes inmateriales contemplados.

Como novedad, aparece la figura del Inventario de Bienes Reconocidos del Patrimonio Histórico Andaluz, creado con la intención de garantizar la preservación de los valores patrimoniales a través del planeamiento urbanístico. Es un instrumento independiente que integrará bienes inmuebles y espacios asociados a actividades de interés etnológico que no gocen de protección legal, pero que se reconozcan como integrantes del Patrimonio Histórico Andaluz. La protección de estos bienes y espacios será, por tanto, de naturaleza urbanística, derivada de su inclusión obligatoria en los catálogos urbanísticos que se elaboren o modifiquen.

El Patrimonio Etnológico Andaluz se define en el Título VI como *los parajes, espacios, construcciones o instalaciones vinculados a formas de vida, cultura, actividades y modos de producción propios de la comunidad de Andalucía* (art. 61). Aunque en esta definición no se incluyen los bienes inmateriales, en este mismo título se regula el procedimiento de inscripción de las actividades de interés etnológico y su especial protección, ofreciendo así una “definición indirecta” de estas actividades como *prácticas, saberes y otras expresiones culturales*. Además, *serán especialmente protegidos aquellos conocimientos o actividades que estén en peligro de desaparición, auspiciando su estudio y difusión, como parte integrante de la identidad andaluza* (art. 63.2). Esta protección, como ya hemos visto en otros casos, consiste en la promoción por parte de la administración cultural de su investigación y recogida en soportes materiales, de forma que se asegure su transmisión en el tiempo.

Se contempla, además, la especial protección de *aquellos conocimientos o actividades de carácter técnico, fabril o de ingeniería que estén en peligro de desaparición, auspiciando su estudio y difusión, como parte integrante de la cultura tecnológica andaluza. A tal fin se promoverá su investigación y la recogida de los mismos en soportes materiales que garanticen su transmisión a las futuras generaciones* (art. 67).

La *Ley 4/2007, de 16 de marzo, del Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, define los bienes inmateriales como *las instituciones, actividades, prácticas, usos, representaciones, costumbres,*

*conocimientos, técnicas y otras manifestaciones que constituyan formas relevantes de expresión de la cultura de la Región de Murcia* (art.1). Estos bienes pueden integrarse en cualquiera de los tres niveles establecidos para la protección del patrimonio cultural murciano, pero si se encuentran en peligro de desaparición o deterioro, la administración deberá adoptar las medidas necesarias para garantizar *su protección y su transmisión a las generaciones futuras* (art. 66). Por último comentar que en el preámbulo de esta ley se menciona como novedad el mayor tratamiento recibido por el patrimonio inmaterial, en consonancia con la doctrina internacional en la materia, como es el caso de la posibilidad de vincular los bienes muebles e inmuebles asociados a los bienes inmateriales y la *participación de las entidades directamente vinculadas con los bienes inmateriales de valor etnográfico*.

Una de las normas más interesantes en materia de patrimonio inmaterial es la *Ley 4/1998, de 11 de junio, de Patrimonio Cultural Valenciano*, modificada por la *Ley 7/2004, de 19 de octubre* y por la *Ley 5/2007, de 9 de febrero*. Con las modificaciones introducidas, el patrimonio inmaterial valenciano se define a partir de los elementos que lo integran y queda expresado como sigue: *las creaciones, conocimientos, técnicas, prácticas y usos más representativos y valiosos de las formas de vida y de la cultura tradicional valenciana* (en calidad de *Bienes Inmateriales del Patrimonio Etnológico*); *las expresiones de las tradiciones del pueblo valenciano en sus manifestaciones, musicales, artísticas, gastronómicas o de ocio, y en especial aquellas que han sido objeto de transmisión oral y las que mantienen y potencian el uso del valenciano* y los *Bienes Inmateriales de Naturaleza Tecnológica que constituyan manifestaciones relevantes o hitos de la evolución tecnológica de la Comunitat Valenciana* (art. 1).

De esta forma, la ley valenciana es la que ofrece una caracterización más amplia de los bienes inmateriales, superando la situación existente en otras legislaciones autonómicas donde este tipo de bienes sólo existe como una de las categorías que integran el patrimonio etnológico. Además, introduce como criterios para la valoración patrimonial, el de la representatividad, la transmisión oral y la potenciación del valenciano como lengua propia.

Asimismo, en virtud del artículo 15 se crea el Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano, concebido como *instrumento unitario de protección de los bienes muebles, inmuebles e inmateriales del patrimonio cultural cuyos valores deban ser especialmente preservados y conocidos*. En él se podrán inscribir, junto a otros elementos patrimoniales, los bienes inmateriales, declarados de interés cultural, los Bienes Inmateriales de Relevancia Local<sup>491</sup> y, por último, los Bienes Inmateriales de

---

<sup>491</sup> Definidas como aquellas creaciones, conocimientos, prácticas, técnicas, usos y actividades más representativas y valiosas de la cultura y las formas de vida tradicionales valencianas (art. 55).

Naturaleza Tecnológica de Relevancia Patrimonial<sup>492</sup>, en resumen, las tres figuras que integran el régimen de protección del PCI valenciano.

Por último, hay que destacar la aprobación de la *Ley de la Comunidad Autónoma de Valencia 13/2005, de 22 de diciembre, del Misteri d'Elx*, con la finalidad de *adoptar las máximas medidas de protección y promoción en favor de la Festa o Misteri d'Elx, Bien de Interés Cultural, tesoro del patrimonio cultural y seña de identidad del pueblo ilicitano y de todos los valencianos*, y además, *regular los órganos rectores y artísticos que dirigen e intervienen en el gobierno y la representación de la Festa d'Elx* (art. 1). Entre las medidas previstas para la protección de esta manifestación cultural se incluye la protección jurídica otorgada por su declaración como BIC, el apoyo jurídico y técnico, apoyo presupuestario, beneficios fiscales, fomento de su investigación, protección de los inmuebles vinculados con su desarrollo y la salvaguardia y promoción de los elementos inmateriales asociados, como las técnicas artesanales y la lengua, además de contemplar una serie de derechos de propiedad intelectual como es la protección de los símbolos mediante la legislación sobre protección de marcas y el reconocimiento de los derechos de artistas y ejecutantes.

Para finalizar este apartado, vamos a comentar las últimas leyes que se han aprobado en materia de patrimonio, la *Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha* y la *Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid*.

La primera de ellas, en la exposición de motivos, identifica las razones que justifican la aprobación de una nueva ley que sustituya a la de 1990, entre las que se encuentra la necesidad de utilizar un concepto más amplio de patrimonio que incluya a los bienes inmateriales, en el sentido dado por la *Convención de 2003*. En este sentido, se ofrece una caracterización amplia de este tipo de bienes que trasciende la estricta vinculación con el patrimonio etnológico ya que, en la definición del Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha, se incluyen las manifestaciones inmateriales *con valor histórico, artístico, arqueológico, paleontológico, etnográfico, industrial, científico, técnico, documental o bibliográfico de interés para Castilla-La Mancha* (art. 1.2), al mismo nivel que los bienes muebles e inmuebles.

Dentro del régimen de protección que afecta a estas manifestaciones, se contempla la posibilidad de inscripción en el Catálogo del Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha, mediante su declaración como Bien de Interés Cultural, Bien de Interés Patrimonial o Elemento de Interés Patrimonial. En el caso de los BIC, de la lectura del texto se desprende que la protección se limitará a las *manifestaciones culturales vivas asociadas a un grupo humano y dotado de significación colectiva* (art. 8.1) y en la

---

<sup>492</sup> Se consideran Bienes Inmateriales de Naturaleza Tecnológica *aquellas realizaciones intelectuales que constituyen aplicaciones singulares de las tecnologías de la información que, por los procesos que desarrollan, los contenidos que transmiten o el resultado que consiguen, constituyen manifestaciones relevantes o hitos de la evolución tecnológica de la Comunidad Valenciana* (art. 86).

*declaración de estos bienes se establecerán las medidas concretas de protección y fomento de los mismos* (art. 45). Se repite, además, la medida por la que la protección administrativa de estas manifestaciones se llevará a cabo a través de su documentación y registro en soporte estable.

Como novedad introducida por esta ley, la escasa atención prestada al patrimonio etnográfico, que no cuenta con ningún régimen de protección específico, ni existe ningún título propio que lo regule. No obstante, el valor etnográfico se reconoce expresamente como uno de los valores patrimoniales que pueden caracterizar el Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha. Por último, esta ley contempla la realización del Inventario del Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha, que deberá incluir todos los bienes integrantes del patrimonio castellano-manchego, a falta de un posterior desarrollo reglamentario que regule los contenidos y procedimientos para su creación.

La *Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid*, al igual que en el caso anterior, en el preámbulo ya recoge la necesidad de asumir el concepto de patrimonio inmaterial, en el sentido de la *Convención de 2003*. Como muestra del mayor reconocimiento que se otorga a esta nueva categoría patrimonial, la existencia de un capítulo propio que incluye su definición y régimen de protección<sup>493</sup>.

*El Patrimonio Cultural Inmaterial de la Comunidad de Madrid comprende tanto tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos y conocimientos o prácticas vinculadas a la artesanía tradicional propias de su territorio* (art. 33.1).

Esta definición asume de manera casi íntegra la categorización del PCI a través de sus ámbitos de desarrollo, tal y como la recogía la *Convención de 2003*. En lo que se refiere al régimen jurídico, las manifestaciones inmateriales se podrán declarar Bien de Interés Cultural o Bien de Interés Patrimonial, con la categoría de Hecho Cultural (art. 3.4), y se protegerán mediante su estudio y documentación. Además, al objeto de obtener un mayor conocimiento sobre el PCI madrileño, la administración promoverá su estudio y elaboración de un inventario (art. 33). De la misma forma, ofrece una definición del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid como *los bienes materiales e inmateriales ubicados en su territorio a los que se les reconozca un interés histórico, artístico, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, paisajístico, etnográfico o industrial* (art. 2.1), por lo que se ofrece una caracterización de estos bienes a partir de los valores patrimoniales que se les pueden atribuir.

Como novedad, la ley madrileña desarrolla un procedimiento específico para la declaración de un bien inmaterial como BIC, de forma que, en el expediente para la declaración de estas expresiones, deberá figurar *la definición de sus valores significativos, delimitación del área territorial en la que se manifiestan y una descripción de los bienes con los que se relacionan* (art. 7.4). Además, al igual que

---

<sup>493</sup> El Capítulo II. *Del Patrimonio Cultural Inmaterial*.

en el caso anterior, no se contempla ningún régimen de protección especial para el patrimonio etnográfico, ni se recoge ningún título propio que lo regule, siéndole de aplicación las disposiciones establecidas para los bienes inmuebles, muebles o inmateriales.

Por último comentar que en esta ley no se recoge la definición de Hecho Cultural, categoría específica para la protección de los bienes inmateriales. Sin embargo, en la *Ley 10/1998, de 9 de julio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid*, actualmente derogada, se ofrecía una definición de esta categoría como *las actividades tradicionales que contengan especiales elementos constitutivos del patrimonio etnológico de la Comunidad de Madrid, así como los topónimos arraigados con antigüedad superior a cincuenta años* (art. 9.2).





El doctorando / The *doctoral candidate* [ **Maria Victoria Pontes Giménez** ] y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: [ **María Luísa Bellido Gant** ]

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.


/

*Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.*

Lugar y fecha / Place and date:

Granada, 11 de Mayo de 2017

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s*;      Doctorando / *Doctoral candidate*:



Firma / Signed



Firma / Signed