



El patrimonio cultural material y el inmaterial: buenas prácticas para su preservación¹

The Material and Immaterial Cultural Patrimony: Good Practices for its Preservation

Antonio Muñoz Carrión^(*)

Universidad Complutense de Madrid - España

Resumen

Las políticas de protección cultural comenzaron a preocuparse, en una primera etapa, por los soportes materiales de la cultura y sólo en los años setenta y ochenta se han centrado en los saberes, la información, las destrezas, las significaciones y los sentidos. Ha habido que esperar hasta los años noventa para que se comenzasen a aplicar en la práctica programas específicos de protección de las dimensiones inmateriales de la cultura. En el artículo se reflexiona acerca de las maneras de hacer y de los conocimientos que se encuentran intrínsecamente asociados a las prácticas rituales y a la misma acción motriz de los individuos, razón por la cual no pueden escindirse

Abstract

The policies of cultural protection, in an early stage, began to show some concern about the material supports of culture. In the seventies and eighties, they start to focus on knowledge, information, skills, significance and meanings. It was not until the nineties that specific programs for the protection of the immaterial dimensions of culture started their practical application. The article includes reflections about the way of doing things and also about the knowledge closely associated to the ritual practices and to the driving action of individuals. It is exactly in this environment that the concepts of "material cultural heritage" vs. "immaterial cultural heritage" turn

¹ Edición corregida y ampliada del artículo titulado: "El patrimonio material y el inmaterial: dos caras de la misma moneda", publicado originalmente en *Areté Documenta*, nº 21, diciembre de 2005, Madrid.

entre sí. Es en este ámbito en el que resultan menos operativos los conceptos “patrimonio cultural material” frente a “patrimonio cultural inmaterial”, ya que el cuerpo de los portadores de la tradición, las materias usadas para su propia supervivencia o para fines simbólicos, la mentalidad, los significados, las emociones, etc., no pueden tratarse por separado en los programas de protección y de conservación.

Palabras clave: patrimonio simbólico, preservación cultural, rito, registro, intervención, otredad.

out to be less operative, because the body of tradition carriers, the matters used for their own survival or for symbolic purposes, the mentality, the meanings, the emotions, etc., cannot be treated separately in the protection and conservation programs.

Keywords: symbolic heritage, cultural preservation, rites, register, intervention, otherness.

1. DE LA FRAGMENTACIÓN EN LA MIRADA A LA FRAGMENTACIÓN EN EL OBJETO

Cuando nos enfrentamos al concepto “patrimonio cultural inmaterial” lo hacemos con un doble lastre metodológico: En primer lugar, la influencia de la experiencia adquirida en el estudio y tratamiento del denominado “patrimonio cultural material”, que ha sido el primero en ser protegido y conservado; en segundo lugar, el hábito epistemológico que subyace, todavía hoy en la concepción de este objeto, la cultura, según el cual la abordamos en fragmentos que son independientes entre sí. En este caso, la inmaterialidad de la cultura se está tratando según un modelo mecánico de disección, influido por modelos procedentes de las ciencias naturales que ya han sido superados, pero que fueron extrapolados en su día a las humanidades y al arte y que se han decantado en el ámbito del estudio, conservación y protección del patrimonio cultural. Desde hace más de un siglo, el conocimiento institucionalizado acerca de la cultura se ha ido especializando en alguna de las dos categorías mencionadas: la dimensión material o la inmaterial (o intangible, como algunos la denominan). Desde entonces las Ciencias Sociales han desarrollado complejos lenguajes, métodos y técnicas de recogida de datos, de conservación, de interpretación, etc., específicos y diferenciados entre sí, en función de si se trataba la cultura primando una dimensión o la otra.

A la dificultad de concebir la cultura como una totalidad ha contribuido, sin duda, la reproducción académica actual de los saberes, lastrada por un carácter compartimentador. El problema es que los profesionales de las disciplinas que trabajan en temas culturales no cuentan con modelos de análisis compartidos; ni siquiera con conceptos comunes que les permitan realizar descripciones interdisciplinares. Mucho más difícil es lograr que consigan ponerse de acuerdo a la hora de enfrentarse a los problemas prácticos referentes al tratamiento y a la conservación de aquellas expresiones culturales consideradas valiosas, sobre todo porque el concepto valioso tiene un profundo lastre ideológico.

Los discursos académicos que estudian y proponen políticas culturales a partir de visiones fragmentarias chirrían cuando se confrontan a los productos culturales como un todo vivo. Esto se hace patente cuando acaban tomando parte en el debate sus legítimos autores y transmisores, siempre sorprendidos o incrédulos respecto a cualquier procedimiento de

diseción. Estas confrontaciones pueden llegar a ser lamentables y no benefician a la conservación del patrimonio cultural local.

Los fundadores de la antropología han sido, a finales del siglo XIX, los primeros responsables de la clasificación que separa los universos de “lo material” y de “lo inmaterial” de la cultura (Tylor, 1977). Sin embargo, desde los años veinte del siglo pasado, las distintas caras de la cultura han empezado a dejar de ser consideradas como meras abstracciones para adquirir sentido como componentes de los “fenómenos sociales totales” (Mauss, 1971).

Es en la década de los setenta cuando se producen los primeros intentos de colaboración interdisciplinaria. Me refiero a los coloquios celebrados en la abadía de Royaumont y capitaneados por Jean Piaget, Noam Chomsky, Edgar Morin o Máximo Piattelli-Palmarini, entre otros muchos sabios de finales del siglo XX (Morin y Piattelli-Palmarini, 1974; cfr. también Centre Royaumont pour una science de l’homme, 1979). En estos encuentros siempre se planteó, de manera científica y global, “la unidad del hombre” desde la perspectiva de la *complejidad* y de la *reflexividad*, eludiendo toda división material-inmaterial.

Los fenómenos culturales, entendidos sincrónicamente, contienen dimensiones que quizás pueden justificar análisis especializados de carácter disciplinar, sobre todo en la fase documental. Sin embargo, nuestra observación y relación posterior con sus protagonistas no puede evitar producir transformaciones que incidirán, tanto en los miembros de las culturas que se van a proteger como en nosotros mismos, los ciudadanos con mera identidad global, pertenecientes a las sociedades protectoras. Unos y otros formamos parte de la misma realidad compleja. *Somos coproductores del patrimonio cultural que documentamos y conservamos* (Morin, 1994).

2. EL PARADIGMA COMUNICACIONAL

Las culturas que corren peligro de desaparecer, por disolverse en el proceso multicultural contemporáneo o por imperativos del desarrollo económico y tecnológico, han desarrollado especificidades a lo largo de su historia. Entre dichas especificidades suelen ser evidentes las producciones materiales, entre las que se encuentran las herramientas y los objetos diseñados para adaptarse a su realidad, sobrevivir y crear. Algunos de estos

objetos materiales han acabado siendo usados entre sus miembros también para expresar mensajes sobre temas diversos (la jerarquía de sus usuarios, los momentos significativos, el tipo de espacio...). Existen además, aunque con forma menos evidente, procedimientos de actuación muy reglados y eficaces, como son las destrezas, las habilidades y otros más complejos que presuponen procedimientos de cálculo, de previsión, etc. Todos estos productos culturales son usados en cada sociedad siguiendo reglas situacionales que además, cambian en el tiempo. Estas reglas de uso, que no son nada evidentes, están establecidas y generalmente consensuadas por procedimientos consuetudinarios, constituyendo así uno de los bagajes más importantes y determinantes de “la tradición”. Si dicho bagaje se separa de las dimensiones manifiestas de la cultura, esas que se pueden visualizar o tocar, sólo nos encontraremos ante un objeto muy evidente, pero plano y simple, sin densidad alguna.

La transmisión de generación en generación de este bagaje compartido se lleva a cabo de forma predominantemente oral, aunque a veces contamos con interpretaciones o “datos significativos” que han quedado escritos y han sobrevivido en el tiempo gracias a la resistencia de sus soportes. Esta permanencia ha convertido dichos “datos significativos” en pruebas que testimonian la especificidad del modo de crear y de organizarse de una cultura local. En general, las culturas orales se ven obligadas a seleccionar y dar prioridad a los conocimientos fundamentales, porque para conservarlos en el tiempo hay que memorizarlos y la memoria humana, sin soportes exteriores y estables de acumulación de información, es muy limitada. Las culturas que ahora pretendemos proteger han desechado, a lo largo de sus transformaciones, multitud de saberes que están definitivamente perdidos, desde la perspectiva fragmentaria de cada modelo disciplinar. Sin embargo, *una parte de esos conocimientos y de esas formas de hacer, aparecen todavía incorporados en manifestaciones culturales que han logrado sobrevivir*. Esta incorporación no suele presentarse de manera obvia para los miembros de la propia cultura. Sin embargo, supone un patrimonio cultural decisivo sobre el que se debería comenzar a trabajar sistemáticamente: me refiero a lo que se encuentra en proceso de olvido, pero que aparece incorporado dinamizando las manifestaciones rituales a las que todavía tenemos acceso en el presente.

3. CUANDO LAS EXPRESIONES QUE SON OBJETO DE PROTECCIÓN LAS PRODUCE EL CUERPO

Continuando con el razonamiento precedente, a veces es obligado primar un conjunto de prácticas culturales heterogéneas de escaso interés cultural, con el único objeto de facilitar la permanencia en el tiempo de tan sólo una de ellas, que sí es considerada valiosa y *cuya supervivencia está determinada por las primeras*. Pongamos un ejemplo: Un instrumento musical es objeto de protección porque es considerado un elemento del patrimonio material de una cultura. Desde la perspectiva aquí adoptada su protección exigiría, junto al instrumento, conservar también las técnicas de construcción y de reparación, las formas de afinado, las piezas compuestas para ser ejecutadas con dicho instrumento. Estas piezas están en la memoria de sus intérpretes y sólo raramente transcritas. Se pueden transcribir a partituras y registrarlas con vídeo, pero lo que se debe cuidar como parte primordial de esta faceta de la cultura es la ejecución musical, que es la que puede determinar la unidad y el equilibrio de las anteriores dimensiones a proteger. Deberíamos tener la audacia, por ejemplo, de promocionar una fiesta popular poco o nada interesante si ello garantiza que quedan así salvaguardadas, por sí mismas, las formas de ejecución del citado instrumento, que sí son consideradas interesantes. La decisión anterior debería tomarse en el caso de que la interpretación musical con dicho instrumento fuera indispensable para la celebración de la fiesta. Una investigación monográfica sobre el instrumento debería establecer su sistema de interdependencias en los marcos más amplios; es decir, identificar *de qué depende* que ese instrumento sea usado y *qué consecuencias tiene su uso* sobre los demás factores de la cultura (Muñoz Carrión, 1986).

Una política cultural respetuosa debe primar la actuación sobre los determinantes de las expresiones culturales y preocuparse también por las consecuencias de las mismas, inhibiéndose en la actuación directa sobre dichas expresiones.

Los mayores problemas pueden aparecer en aquellas situaciones en donde las expresiones culturales usan, como soporte expresivo, el propio cuerpo humano culturizado (Martín Serrano, 2007), que son muy habituales en las culturas tradicionales, muy diversas y tremendamente valiosas. El cuerpo humano tiene la característica de poder convertirse en un soporte en el que se decantan las expresiones culturales transcendentales para la cultura. No me refiero sólo a la dimensión plástica estática, como el tatuaje

o la moda, sino al cuerpo en movimiento. El cuerpo se especializa en posturas, gestos, ademanes, etc., a los cuales, los miembros de cada cultura les atribuyen significados o sentidos determinados de manera compartida. Estas formas quinésicas constituyen un valiosísimo y fundamental patrimonio cultural no escrito. Habría que diferenciar entre las expresiones del cuerpo en reposo, muy bien documentadas hasta ahora, y las derivadas del movimiento, que son pautadas por programas de acción y por ritmos culturales muy arraigados, algunos de naturaleza filogenética y otros adquiridos ontogenéticamente (Jousse, 1974). Al margen de los programas y de los ritmos compartidos por los miembros de una sociedad, cualquier Obra cultural, incluso la simple interacción en la vida cotidiana, no podrá estructurarse, perderá su unidad, luego su eficacia y finalmente su dimensión simbólica. Desde el punto de vista técnico, *proteger la ritmicidad cultural* en todas las escalas, parece una labor fantasmagórica, pero debería constituir una prioridad de cualquier política cultural en relación con el patrimonio cultural viviente. Estos ritmos subyacentes a toda manifestación cultural, si bien no son aprehensibles de forma directa, se ponen de manifiesto en el plano de los usos sociales (Hall, 1983).

Las reglas proxémicas y de organización de los espacios privados y públicos son las que rigen, por otra parte, los modos de hacer expresivos, pero constituyen también creaciones inmateriales fundamentales de cada cultura. Debería respetarse, documentarse y protegerse la diversidad en lo referente a los usos de los espacios cotidianos (Augé, 2001) y en cuanto a las reglas proxémicas (Hall, 1973, 1989).

4. EL PATRIMONIO SIMBÓLICO

La dimensión expresiva derivada del cuerpo y del gesto suele estar asociada a contextos concretos, fuera de los cuales pierde la mayor parte de sus sentidos. Por esta razón los productos culturales nunca deberán interpretarse descontextualizados. La expresividad corporal tiene asignadas funciones transcendentales en toda celebración, entre las cuales destacan las siguientes: marcar jerarquías entre las posiciones, expresar actitudes entre individuos y transmitir emociones. Además, todo gesto peculiar de una cultura puede convertirse, para sus miembros, en la parte visual de un mensaje a propósito de algo presente o ausente (Bateson, 1980). Los gestos y las posturas, cuando vehiculan los sentidos, se convierten en patrimonio simbólico de las culturas. La expresividad quinésica propia de

una cultura se deja ver no sólo en sus ritos, sino en muchas de sus prácticas cotidianas. A muchas de las expresiones quinésicas y proxémicas, típicas de una cultura, cabe atribuirles el mismo valor que a los movimientos de danza o que a los gestos típicos de las representaciones teatrales. Si el plano del significado se canaliza mediante la palabra, es en el plano postural, gestual y dramático en donde cabe localizar los sentidos profundos que tienen las cascadas de palabras, o las fórmulas indescifrables aprendidas de memoria (Winkin, 1984). Es decir, en los discursos del habla ritual se expresarán los significados concretos y mediante la comunicación gestual se indicará el sentido último que cabe otorgar a esos significados. El habla no podrá escindirse de la gestualidad. La primera estará constituida por mensajes, la segunda transmitirá una comunicación excedente que sirve para interpretar esos mensajes. Esta comunicación, la derivada de la plasticidad del cuerpo, se sitúa en un nivel lógico superior al de la primera, constituyendo así el plano de la *metacomunicación*; es decir comunicación a propósito de comunicación (Bateson, 1985). El habla siempre incluye toda una pragmática integrada por los lenguajes no verbales de una cultura. Dichas formas de *metacomunicación* han sido relegadas a la hora de su conservación, por meras dificultades técnicas y por la supremacía de la que ha gozado la lingüística en el estudio del fenómeno de la comunicación humana. También, porque han fracasado todos los intentos de identificar en estas expresiones corporales una sintaxis y una semántica similar a la que opera en las lenguas naturales (Birdwhistell, 1979).

Conservar y proteger información hablada o escrita es posible y se está llevando a cabo con éxito desde hace mucho tiempo, pero conservar los sentidos profundos expresados en los marcos de dramatización de la vida, o en el plano de la expresión quinésica, es realmente complicado, porque no depende de nosotros; sólo sus usuarios legítimos pueden mantener viva esta parte de su cultura.

Gran parte del patrimonio cultural se encuentra, todavía hoy, relacionado con simples prácticas cotidianas; con modos de hacer. Es imposible establecer el porcentaje y el rango de la información que se transmite en una cultura oralmente, por escrito o mediante lenguajes corporales, o aquella que aparece estructurada en los simples modos típicos del hacer más elemental.

5. TEXTUALIZACIÓN, REGISTRO CANÓNICO Y FOSILIZACIÓN

Los encargados de proteger y conservar el patrimonio cultural operan siempre persiguiendo la permanencia y huyendo de las transformaciones; sin embargo, las culturas han estado y están cambiando todo el tiempo. Los cambios se producen en las manifestaciones de las culturas orales mediante pequeñas desviaciones formales que son propuestas por uno o varios individuos y que consiguen ser aceptadas por la mayoría. No existen criterios objetivos para calificar a unos modelos de celebración como más legítimos que otros.

Un gesto sutil puede ser usado por los miembros de una cultura para expresar, cada vez que alguien lo ejecuta, nuevas connotaciones que convierten la gestualidad de las culturas orales en receptáculos abiertos a significaciones y resignificaciones interminables. Las formas expresivas propias de cualquier cultura, no pueden considerarse como los vocablos de un diccionario con términos limitados en número y cuyo significado, una vez definido, queda estabilizado. Por el contrario, *siempre están abiertas al cambio, a nuevos sentidos, a nuevas interpretaciones*. Muchas de las sutilezas de una expresión sólo pueden ser reconocidas por los miembros entrenados en la propia cultura. Ni siquiera por todos. La cultura no sólo se mueve en el terreno de la denotación, sino también en el de la connotación, que es precisamente desde el que se proyecta hacia la creatividad, logrando así abrir la puerta a sentidos diferentes a los de siempre. El cambio permanente de los valores culturales y de la forma diversa y creativa de expresarlos es la pauta de toda cultura viva y no la excepción. *Cuando, en aras de proteger y conservar decantamos la cultura en un texto -escrito o visual-, estamos construyendo, sobre sus cimientos, un techo que limitará las posibilidades creativas de transformación de la misma y la estamos sedimentando*. Estamos convirtiendo un producto vivo, capaz de transformarse y de crear todo el tiempo, en otro que supone una manifestación ordenada del mismo en un momento dado: aquél en el que decidimos realizar el registro canónico. Esta manera de preservar, que es la que prima en la mayoría de las políticas culturales, supone una ingenua conversión del universo cultural vivo en otro fosilizado.

6. LA TRANSFORMACIÓN DE LA POLISEMIA EN MONOSEMIA

No todas las expresiones creativas y los sentimientos contenidos en la denominada cultura intangible pueden ser fácilmente abordados y descritos en los términos de la lengua natural. En infinidad de ocasiones, ni siquiera los propios miembros de cada cultura son capaces de construir un relato lingüístico acerca de los mismos. De hecho, *los momentos cumbres de la experiencia colectiva, aquéllos en los que se exalta la emoción compartida y que se usan para construir un “nosotros”, no son fácilmente traducibles a palabras razonables*. Y si no pueden expresarse en palabras locales y en otros lenguajes idiosincrásicos, más difícil todavía resulta hacerlo en los términos de lenguas diferentes a la local. Este problema de traducción entre códigos de una misma cultura se muestra, cada vez que alguien nos dice con angustia, ante una vivencia ritual: “no te lo puedo contar, hay que sentirlo, hay que ser de aquí para entenderlo...”. Para su identificación, documentación y eventual conservación habrá que recurrir a mecanismos visuales junto a los verbales y sobre todo, a la contextualización de cada objeto en marcos más amplios en donde se usa y desde donde se le otorgan sentidos. Estos marcos pueden documentarse con más facilidad y mediante los procedimientos habituales utilizados para la cultura material. Una correcta política de protección cultural deberá perseguir como meta “hacerles hablar”. O si lo preferimos, que “aprendamos a leer” los marcos básicos (Halbwachs, 2004), en donde prima un tipo, una materialidad expresiva que sí puede ser descrita e interpretada lingüísticamente. Será desde dichos marcos desde donde habrá que acceder al *segundo nivel*, constituido por las manifestaciones más inestables, cuya expresividad se basa en el trabajo del propio cuerpo y cuya motivación no está racionalizada, ni persigue cumplir funciones concretas, sino que está impregnada de simbolismo y se orienta, más bien, hacia el plano de las experiencias emocionales compartidas.

7. POLÍTICAS CULTURALES

Si aceptamos la concepción planteada acerca de cómo está relacionado el plano material y expresivo de la cultura con el de los significados, formando complejos culturales, resultará mecanicista la aplicación del planteamiento acerca de qué es patrimonio inmaterial, basado en el artículo 2 de la “Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial” (UNESCO, 17 de octubre de 2003). En este documento se incluyen, en forma de listado, una serie de producciones, productos y formas de codi-

ficación cultural bajo el modelo de la fragmentación. Este patrimonio incluye formas tan diversas como las tradiciones orales, las artes del espectáculo, las músicas, los actos festivos, los ritos, las prácticas sociales o los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza.

La elaboración de cualquier tipo de catálogo no parece la mejor forma de delimitar qué es significativo en una cultura. En contra de las apariencias, este proceder no facilita el establecimiento de las prioridades que indiquen por dónde empezar una acción de preservación cultural. La cultura no debería concebirse ni tratarse en forma de listados. Además, dichos listados siempre serán incompletos. Por ejemplo, la mayoría de estos catálogos al uso suelen relegar, a un segundo plano o ignorar, la sabiduría tradicional referente a las formas de control de la propia sociedad, a las de intercambio con las demás, o a los procedimientos de acumulación, distribución y reparto de la riqueza disponible. Habría que justificar por qué las peculiaridades culturales existentes en las formas de organización socio-económica no suelen ser prioritarias a la hora de comprender el denominado patrimonio inmaterial, cuando sí lo han sido para el conocimiento antropológico de todas las sociedades diferentes a la nuestra.

Tenemos ante nosotros tantos materiales para documentar, evaluar, interpretar y conservar que deberíamos comenzar por aquellos que manifiestan más vitalidad. Habría que identificar, en primer lugar, los productos culturales que incluyesen los códigos más estilizados de la cultura objeto de protección. En este sentido, se ha desarrollado el programa de "Obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad" que promovió en 1997 la UNESCO. España cuenta con una Obra proclamada en 2001 como Patrimonio de la Humanidad, que es el Misterio de Elche (una representación religiosa de raíces medievales), y otra Obra proclamada en 2005 que es La Patum de Berga (una fiesta popular celebrada durante la semana del Corpus Christi). En la actualidad han sido proclamadas 90 obras maestras en 107 países diferentes (algunas de las obras son proclamaciones compartidas entre varios países). La citada institución internacional valora en estas Obras maestras el arraigo en la cultura local, la dimensión identitaria de la celebración, la inspiración, la función socio-cultural actual, la calidad técnica usada en la representación y el valor como testimonio de una tradición que ha sobrevivido a los cambios socio-culturales. La opción por proteger el patrimonio cultural local a partir de Obras completas, y no de rasgos, supone buscar en las culturas en peligro de desaparición u olvido, sus "productos estrella", es decir, aquéllos que

tienen un valor excepcional desde el punto de vista artístico, histórico y antropológico y que son importantes para la identidad cultural de las comunidades que las representan. Sin embargo, esta búsqueda y las decisiones consecuentes traen nuevos problemas.

8. EL PROBLEMA IDEOLÓGICO: ¿QUIÉN DECIDE QUÉ ES PATRIMONIO DE OTRA CULTURA?

Además de las dificultades teóricas y técnicas mencionadas, otro de los problemas ante el que nos enfrentamos, en relación con la supervivencia de los saberes y creaciones propios de las culturas en peligro, es de carácter ideológico. Me refiero, en primer lugar, a *quién decide qué es patrimonio*. Y en segundo lugar a quién decide cómo se van a documentar y a proteger en el terreno práctico los productos de la cultura que se hayan considerado patrimonio. Surgen multitud de preguntas sin contestar que deberían ser tratadas cuanto antes en los debates sobre la idea de patrimonio inmaterial, porque de su contestación depende la visión que desde hoy construiremos del ayer o, como plantean otros autores (Lamo de Espinosa, 1996), de la imagen que tenemos del futuro virtual, de lo que creemos que ocurrirá, que es la clave a partir de la cual decidimos qué debemos proteger.

Otras preguntas que surgen relacionadas con las dos primeras son: ¿Qué tipos de relatos se van a elaborar acerca de los objetos culturales protegidos hoy? ¿Cómo se salvaguardan los significados –el patrimonio inmaterial– otorgados por parte de los legítimos usuarios a los productos y producciones culturales que decidimos conservar y difundir? ¿A quién se le responsabiliza de mantener vivos los programas de acción, es decir los conocimientos técnicos y las habilidades que han generado los productos culturales? ¿Qué posibilidad tienen los miembros supervivientes de las culturas objeto de protección de reivindicar sentidos diferentes a los que desde “hoy” atribuimos a las producciones del “ayer”? ¿En manos de quién está el *discurso de la interpretación*? ¿A quién van dirigidos los mensajes elaborados sobre el patrimonio cultural? ¿A qué demanda responde la ideología de la conservación cultural actual?

También nos encontramos con un problema derivado de estos: ¿Existe algún tipo de patrimonio que debemos olvidar? (Cruz, 2002). Considerando que el proceso del olvido colectivo puede ser irreversible en las

culturas de la oralidad: ¿Quién y en qué momento tiene legitimidad para establecer lo que se debe olvidar? ¿Cuáles son las causas por las que los diferentes colectivos sociales acaban tan unidos en relación a lo que las sociedades del presente acaban eludiendo? Deberíamos consensuar la respuesta a todas estas preguntas antes de decidir qué hacer ante el patrimonio cultural que desaparece.

9. CELEBRACIONES Y SIMULACROS

Las cuestiones planteadas anteriormente son objeto de discusión en la actualidad entre expertos integrados en diversas disciplinas; sobre todo el debate lo llevan a cabo los historiadores del presente y los antropólogos de corte reflexivo. Pero lo más frecuente es que, a la hora de tomar una posición y decidir consecuentemente, no coincidan los criterios con los que se juzga el valor cultural por parte de aquellos que han creado o mantenido viva una obra cultural y por parte de los expertos que hoy deciden si vale la pena o no documentarla y patrimonializarla. En todo caso, los colectivos que han tenido la habilidad y el tesón de memorizar y de revivir periódicamente la información y los modos de hacer propios de su cultura, que es lo que se oculta tras una Obra cultural significativa, son los que tienen en sus manos todo el poder sobre la continuidad de la misma. He considerado que la Obra cultural consiste en toda la parafernalia, fundamentalmente plástica y sonora, que tiene la capacidad de provocar vivencias en sus autores o realizadores. He señalado que la obra cultural, por ejemplo, una escenificación compleja, con declamación, canción, danza, etc., sólo puede protegerse del olvido si se *celebra*, o se actualiza colectivamente bajo el orden de sus propias pautas. Sin embargo, cabe preguntarse qué tipo de protección se está realizando, si ésta se limita a *financiar una reproducción*. El debate se abre aquí a propósito de *¿Qué celebraciones y representaciones de la cultura tienen vocación creativa y están abiertas al acontecer y qué otras son mera reproducción de un guión pre-establecido?* Sin entrar en el fondo filosófico de la cuestión, considero que es reproducción el producto fruto de la capacidad que tenemos de imitar las formas y de representarlas siguiendo unas pautas que han sido fijadas. Las obras culturales pueden recrearse, eventualmente, en cualquier escenario y momento y en número de veces indefinido. Las fiestas incluidas en el modelo de la “representación” tienen una enorme capacidad para contar una historia, pero exigen más esfuerzo que creatividad, a la hora de su conservación. Su desarrollo supone un relato importante y emocionante para los miembros de la cultu-

ra que las representan y para los asistentes locales. Pero al igual que sucedió con la reproducción industrial de la obra de arte, tal y como observó W. Benjamin (1982), la repetición sujeta a un guión le hace perder el “aura” a las Obras culturales y las transforma en un tipo de lenguaje cultural, que sólo está sirviendo en la actualidad para cumplir *funciones didácticas*, por ejemplo en el ámbito de la educación; o de ocio; por ejemplo, cuando se convierten en atractivas para el turismo cultural. Lo que deben considerar los expertos en gestión cultural es que la reproducción de una celebración no será más que un simulacro de la Obra cultural si no está motivada por el deseo de experimentación y de transformación colectiva y sólo lo está por la intención de producir un espectáculo.

Cuando una política cultural determinada considera prioritaria la representación de las Obras culturales para obtener el reconocimiento del público exterior, está desplazando las funciones simbólicas que subyacen en la Obra hacia otro tipo de finalidades ajenas a la lógica propia de la celebración. Está provocando la celebración de los de dentro *en función* de la demanda que realizan los de fuera. También está reemplazando la vivencia emocional de los miembros del grupo local por una mera gratificación, que consiste en el reconocimiento de alguna especificidad propia, como grupo cultural, por parte del gran público asistente. El gran cambio que se está produciendo en el actual folklore español se sitúa en este enclave teórico: mientras antes su ejecución *se proyectaba hacia emociones vividas colectivamente* en las plazas públicas, *ahora genera identidades que se exhiben ante los visitantes*. Estas funciones se han transformado paralelamente a la evolución de los estilos de vida actuales y de los valores contemporáneos, que requieren recuperar las señas de identidad diferenciales en un mundo cada vez más presionado por la homogenización.

10. EL DILEMA DE LA INTERVENCIÓN CULTURAL. ¿PROTEGER O RENTABILIZAR?

La gestión de las Obras culturales, tal y como la concibe la UNESCO, debe evitar que la simulación de lo que en algún momento constituyó una experiencia colectiva acabe sustituyendo al propio evento cultural, a veces con el dolor e impotencia, si esto sucede, de aquéllos que son los legítimos autores o portadores de la tradición y para los cuales estos eventos eran una pieza fundamental e indisoluble de su sistema de vida.

La función de promocionar estas Obras de la cultura se delega frecuentemente, y con todo tipo de concesiones, en el discurso mediático, que es el más eficaz para llevar a cabo esta tarea ante grandes masas. Parece haber un acuerdo tácito entre todos los responsables de las políticas culturales acerca del papel transcendental de las tecnologías mediáticas a la hora de difundir el valor de las Obras de la cultura. Sin embargo, muchos autores creen que el formato televisivo introduce, con criterios autónomos, una primera y decisiva mediación en la selección de las Obras que parte de la adecuación de éstas al lenguaje visual utilizado (Sartori, 2003). Todo aquello que no sea visualizable difícilmente existirá para el discurso televisivo. Una vez seleccionada una de estas Obras, muestra de la tradición cultural de un pueblo, lo habitual suele ser que sólo se difundan los fragmentos más llamativos, que son los considerados más exóticos desde la perspectiva de las audiencias. Los medios de difusión de masas no suelen dedicar tiempo a proporcionar claves de interpretación de la Obra, o lo hacen de forma muy general, simplificadora y monológica. Los relatos mediáticos son frecuentemente percibidos, por los miembros más cualificados de la cultura local, como distorsiones de sus representaciones culturales. El debate sobre cómo debe formularse el sentido de estas Obras culturales promueve la formación de facciones entre los portadores de la tradición. Dichas facciones suelen acabar entrando en conflicto a causa de intereses encontrados en relación a su posición relativa respecto a la Obra. Cuando esto sucede, alguna de dichas facciones suele ser proclive a realizar todo tipo de concesiones a las demandas realizadas por los medios de comunicación o por el público.

Los gestores culturales deberían anticiparse a la generación de tensiones e intentar acordar, con los autores de la tradición, en qué términos es aceptable para ellos la promoción y la difusión de su material folklórico. En todo caso, la difusión a cualquier precio no es la opción adecuada, porque transforma la celebración en un mero espectáculo y convierte a los portadores de la tradición en meros figurantes voluntarios de una Obra que acabarán no sintiendo propia. En la actualidad española e internacional, los proyectos de gestión cultural orientados hacia grandes audiencias están provocando que, en términos de Pierre Bourdieu, el *capital simbólico* propio de una cultura local -una Obra con valor- se esté transformando en otro tipo de capitales, fundamentalmente en capital económico, pero también en capital identitario, es decir, en señas legítimas de identidad diferencial de los autores o portadores de la tradición. Los agentes comerciales

son los principales beneficiarios de la primera transformación y los políticos locales de la segunda. Al igual que el modelo de conocimiento sobre la cultura ha sido hasta ahora fragmentario, tal y como señalé al principio de este artículo, también las instituciones que se relacionan con la cultura están descentralizadas, lo cual puede contrarrestar el valor de sus acciones mutuamente. Por ejemplo, el tratamiento del patrimonio cultural local puede estar afectado e intervenido en una misma Comunidad Autónoma por parte de instituciones especializadas en la documentación, la conservación, etc. y, al mismo tiempo, por otras que, con el mismo rango, lo promocionan hacia el consumo masivo con el argumento especioso de salvarlas del olvido.

La realidad es que las Obras culturales que se pretende proteger son intervenidas, en multitud de ocasiones, por instituciones oficiales responsables del turismo y no de la cultura. Se debería abrir un debate acerca de quién tiene competencia en un Estado o en una Comunidad Autónoma para tomar las iniciativas respecto al patrimonio cultural inmaterial, tal y como se hizo con el patrimonio material, por ejemplo con el natural, el arqueológico o el arquitectónico. Mi opinión personal es que sólo debe haber un interlocutor cualificado y legitimado para esta finalidad. Los nombramientos de “fiesta de interés turístico” son habituales en España desde hace muchas décadas y en ellos tenemos una muestra clara de estas contradicciones. Las instituciones con intereses promocionales están articulando las Obras del patrimonio inmaterial de las culturas locales a otros productos locales de dudoso valor cultural, formando “paquetes” que ofrecen al consumo de ocio. Los autores o mantenedores de las Obras promocionadas no cuentan con muchas posibilidades de controlar estas ofertas ni, a posteriori, de beneficiarse de las mismas. Sería hoy impensable que un departamento de turismo pudiese ofrecer, sin las precauciones convenientes, el acceso a excavaciones o a zonas restringidas a causa del valor de su flora o fauna. En el ámbito de la denominada dimensión intangible de la cultura sí es posible instrumentalizar las Obras culturales locales y a sus legítimos autores y realizadores, a favor de este tipo de promociones. Habría que evitar que las manifestaciones locales de cultura, más que un valor en sí mismo, acabasen convirtiéndose exclusivamente en un medio para llamar la atención y en una manera de distracción de los visitantes.

11. REFLEXIÓN ACERCA DE UN CASO

En los textos legales publicados por una de las Comunidades Autónomas más avanzadas en procedimientos relativos a la documentación y protección del patrimonio cultural inmaterial, como es el Principado de Asturias, se considera lo siguiente: *“entre los recursos turísticos con los que cuenta un pueblo se encuentran sus fiestas y actividades tradicionales”* (BOPA, nº 108, 12 de mayo de 2003). Lo más genuino y valioso de los asturianos, *“su historia, sus costumbres y su entorno, sirven de polo de atracción turística y de escaparate...”*. Es la Administración la que distinguirá el valor de dichos bienes y eventos *“mediante el otorgamiento de la denominación de fiesta, actividad o bien de interés turístico. Para ello deben establecerse previamente los requisitos de antigüedad, arraigo, difusión, calidad y singularidad [...] será cometido de la Administración turística proporcionar la debida difusión y promoción de estas fiestas y bienes, a fin de facilitar y propiciar la deseada afluencia de público”*.

Los criterios para el reconocimiento se basan en la originalidad y singularidad, el arraigo popular demostrado mediante la activa participación de la población, el valor sociocultural, la antigüedad que deberá ser como mínimo de 10 años y oficialmente acreditada por organismo o entidad competente en la materia, la capacidad de atracción de visitantes de fuera de la región y la celebración de forma periódica y en fecha fácilmente determinable. En la normativa se valoran multitud de condiciones referidas a hacer posible la afluencia de turistas y otras que mencionan explícitamente la promoción turística, entre las que destacan la necesidad de equipamientos para recibir a los visitantes, las actividades promocionales para atraer corrientes turísticas, etc. Todo ello aparece publicado en el Boletín Oficial citado anteriormente.

No es adecuado que una misma administración pretenda preservar su patrimonio cultural desde unas consejerías y permita que otras, dedicadas a la promoción del turismo, interfieran y propongan la rentabilización mercantil de fenómenos tan sensibles como son este tipo de creaciones.

Las actuaciones en relación con las Obras de una cultura deberían partir, en todo caso, de presupuestos comunes para poder entablar un diálogo. Entre dichos presupuestos básicos propongo comenzar urgentemente por los dos siguientes:

1º) *Evitar la “deslocalización”*: Las producciones culturales vivas sensibles a influencias exteriores deberían permanecer enmarcadas en los contextos que las han visto nacer o, al menos, en lo que queda de dichos contextos. Respecto al lugar de celebración, debería evitarse la representación en cualquier escenario como, por ejemplo, las ferias promocionales de turismo o ferias de ocio, con el objeto de convertirlos en un mero reclamo turístico.

2º) *Evitar la “desestacionalización”*: A un ritual de la cultura se le perjudica si se le despoja de los sentidos atribuidos desde el marco temporal asignado por la tradición, que suele venir dado en el calendario anual; es decir, actualizar una ceremonia o celebrar un ritual festivo fuera del momento adecuado, para lograr una gran afluencia de turistas, contribuye a despojarlo de uno de sus sentidos fundamentales y a aproximarlos al género espectáculo. Incluso la Iglesia Católica ha actuado en esta dirección con determinadas festividades religiosas fundamentales a las que quiere facilitar la asistencia de creyentes, como el Corpus, que ha sido trasladado desde el jueves al fin de semana. Cualquier política cultural que pretenda conservar el denominado patrimonio inmaterial deberá impedir la desestructuración de la celebración en relación a sus marcos espacio-temporales.

12. BENEFICIOS DE LA “OTREDAD”

Las prevenciones mencionadas anteriormente no implican una crítica a la promoción y difusión, entre visitantes foráneos, del patrimonio cultural denominado inmaterial; ni siquiera del más delicado, que es el constituido por las fiestas y por las celebraciones populares. Por el contrario, la apertura de estas Obras de la cultura a las audiencias provenientes del exterior a la misma siempre ha sido, como han demostrado numerosos historiadores (Burke, 2005), una constante y una actitud obligada a la hora de huir del monólogo cultural y de lograr la alteridad entre los de dentro y los de fuera. Muchos autores han considerado dicha relación de alteridad como indispensable en todo proceso de creación. El sentido de un producto cultural y de la creatividad que lo hace posible siempre ha exigido la presencia de Otro ajeno a las categorías mentales del lugar. Requiere de un forastero, que es el que establecerá el contacto de la producción cultural con el mundo exterior. Un extraño que es, también, quien renueva desde fuera, el plano de la interpretación cultural, convirtiéndose así en el último eslabón del proceso creativo. El papel del interpretante exterior de la creatividad propia de una cultura popular determinada ha sido importante

desde principios de la era moderna, época en la que las producciones comenzaron a trascender y a difundirse con relativa facilidad, no sólo afectando a las culturas vecinas, sino incidiendo en las culturas propias de las clases altas que, más tarde, influirían de nuevo en la gente común, produciendo así una circularidad necesaria para mantenerse vivas (Ginzburg, 2001). Los planos entre los que se ha producido históricamente la citada influencia circular se han denominado de diferentes maneras, en función de las disciplinas desde las que se ha planteado esta dicotomía: culto/popular, oficial/alternativo, letrada/iletrada, oral/escrita, clásica/folk o gran tradición/pequeña tradición.

En cualquier tipo de gestión que intervenga sobre el patrimonio cultural de Otro habrá que detenerse y justificar exactamente *qué tipo de relación se entabla en este encuentro*. En la actual época de mestizajes e hibridaciones no es aceptable ningún modelo unidireccional que presuponga la hegemonía de una posición (el que protege) sobre otra (el protegido); esta situación resultaría paternalista e inaceptable moralmente. Además, ese proceder acabaría pesando en el futuro y cuestionaría todo el trabajo protector realizado hoy, como ha sucedido con el contenido de excelentes monografías antropológicas que han estudiado las sociedades primitivas hace medio siglo, que partieron del error de entablar un monólogo y no un diálogo con el Otro. Habría que evitar toda relación hegemónica encubierta bajo el palio de los nombramientos oficiales, si se pretende que el Otro se siga reconociendo en el futuro como autor o portador de sus Obras culturales (García Canclini, 1982).

Por tanto, toda decisión política sobre estos temas debería dejar establecido para la posteridad, en qué posición se encuentra el que decide proteger, y cuenta con medios para ello, y en qué otra el protegido. En cada actuación habrá que valorar si existe una transacción equilibrada entre ambas posiciones (Clifford, 1992). Habrá que fundamentar la negociación, ateniéndose a las consideraciones que en la actualidad se realizan desde el ámbito del derecho en relación con la cultura (Prieto de Pedro, 1993).

No deberíamos pasar por alto la reflexión permanente acerca de los rasgos que caracterizan nuestra época, en particular, la necesidad de buscar orígenes, de recrear la memoria colectiva y de que se pueda acceder a estas experiencias. *La concepción del pasado sólo es una reconstrucción dictada desde los criterios del presente* (Halbwachs, 1997). Si logramos comprender

nuestras necesidades y nuestras aspiraciones del presente, podremos entender y justificar los principios de selección, de descripción, de interpretación, de conservación y de protección de los materiales culturales que queremos rescatar para la posteridad.

Los productos culturales menos sensibles al deterioro, que son los materializados en soportes estables, los denominados patrimonio material mueble o inmueble, están prácticamente identificados y controlados, si los comparamos con las producciones culturales cuya conservación depende de personas concretas. Los sociólogos y los economistas observan que las sociedades modernas del presente están demandando una relación con los productos culturales y creativos que genere nuevas formas de experimentación en los individuos. Nuestra cultura es demandante en la actualidad de todo tipo de experiencias (Rifkin, 2004) y por eso se está echando mano de aquéllas, todavía vivas, pertenecientes a culturas tradicionales. Estamos reavivando el universo de los significados y de los símbolos sobre los que se asienta nuestra cosmovisión, porque tenemos una nostalgia romántica de lo que creemos fue una arcadia feliz.

Resulta sorprendente que la cultura instaurada en España en los grandes núcleos urbanos desde 1960 haya pasado, de la indiferencia y menosprecio hacia toda producción cultural nacida en las culturas orales de corte campesino o pastoril, a la reciente veneración de esas mismas producciones. Esta transformación se ha producido en tan sólo medio siglo y debería ser mejor investigada para entender qué buscamos en el pasado.

13. LA PROTECCIÓN DE LAS PERSONAS QUE ENCARNAN CULTURA

Desde 1993 la UNESCO está protegiendo, mediante el programa “Tesoros Humanos Vivientes” propuesto por la República de Corea, a individuos o colectivos que poseen, en sumo grado, las habilidades y técnicas necesarias para crear o producir determinados elementos del patrimonio cultural inmaterial. La idea de proteger a los transmisores es coherente y puede ser eficaz, con la condición de escoger a personas cualificadas y comprometidas que no teman desvelar sus técnicas. El secreto es la obsesión que preside gran parte de los descubrimientos y aportaciones de las sociedades tradicionales (Balandier, 1989). Para lograr este objetivo hay que salvar las desconfianzas que pesan sobre aquel que quiere saber los secretos mejor guardados del hacer tradicional. La desconfianza está bien

justificada cuando se refiere a una sociedad como la actual, que está en condiciones de hacer acopio de cualquier tipo de fórmula creativa o de tecnología, simple o compleja, para acabar elaborando los bienes correspondientes en otra parte del mundo con mínimos costes. La perversión del sistema global ha llegado al extremo de acabar comercializando dichos productos en las propias sociedades que los concibieron. Para que triunfe la idea propuesta por la UNESCO, según la cual debe primarse a las personas creadoras y mantenedoras de tradiciones en peligro, hay que lograr previamente todo tipo de consensos con las organizaciones formales e informales relacionadas con dichas actividades en cada comunidad. Estas organizaciones son las que encarnan, hoy, la autoría y la única protección del saber popular acumulado. Se está avanzando en el problema de la regulación legal de los derechos de autor, aunque este es uno de los grandes escollos de la protección cultural en nuestros días.

Hasta que no exista legislación sobre el tema, las políticas culturales deberían preocuparse por localizar a los legítimos creadores o mantenedores de habilidades dentro de una sociedad concreta. Uno de los errores que suelen cometerse en esta tarea es otorgar excesivo protagonismo a la opinión de los representantes políticos locales, como si ellos fuesen los interlocutores en este ámbito. Los resultados que suelen cosecharse, cuando se sigue esta orientación, es la politización del programa de protección cultural, lo cual tiene como efecto que gran parte de los implicados se desmarquen o se sitúen en contra. Un programa de protección de un “tesoro humano vivo”, que se lleve a cabo sin los consensos necesarios, puede ser perjudicial para el patrimonio al despertar envidias en los que no reciban ayudas. La peor de las situaciones llega cuando las subvenciones acaban desequilibrando el sistema económico local relacionado con la producción de cultura. La consecuencia es que se devalúan el resto de las formas de hacer cultural que no son subvencionadas directamente.

Las políticas culturales deberían tener presente que toda herramienta, toda actuación ceremonial, junto a los saberes y simbolismo asociados, deberían llegar a constituir parte del patrimonio cultural de todos: se suele decir patrimonio de la Humanidad. Serán valores para la Humanidad *precisamente* porque tienen sentidos determinados y transcendentales para sus productores y usuarios y es por esa razón, por la que se les debería otorgar valor cultural. Toda política cultural debe consensuar, con los creadores y portadores de las tradiciones, qué es significativo y que no. Lo que está sucediendo en la actualidad es que existe una ausencia de diálogo

entre los políticos, los expertos y los portadores de la tradición; es decir, los propietarios y mantenedores del patrimonio cultural. Un programa cultural de protección no debe promocionar habilidades y destrezas que respondan fundamentalmente a los esquemas valorados por el promotor antes que por el promocionado. Con frecuencia se subvenciona, erróneamente, sólo el resultado final de aquello que se considera con valor cultural, sin considerar que dichos resultados no son más que las puntas de iceberg de toda una trama sociocultural de carácter procesual, que está en el trasfondo, sin la cual la política de promoción no llegará nunca a ser sostenible.

14. LA PROTECCIÓN DE LAS OBRAS DE LA CULTURA POPULAR

Si la cultura popular, en general, está de moda, las “Obras Maestras del Patrimonio Inmaterial” por las que se ha preocupado la UNESCO, y que han sido consideradas de máximo valor en una cultura, son las demandadas por las audiencias más numerosas. El exceso de documentación, mediante la escritura y, sobre todo, mediante el registro con vídeo y la gran difusión posterior de estos materiales ha producido “versiones maestras”, cuya pauta de celebración se puede llegar a convertir, en el futuro, en un espectáculo de dimensión internacional. Hasta que se han empezado a usar de manera privada, pero masiva, la fotografía digital y el vídeo, era la frágil memoria colectiva desde donde se dictaban los criterios de la censura de toda desviación o resignificación de estas Obras.

Hoy, *esa memoria ha sido sustituida por los nuevos registros audio-visuales*. Los promotores culturales de las administraciones locales anuncian la existencia y el valor de este tipo de patrimonio cultural mediante mensajes orientados al consumo de dicho patrimonio, como si se tratara de objetos de culto. Si se anuncia un producto cultural como exótico y ancestral, no podrá evitarse que los miembros de las sociedades multiculturales actuales lo usen para hacer un viaje retrospectivo en su memoria cultural y poder luego afirmar: “yo estuve allí”. La tremenda complejidad escénica de cualquier celebración tradicional, el manejo y articulación de sensaciones heterogéneas, el sentimiento generado por la proximidad física entre los miembros del colectivo que las celebra y el perfecto ajuste de todo ello ante el formato visual imperante, han hecho que las fiestas sean actualmente el producto estrella de las culturas populares.

Desde principios de la década de los ochenta son excelentes lugares del recuerdo y de la experimentación en el proceso de búsqueda de nuevas formas de presencia pública y de emoción colectiva compartida, sobre todo por parte de las capas jóvenes de la sociedad. El mundo adulto de hoy todavía conserva en su memoria todo un sistema festivo, ancestralmente asociado a la Iglesia católica, que produce nostalgia en unos y rechazo radical en otros. Muchos han preferido revitalizar el gran universo simbólico y paródico de la cultura popular laica: los ritos del ciclo de invierno, fundamentalmente el carnaval y las manifestaciones profanas que se celebraban desde finales de la Navidad hasta el Miércoles de Ceniza. Una investigación específica debería identificar el perfil de los asistentes a cada uno de los géneros festivos de la cultura popular actual. Los resultados arrojados por dicha investigación permitirían elaborar una política cultural que incluyera a estos asistentes como un determinante más del patrimonio cultural. Este es el camino apropiado para realizar análisis prospectivos sobre los choques culturales que se están presentando en algunas celebraciones y los posibles que puedan producirse en el futuro.

España es, a mi modo de ver, el país europeo en el que se han revitalizado más tradiciones populares en el último cuarto de siglo. Durante este período no han dejado de publicarse monografías, catálogos, artículos en periódicos dominicales, en revistas de viajes. Nadie conoce con exactitud qué imágenes del patrimonio cultural contienen estos materiales, pero todos sabemos que la mayor parte de ellas están orientadas al mercado del turismo cultural. Generalmente se preocupan por difundir a escala regional o nacional las secuencias más llamativas, indicando sus horarios de celebración, como si se tratase de funciones teatrales. Dichos “programas de mano” y carteles inducen a un compromiso, según el cual los autores y portadores de la tradición deberán responder a las expectativas de los públicos, que demandarán fundamentalmente representaciones basadas en el purismo de los orígenes. He observado, en ocasiones, que los públicos foráneos pretendían exigir el cumplimiento de los programas anunciados en alguna de estas celebraciones del folklóre vivo de calle. El hecho real es que, en muchas fiestas populares tradicionales, los asistentes foráneos están superando con creces al número de habitantes del pueblo implicados en la fiesta. A veces, la afluencia es tan numerosa, que no queda libre el espacio físico necesario para la celebración, lo cual acaba generando tensiones entre los habitantes locales.

Otra investigación específica debería realizar un análisis de contenido de estos materiales comunicativos de gran difusión en donde se orienta a los lectores al consumo de fenómenos culturales. Las instituciones deberían promocionar canales especializados en la comunicación acerca de estos rituales culturales y premiar la calidad de los contenidos referidos a la difusión.

15. EL PATRIMONIO CULTURAL COMO ESPECTÁCULO: EDUCAR A LOS PÚBLICOS

He señalado que la protección del patrimonio denominado inmaterial debe incluir una política cultural hacia los consumidores de masas, de lo contrario las manifestaciones vivas actuales se convertirán irremediable e irreversiblemente en meras representaciones teatrales, en el mejor de los casos. *Las celebraciones culturales que se basan en un esquema dramático en el que están claramente diferenciados los actores y los espectadores se pueden proteger con facilidad.* Para lograrlo con éxito sería necesario recurrir al asesoramiento de aquellos que todavía las guardan en su memoria, a la documentación de archivo y la historiográfica, así como al asesoramiento técnico de expertos en arte dramático, de musicólogos y de antropólogos. En la actualidad, este tipo de escenificaciones constituyen la mayoría de las existentes en España con valor cultural.

Para garantizar el valor de estos materiales culturales no se debería ceder la responsabilidad de la interpretación a los medios de comunicación de masas, ni a las audiencias atraídas por los relatos mediáticos. En la actualidad asisten a estas representaciones, en las plazas públicas de los pueblos, personas con perfiles muy heterogéneos, que no pueden acceder a las claves necesarias para poder interpretarlas. Sería necesario comunicar a los asistentes, por vías alternativas a la representación y en un momento previo, la información que les permitiera situarse en contexto. Además, los públicos casi siempre aceptan la interpretación de autoridad que se les ofrece acerca del desarrollo ritual, porque la mayor parte del folklore superviviente en España cuenta con una versión interpretativa paralela que puede ser rescatada para este fin.

La mayoría de *los públicos procedentes de la sociedad urbana y moderna convierten toda celebración local en una semiología, en la que buscan a toda costa*

explicaciones racionales: “¿Qué quiere decir esto? o ¿Qué significa aquello?”. Se debería planificar esta demanda de manera organizada y proporcionar las claves necesarias para llevar a cabo una interpretación adecuada en relación a la Obra. El alcance de la difusión de la información acerca de las Obras de la cultura popular también debería ser consensuado con los autores y portadores de estas tradiciones; sin embargo, por lo general suelen quedar al margen de muchas de estas decisiones. Por otra parte, *pretender transmitir toda la densidad cultural de estas manifestaciones a los asistentes es imposible*. Esta premisa debe ser aceptada por las políticas culturales. Sin embargo, sí es posible establecer un repertorio mínimo de interpretaciones que no interfieran los sentidos producidos localmente que son, precisamente, el objeto de la protección.

Con frecuencia se constata que aquéllos que protagonizan una tradición suelen rechazar los significados atribuidos a sus productos o celebraciones por los discursos exteriores a la Obra. A pesar de ello, es frecuente que, con el tiempo, vayan interiorizando dichas interpretaciones y les encuentren un lugar en el seno del propio discurso local. El resultado es que se acaba generando un producto en el que aparecen incorporados los estereotipos que se le atribuyen año tras año por los medios de comunicación en las noticias que cierran los telediarios. Frente a esta situación, los protagonistas de la tradición no son capaces de elaborar sus propias interpretaciones en los lenguajes en que se les exige, ni de hacerlo en el formato adecuado. Tampoco pueden acceder a los medios de difusión, como la prensa, la radio y la televisión, excepto para ilustrar personalmente meras anécdotas referentes a la Obra (Muñoz Carrión, 2004).

Las *resignificaciones* del patrimonio cultural proceden, en la actualidad, de discursos políticos o simplemente comerciales. Apenas son elaboradas por los antropólogos, porque estos temas ya no forman parte del interés primordial de su disciplina desde hace más tres décadas. Así, la promoción y difusión de este tipo de patrimonio cultural no acerca al interesado a la lógica de dicha práctica cultural en su contexto, ni tampoco promueve la curiosidad por conocer el resto de las formas sociales, ni de otras expresiones culturales locales en el seno de las cuales la práctica que se rememora cobra sentido. Esta tarea está por hacer para evitar que se siga abriendo un foso entre estos productos de la creación popular y los contextos culturales que los han visto nacer.

Anthony Giddens (1997: 103 y 104) señala que: “La tradición siempre distingue entre ‘los de dentro’ y ‘los otros’, porque la participación en el ritual y la aceptación de la verdad formular es la condición de su existencia. El ‘otro’ es todos y cada uno de los que están fuera. Podría decirse que las tradiciones casi exigen ser separadas de los otros, puesto que la pertenencia a los que están dentro es uno de los rasgos cruciales de su carácter”. Pero no debe olvidarse que la tradición es, en la actualidad, un medio de adquirir identidad para los que todavía la conservan, si bien, dicha identidad debe ser necesariamente reconocida por “otros”, porque la identidad se reivindica por los de dentro, pero sólo se adquiere y se confirma cuando es reconocida por esos “otros” que Giddens sitúa “fuera”. Hoy día prima lo híbrido en el ámbito cultural y por eso resulta difícil, si no imposible, clasificar un agrupamiento humano a partir de conceptos como “dentro” y “fuera”. En el mundo tradicional si era posible distinguir estos dos espacios porque el “otro” siempre venía de fuera; era un personaje esporádico con un estatus dudoso. El “otro” era un extraño necesario para los de “dentro”, al que se le sometía al papel de invitado extraordinario mediante rígidas normas de hospitalidad. Pero en la actualidad, ya no quedan sistemas culturales semicerrados que decidan con criterios internos su propio funcionamiento. Por el contrario, parece como si la identidad de los de dentro tuviese un prospecto a seguir redactado por los de fuera. Es decir, la capacidad de los de "fuera" ha empezado a ser determinante a la hora de reconocer la identidad de los de "dentro" y también de *otorgar valor* a sus productos simbólicos. Los dictados de "fuera" se imponen, en gran parte de las ocasiones sobre los de “dentro” a la hora de marcar las pautas que regirán en el proceso de transformación y valoración de los productos simbólicos que han sobrevivido al proceso de emigración y de modernización. El trabajo de campo me ha permitido constatar que el establecimiento de la dinámica festiva, las normas que rigen en su desarrollo, las jerarquías internas que rigen entre sus participantes y los significados atribuibles a los actos están empezando a proponerse y a imponerse sutilmente desde el exterior a la propia comunidad que las celebra y a ser aceptados e interiorizados lentamente por los de dentro. Esta es precisamente una de las novedades del cambio que han sufrido las celebraciones festivas: casi cuando estaban a punto de morir por abandono, la mirada exterior las ha reclamado como productos culturales y han vuelto a reaparecer, pero ahora con nuevos sentidos que nunca tuvieron en las fases anteriores de su evolución.

16. MEDIADORES DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

La producción festiva no sólo es mediadora para los propios portadores de la tradición, sino que es, a su vez, mediada por parte de agentes exteriores al sistema social local. Mediación es coerción o imposición de un sistema de orden en el plano del significado y del sentido a una manifestación expresiva, en este caso, la fiesta. Para M. Martín Serrano, mediación es “la actividad que impone límites a lo que puede ser dicho, y a las maneras de decirlo, por medio de un sistema de orden” (Martín Serrano, 1977: 54), dejando de lado, apartando o impidiendo la emergencia de cualquier sentido que no sea compatible con los códigos utilizados por el mediador. La mediación puede ser muy sutil en el caso del patrimonio cultural inmaterial. No cuento aquí con espacio para realizar un inventario de todas las posiciones que intervienen en este proceso mediador de selección, de reactivación, de promoción, de resignificación y de difusión festiva, pero voy a destacar la importancia de cuatro “agentes” que han mediado decisivamente en el proceso de supervivencia y también en el de transformación de las fiestas rurales de corte tradicional.

Primero: En la actualidad, la simple presencia pasiva de *públicos esporádicos* se ha convertido en uno de los factores que más ha influido sobre la supervivencia y sobre la regeneración de las fiestas; hasta el extremo de que muchas de ellas no llegan a celebrarse si no se garantiza cierta afluencia de público procedente del exterior. A veces da la sensación de que ya no vale la pena llevar una fiesta a la plaza pública para el uso exclusivo de sus propios participantes. Como he señalado, en muchas ocasiones, las celebraciones se han cambiado de fecha y se han trasladado a los fines de semana más próximos con el único objeto de poder ofrecerlas a ese “Otro” exterior del cual está obteniendo el necesario reconocimiento identitario. Pero la mirada del público actual no es otra que la del consumidor de *experiencias culturales anunciadas, definidas y garantizadas, que acepta como monólogos*. El receptor de estos eventos valora una fiesta en la medida en la que ésta *se represente a sí misma*; es decir, cuando es una reproducción lo más exacta posible de lo que fue en un supuesto momento original. El hecho de otorgar aprobación y legitimidad solamente si el curso de una celebración se rige con códigos redundantes instituidos es una forma evidente de mediación. Al espectador actual no le interesan los cambios, de los que está sobrado en su propia vida y cuando se le impone alguno prefiere considerarlo como una mera anécdota. Como una desviación que lo que debería ser. En el fondo, los públicos actuales son más conservadores que los portadores

de la tradición que siempre innovan, aunque de manera casi imperceptible. Lo *ancestral*, lo *puro*, lo *originario* o lo *mítico*, son los rasgos en los que se regodean los visitantes urbanos. Lo que aportan, a cambio, con su presencia es, fundamentalmente, el consumo de productos locales y el prestigio que se deriva de su simple afluencia, que se transforma en publicidad de la fiesta y de la localidad en la que se celebra. No debe pasar inadvertido que muchos de los nuevos asistentes a estas festividades sitúan la fiesta tradicional en un lugar equivalente al que ocupan, en la sociedad actual, los parques temáticos, o también, determinados espectáculos didácticos de diseño.

Segundo. Existe otra audiencia caracterizada por su alto nivel escolar, o por su posición dentro de las instituciones de la enseñanza o de la investigación. Sus miembros producen prestigio acerca de la fiesta cada vez que se interesan por la misma y cuando producen discursos de descripción y de interpretación que trascienden la cultura popular oral, caracterizada históricamente por estar cerrada en sí misma y por dejar pocos rastros. Estos mediadores elevan la fiesta transformando la oralidad en escritura.

Los nuevos discursos que indagan, relatan y valoran acerca del significado de las fiestas locales han sido producidos, en décadas pasadas, desde fuera del propio espacio festivo y responden, fundamentalmente, a necesidades intelectuales o a intereses exteriores que nada tienen que ver con el lugar ni con el grupo que las celebra. La producción de estos discursos, generalmente escritos, está monopolizada por aquellos que tienen competencia para usar retóricas particulares típicas de las ciencias sociales y se caracterizan por tener una difusión localizada fuera del ámbito local. Por tanto, *es en un espacio distinto y alejado de las fiestas y de sus mantenedores, donde se ha elaborado hasta ahora buena parte del sentido conocido socialmente acerca de estos eventos.* Clifford Geertz, refiriéndose al trabajo del **antropólogo** como traductor señala que “el término ‘traducción’ no consiste en una simple refundición de los modos que otros tienen de disponer las cosas en nuestro propio modo de situarlas (que es el modo en que las cosas se pierden), sino la exposición, mediante nuestras locuciones, de la lógica de sus modos de disposición; una concepción que de nuevo se halla más próxima a lo que hace un crítico para arrojar luz sobre un poema que a lo que hace un astrónomo para tomar nota de una nueva estrella” (Geertz, 1994: 19 y 20).

Por su parte, Marc Augé señala lo siguiente: “los datos que se encuentran en ciertos textos antropológicos muchas veces no existen en las sociedades reales más que de forma virtual” (Augé, 2007: 52). Este autor rechaza el concepto de “traducción” y utiliza en su lugar el de “transposición”: “El antropólogo no traduce, transpone”, es decir, extrapola aquello que considera pertinente desde su posición de “exterioridad”. A causa de su posición de prestigio, el resultado de esta injerencia es una atribución de sentidos generalizada sobre los símbolos culturales vivos que tiene como único problema el hecho de acabar imponiéndose y de ser finalmente reconocida colectivamente, tanto por parte de los productores de la fiesta como por parte de los nuevos consumidores. Además, dicha producción de sentido se lleva a cabo en un lenguaje también prestigioso, como es el de la escritura. Hasta hace unas décadas estas “transposiciones” teóricas producidas, desde un sistema exterior, es decir, un sistema más amplio que el sistema cultural tradicional, no llegaban a difundirse entre los propios creadores de la fiesta y sobrevivían de manera autónoma en el universo de las instituciones y de las comunidades intelectuales consagradas al estudio del fenómeno ritual. Sin embargo, en la actualidad, estos discursos han penetrado en el mismo corazón de la fiesta y a veces se han adherido a ella tras una repetición sistemática; es habitual que prendan en la mentalidad colectiva y acaben siendo devueltos a los mismos que los produjeron desde fuera, cada vez que ellos u otros aparecen a indagar. Con frecuencia, *cuando un antropólogo pregunta, le responden lo que antes interpretaron sobre el fenómeno otros antropólogos.*

Respecto al contacto comunicativo entre los de “fuera” y los de “dentro”, aquel que introduzca esquemas diferentes en el modo de vida local, se sitúa en una legítima posición de “exterioridad”. Marc Augé se mofa, con cierta razón, de aquellos que quieren saltarse esta dificultad epistemológica, latente siempre en el conocimiento del otro, y abrazan la mística del conocimiento mediante fusión afectiva con el otro. Él prefiere encarnar, con libertad y de forma ejemplar, el propio punto de vista individual y considera que esta individualidad y la exterioridad de donde proceden, tienen un “carácter subversivo”. Señala, al respecto, lo siguiente: “A través del encuentro con informadores, creando a veces vínculos de amistad, el antropólogo induce a sus interlocutores a interrogarse sobre sí mismos, a tomar, en relación con su cultura colectiva, al igual que él mismo lo hace con sus referencias habituales, el mínimo de distancia que impone la puesta en narración [...] La posición de exterioridad sacude las incertidumbres del ensimismamiento culturalista tanto desde el lado del

antropólogo como desde el lado de aquellos a los que observa” (Augé, 2007: 43).

He comentado el proceso de encuentro entre dentro y fuera desde el punto de vista sincrónico. Sin embargo, existe la mirada diacrónica: ¿qué sucede a lo largo del curso de un periodo de más larga duración, (tres o cuatro décadas) cada vez que una fiesta, con la sana intención de protegerla ha sido, por fin, eficazmente documentada e interpretada? La respuesta es la siguiente: La traducción de la fiesta a textos escritos y la codificación de la polisensual experiencia festiva típica de las culturas de la oralidad, mediante el sistema de la escritura acaba *fijando una versión* de la misma; una formulación que se pretende canónica, lo cual acaba impidiendo que la cultura oral, en la que se inscribía de lleno la celebración festiva, siga intentando *tantear la manera de adaptarse o de desviarse de su propio patrón y de proyectar nuevos sentidos cada vez que la celebra*. Por tanto, creo que este registro de autoridad de la fiesta no es una buena práctica, cuando no se deja abierto explícitamente a nuevas reinterpretaciones, lo cual es poco frecuente. Es convertir el acto de documentar un rito, con el fin de aprehenderlo de manera definitiva, en una manera de ahogar la capacidad de superación de cada celebración y podría fosilizarla.

Lo peor sucede cuando la documentación y la interpretación se lleva a cabo en un momento histórico crítico como, por ejemplo, sucedió en la España franquista. En aquella ocasión, la ausencia de democracia, el discurso autoritario y las mediaciones producidas desde las instituciones eclesíásticas produjeron hibridaciones y sincretismos que han quedado decantados por el procedimiento descrito en la tradición oral. Después de setenta años podemos constatar que gran parte de las interpretaciones introducidas por imposición en el patrimonio inmaterial (el folklóre) durante este periodo han acabado incorporadas y aceptadas por los portadores de la tradición, convirtiéndose en parte de la misma. De hecho, hoy preocupa menos su procedencia ideológica, a la cual no se le otorga ninguna relevancia, que el hecho de haber logrado integrarse y permanecer en la celebración.

Tercero. En el último cuarto de siglo, coincidiendo con el momento de mayor expansión de la sociedad mediática, han surgido otros mediadores que son los **productores de discursos visuales y audiovisuales** orientados principalmente a la gran difusión. Durante este periodo ha sido una moda el acceso a la diversidad cultural a través del lenguaje visual, que ha

acabado convirtiéndose en el sistema de codificación prioritario utilizado para contar a los grandes públicos cómo son todos los productos de la cultura, qué significan para sus creadores y usuarios, cómo se usan, etc. Centrándonos tan sólo en las limitaciones técnicas propias de la comunicación mediante imágenes, hay que resaltar que el plano visual no es, por sí sólo, suficiente a la hora de describir un ritual. Una inmensa mayoría de datos pertinentes para la interpretación no son registrables mediante imágenes y sonido. Sin embargo, la comunicación audio-visual se ha considerado la más adecuada para documentar y testimoniar el universo de los productos culturales, lo cual creo que es erróneo por dos razones. La primera es que los documentales, especialmente los encargados por los medios de comunicación masiva, usan el plano de lo visible como procedimiento organizador del registro. Por lo tanto, lo precedente en el tiempo de un ritual, por ejemplo, o lo que sucede entre bastidores, queda oculto y es por tanto despreciado. En segundo lugar, en la realización de las crónicas visuales que tratan de fiestas populares suelen primar los criterios típicos de moda de cada momento y éstos son, por lo general, ajenos a la fiesta. En la actualidad, los más notorios son la fragmentación del acontecer festivo y el montaje visual con una secuencia temporal completamente ajena a la que rige en la celebración descrita. Resulta obligada la espectacularización de lo considerado exótico en cada momento por parte de las audiencias. *El realizador produce los relatos ocultándose frecuentemente como agente mediador.* Desde el punto de vista discursivo, en las entrevistas que pretenden dar fe de la mirada del Otro, también suele ocultar las propias preguntas y muestra sólo las respuestas del Otro como afirmaciones no dependientes de dichas preguntas, con lo cual suelen aparecer despojadas del sentido que les confería la pregunta ocultada. Desde el punto de vista visual, se filma buscando “caras humanas” sobre las que las audiencias medias se proyecten psicológicamente. Se exaltan las rarezas, las manifestaciones emotivas, la expresión de la euforia colectiva y el retrato de la comunidad emocional y feliz y extraña que la celebra. Finalmente, el plano anecdótico es usado profusamente para dar viveza y espontaneidad a la crónica.

Al igual que ocurre con la mediación proveniente del lenguaje escrito, tampoco los productores mediáticos consultan a los autores de la fiesta sobre cómo construir el relato visual. Las únicas consultas se reducen a entrevistas ilustrativas o de compromiso en las que fuerzan, a algún participante, a describir mediante declaraciones verbales un tipo de experiencia, de carácter fuertemente polisémico, que resultaría difícilmente

expresable mediante palabras para cualquiera. El resultado de estas entrevistas suele ser un discurso obvio y redundante respecto a las imágenes que lo acompañan, o también puede aparecer como una repetición imperfecta de los discursos de autoridad mencionados anteriormente, a los que el participante en la fiesta ha accedido previamente de manera directa o mediada. El empeño con el que el realizador del documental exige explicaciones y significados acerca de "lo que sucede" (lo que puede filmar) durante la celebración conduce a que los participantes se vean obligados a repetir explicaciones forzadas, con frecuencia carentes de fundamentación histórica y, en ocasiones, incluso de sentido. En otras ocasiones, cuando se adjuntan este tipo de entrevistas, realizadas a gentes del lugar, con el objetivo de legitimar el producto, lo único que se repite incansablemente por los entrevistados es, como ya he señalado, que la fiesta no es descriptible con palabras, apelándose al plano de los sentimientos y a la empatía que produce la pertenencia al grupo y al lugar. El resultado final de los productos mediáticos que describen e interpretan fiestas suele ser una crónica organizada con técnicas que han sido diseñadas para producir otro tipo de relatos visuales, a la que se le añade en el último momento, al igual que sucede con el resto de los relatos mediáticos, una polifonía de voces heterogéneas que cobran autoridad por el mero hecho de convertirse en mediadoras a gran escala, es decir, de ser conocidas por audiencias muy numerosas. Si las primeras crónicas escritas hace décadas a propósito de las fiestas se difundían en redes difícilmente accesibles a la cultura rural, los nuevos relatos de imágenes, difundidos mediáticamente, son ahora recibidos, grabados y reproducidos en los hogares de los propios creadores de los símbolos festivos. La gratificación generada por el reconocimiento mediático es tan potente que cuando se transmiten por televisiones locales fiestas populares en directo algunos prefieren acceder a la mediación televisiva, estructurada con su propio relato, antes que participar directamente en el ritual.

Cuarto. Desde hace una década, aproximadamente, han irrumpido en este ámbito nuevos agentes empresariales que tratan las manifestaciones festivas como un elemento cultural significativo del lugar. Sus expertos realizan proyectos de recuperación cultural regional, en los que asocian las fiestas populares a otros rasgos de la cultura material que todavía son rescatables; por ejemplo, la arquitectura, el paisaje, las herramientas tradicionales de labor o de artesanía, etc. Los *expertos en gestión cultural* patrocinan relatos didácticos referidos a las culturas autóctonas, producidos mediante la articulación de rasgos heterogéneos pertenecientes a una determinada área cultural que ha sido previamente acotada con criterios

procedentes de la política territorial de las Comunidades Autónomas. La finalidad de estas tareas suele ser la exposición pública en salas especializadas, en centros de interpretación o en museos etnográficos. Estos centros se están convirtiendo en microcosmos de la cultura local y están orientados a promover la curiosidad y la instrucción de sus visitantes en todo lo referente a los modos de vida tradicional de la zona. Sin embargo, muchos de estos nuevos centros no pasan de ser simples expendedurías de información orientadas al turismo cultural, que se limitan a acumular, clasificar y exponer herramientas, instrumentos o vestimentas en vitrinas, junto a mapas, fotos de época y paneles explicativos. En la actualidad, también resulta obligada la exhibición de diversos materiales visuales con todo tipo de información didáctica. Una investigación específica debería poner de manifiesto el capital invertido por parte de los poderes públicos locales en la creación y gestión de dichas instituciones, así como las diferentes formas de rentabilidad económica, política y cultural, que estos proyectos producen.

17. LA TRADICIÓN COMO FORMA DE IDENTIDAD Y DE DISTINCIÓN EN EL MUNDO GLOBAL

En el mundo tradicional cada cual sólo podía concebir su propia fiesta. Los propios productores de rituales eran sus destinatarios, en un marco local que carecía de sistemas adecuados de comunicación y de transporte. Además, *antes de la llegada de las técnicas de registro visual, una vez celebrada, la fiesta ya no tenía más existencia que la que le confería el recuerdo colectivo y la esperanza de volver a vivirla en el futuro. En la actualidad, una vez que ha sido registrada, es posible volver a visualizarla en cualquier momento y en número de veces ilimitado.* La consecuencia es que la tensión de la espera del momento festivo, que en ocasiones se acumulaba durante todo el año y que es un ingrediente fundamental de todo ritual, se ha reducido, una vez que la parte visible de la fiesta ha quedado fijada y es ahora accesible en cualquier momento gracias a la tecnología doméstica. Por otra parte, *la difusión mediática de estas celebraciones ha producido una tendencia hacia la unificación y la homogeneización de los formatos festivos*, en la medida en la que sugiere una mirada de la fiesta en relación con miradas sucesivas sobre otras fiestas. Cuando se sobrevalora únicamente el aspecto figurativo y plástico de estos discursos, relegando la dimensión histórica y contextual de los mismos, el efecto es la consolidación en la mentalidad colectiva de

un modelo canónico o modelo de modelos, que se acaba imponiendo sobre los tradicionales modelos locales en todo lo referente a la producción, significación y sentido festivos. Por ejemplo, la fiesta comienza a valorarse por su dimensión multitudinaria.

El hecho de que los símbolos festivos carezcan de *copyright* permite, además, que se esté llevando a cabo una progresiva reapropiación de la imagen festiva por parte de cualquiera que tenga la capacidad para explotarlas económica o simbólicamente. Cada vez es más frecuente que las agencias de viajes, la publicidad, o incluso la propaganda política, usen símbolos festivos locales que son patrimonio de la comunidad que los ha creado, mantenido y difundido. Sin embargo, la gente común de un pueblo concreto no tiene respuesta legal; por ejemplo, cuando contemplan imágenes de sus máscaras o de sus símbolos como reclamo turístico de toda una región, de una Comunidad Autónoma o hasta de todo el país, ni tampoco cuando las ven en publicidad como marco adecuado para promocionar otros productos de consumo.

El trabajo de investigación más interesante que se puede realizar a partir de estas reflexiones es el que identifica las tácticas específicas que usa cada comunidad concreta para evitar que se apropien de sus fiestas los agentes exteriores a la misma. En la actualidad, las injerencias sobre la fiesta, planificadas desde el exterior, se están incrementando sutilmente; lo podemos apreciar, como ya hemos señalado anteriormente cuando se separa la fiesta del marco espacial local, que le es consustancial, para exponerla y exhibirla en espacios exteriores, como grandes ciudades, festivales, ferias de ocio y tiempo libre, etc., cuando se cambia el momento temporal del calendario en el que tiene sentido su celebración, cada vez que se seleccionan para su exhibición meros fragmentos que no representan el sentido global del fenómeno, etc. Aunque la verdadera usurpación de la fiesta por parte del sistema de consumo se produce en el momento en el que ésta pasa a convertirse, junto con los portadores de la tradición que la celebran, en un mero objeto. Un objeto que es consumido y rentabilizado en base a los criterios de legitimidad al uso: *la fiesta es patrimonio cultural de todos y debe ser difundida y conocida por todos*. Bajo este criterio legitimador surge toda una logística que no es diferente de la propia del consumo.

Afortunadamente, individuos o colectivos representantes de muchas culturas locales se han negado a participar en este proceso. Han decidido que no quieren ni necesitan llevar a cabo celebraciones que les permi-

ten transformar el capital simbólico-ritual en capital económico, gracias a la popularidad. Pero, quizás, el proceso más interesante en la actualidad, es el que pone en marcha respuestas locales creativas ante la demanda de exotismo del sistema de mercado, y lo hace mediante *tácticas* que tienen como objetivo usar en beneficio propio el capital simbólico festivo, evitando al mismo tiempo que dicho capital les sea expropiado por parte del sistema político, del económico o del cultural. La *táctica* más usada se pone de manifiesto cuando los legítimos portadores de la tradición *se reservan para sí el universo emocional* surgido de la celebración y evitan traducirlo a categorías que les son ajenas, o trasponerlo a escenarios diferentes de la “plaza pública”. Cuando esto sucede, la forma en que permanece o se transforma el sentido profundo de la experiencia festiva, desde la perspectiva propia de cada localidad, nos es desconocida en la actualidad cuando observamos desde fuera. *Lo único que se ofrece desde “dentro” a la demanda exterior son escenificaciones a la medida de los nuevos consumidores de exotismo.* Michel de Certeau (1980: 43) observa que: “De manera elemental, se podría decir que nuestro tiempo de *mass-media* transforma la sociedad en ‘público’ (una palabra clave que sustituye a ‘pueblo’), que malogra la felicidad en los iconos de objetos que se ofrecen al consumo, y que desplaza la palabra hacia la denegación (‘ocúltate, objeto’). Combina la epifanía del objeto-rey y la sospecha hacia todo lo representado y coordina el lenguaje de la figuración y el de la ausencia”.

Los poseedores de formas de hacer y de saber tradicionales (“capital cultural festivo”) han empezado a descubrir las razones y los valores que están en juego al satisfacer, o no hacerlo, la demanda de los nuevos consumidores de símbolos. Esta *táctica*, siguiendo la aguda formulación de Michel de Certeau (1990: 59-63), supone trasladarse al lugar del otro, que en este caso es el universo institucional protector de cultura, para jugar ahí, aunque este sea un terreno impuesto y con unas reglas desconocidas y ajenas al lugar propio. Para poner en práctica esta *táctica*, los portadores de la tradición deben descubrir por intuición, o mediante la prueba y el error, las formas y los contenidos demandados y deben estar dispuestos, luego, a responder en el formato de la cultura tradicional que sea más afín a la actual cultura del espectáculo desde donde se realiza la demanda. Por esta razón, en muchas fiestas actuales se destaca, cada vez más, el referente histórico, la memoria, la dimensión lúdica, la expresividad polisensual (gastronomía) y seductora (el cuerpo, la proximidad, la tactilidad) y, sobre todo, el universo que sirve como seña de identidad (el “nosotros”) tan sugerente en una sociedad desconcertada. *La táctica local silencia astutamente*

todo aquello que no se demanda; además, aprende a aprovecharse de las modas del momento, aunque no pueda consolidar en el tiempo lo que va consiguiendo, al no contar con un lugar estable e independiente en relación al potente sistema de consumo desde el que se demanda. Quizás sea esta la única respuesta creativa que se puede dar a las interferencias procedentes desde sistemas que se autoorganizan a costa de transferir el desorden a subsistemas frágiles o periféricos.

Queda por establecer si el hecho de que los creadores de símbolos se plieguen a lo que se demanda desde fuera responde a un cálculo planificado, o si más bien si dicho *ajuste* se produce de manera inconsciente. Si lo que se muestra de cara al exterior y lo que se oculta, es calculado en función de la demanda de cada momento concreto, nos encontramos ante una mera *transacción* (al público se le ofrece lo que pide). Pero cuando lo que se demanda por los nuevos consumidores de experiencias culturales llega a ser coincidente con lo que se propone espontáneamente desde la creatividad popular basada en la tradición, es decir, desde dentro de la fiesta, nos encontramos ante un *ajuste misterioso entre las lógicas propias de dos campos con trayectorias e intereses bien diferentes entre sí*. Este es el proceso en el que se encuentran sumidas la mayoría de las fiestas españolas actuales que han logrado un gran éxito regional, nacional o, incluso, internacional. El *ajuste* entre lo que la fiesta *dice ser* y *deja ver* hacia el exterior y *lo que se demanda de ella* por parte de los nuevos consumidores de experiencias culturales, constituye un enigma teórico similar al planteado por Pierre Bourdieu (1995: 371-374) en el campo del arte. Al igual que sucede en dicho campo, también en el ámbito de los símbolos festivos producidos por la cultura popular dicho enigma está sin resolver.

El resultado armónico de este proceso de *ajuste entre lógicas tan diferentes* -la propia que rige la fiesta tradicional, que presume de su propia autonomía y la que caracteriza a la sociedad de consumo de espectáculos que, en principio, le es ajena- supone el último estadio en la evolución de un fenómeno que sigue encontrando caminos para sobrevivir, usando *a su favor* -como diría Michel de Certeau- las condiciones impuestas desde el exterior. Cada vez que las comunidades aisladas, sin otra peculiaridad reconocible desde fuera que su fiesta, son capaces de discernir y usar a su favor las reglas que se les imponen sobre sus propios símbolos, el resultado es que sus miembros consiguen acotar y ocupar un espacio identitario específico del que carecían previamente ante la mirada exterior. Por tanto, puede afirmarse que cuando se consolida este insospechado reconocimiento

de identidad, derivado de la mera posesión de un *capital simbólico*, gracias a que, por razones ajenas a este proceso, ha sido actualmente revalorizado por el consumo de masas, la población depositaria de dicho capital accede, como comunidad portadora, a una posición con voz en un mundo lleno de “ruidos”. Y el simple hecho de poder hacer oír la propia voz, en la sociedad multicultural, ahogada por las mediaciones cada vez menos localizables y más globales es, nada menos, que *adquirir estatus de existencia* en el seno de la misma. Y ya no sólo en el ámbito de la producción simbólica sino, como consecuencia de ello y a la larga, en todos los ámbitos necesarios para que dicha comunidad, que incluso puede no haber logrado emanciparse de las restricciones derivadas de su cultura tradicional, pueda usar en su beneficio y en su desarrollo la propia memoria y formas de expresión locales que hasta ese momento la habían frenado, accediendo entonces, paradójicamente mediante ellas, a un *lugar propio*, con estatus y diferenciado, en el seno de la sociedad global.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M. (2001): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- AUGÉ, M. (2007): *El oficio de antropólogo*. Barcelona: Gedisa.
- BALANDIER, G. (1989): *El desorden*. Barcelona: Gedisa.
- BATESON, G. (1980): *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BATESON, G. (1985): *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Carlos Lohé.
- BENJAMIN, W. (1982): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BIRDWHISTELL, R.L. (1979): *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOPA (Boletín Oficial del Principado de Asturias) (2003): n° 108, 12 de mayo de 2003.

BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

BURKE, P. (2005): *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.

CENTRE ROYAUMONT POUR UNA SCIENCE DE L'HOMME (1979): *Théories du langage. Théories de l'apprentissage. Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky*. París: Seuil.

CERTEAU, M. de (1980): *La culture au pluriel*. París: Christian Bourgois Editeur.

CERTEAU, M. de (1990): *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard.

CLIFFORD, J. (1992): "Sobre la autoridad etnográfica", en VV.AA.: *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

CRUZ, M. (2002): *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.

GARCÍA CANCLINI, N. (1982): *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.

GEERTZ, C. (1994): *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós.

GIDDENS, A. (1997): "Vivir en una sociedad postradicional", en BECK, U., GIDDENS, A. y LASH, S.: *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza.

GINZBURG, C. (2001): *El queso y los gusanos*. Barcelona: Península.

HALL, E.T. (1973): *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Madrid: I.E.A.L

HALBWACHS, M. (1997): *La mémoire collective*. París: Albin Michel.

HALBWACHS, M. (2004): *Los marcos sociales de la memoria*. Madrid: Anthropos.

HALL, E.T. (1983): *The dance of Life*. New York: Anchor Press/Doubleday.

HALL, E.T. (1989): *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza.

JOUSSE, M. (1974): *L'anthropologie du geste*. París: Gallimard.

LAMO DE ESPINOSA, E. (1996): *Sociedades de cultura, sociedades de ciencia. Ensayos sobre la condición moderna*. Oviedo: Nóbel.

MARTÍN SERRANO, M. (1977): *La mediación social*. Madrid: Akal.

MARTÍN SERRANO, M. (2007): *Teoría de la comunicación. La comunicación, la vida y la sociedad*. Madrid: McGraw Hill.

MAUSS, M. (1971): *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

MORIN, E. y PIATELLI-PALMARINI, M. (1974): *L'unité de l'homme*. 3 vol. París: Seuil.

MORIN, E. (1994): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

MUÑOZ CARRIÓN, A. (1986): "Ritual folklórico y representaciones colectivas. Modelo de análisis comunicacional", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 33. Madrid: C.I.S.

MUÑOZ CARRIÓN, A. (2004): "Cesiones y concesiones de la creatividad simbólico-festiva", en MARTÍN, Vincent (comp.): *Clarines de pluma. Homenaje a Antonio Regalado*. Madrid: Síntesis.

PRIETO DE PEDRO, J. (1993): *Cultura, culturas y Constitución*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

RIFKIN, J. (2004): *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.

SARTORI, G. (2003): *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.

TYLOR, E. B. (1977): *Cultura primitiva*. 2 vol. Madrid: Ayuso.

UNESCO (2003): "Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial", 17 de octubre de 2003.

WINKIN, Y. (ed.) (1984): *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.

PARA CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

MUÑOZ CARRIÓN, Antonio (2008): “El patrimonio cultural material y el inmaterial: buenas prácticas para su preservación”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 3, segundo semestre de 2008, pp. 495-534. ISSN electrónico: 1989-0494. Universidad Complutense de Madrid.

Disponible en: <http://www.ucm.es/info/mediars>

(*)El autor

Antonio Muñoz Carrión es Doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, Diplomado en Comunicación por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París y Premio Nacional de Investigación “Marqués de Lozoya” en Artes y Tradiciones Populares. En la actualidad es Profesor Titular de Sociología de la Comunicación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Sus líneas de investigación más recientes se centran en el análisis de los procesos de cambio de la cultura juvenil, las formas de creatividad en la cultura popular y la recuperación de la memoria colectiva.

Algunas de sus publicaciones son las siguientes:

- “La comunicación a través de la parodia”, *Revista Internacional de Sociología*, nº 1, vol. 44, 1986.
- “Ritual folklórico y representaciones colectivas. Modelo de análisis comunicacional”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 33, 1986. Madrid: CIS.
- “Los códigos de la comunicación instituida. Márgenes, dinámica y nivel lógico”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 57, 1992. Madrid: CIS.
- “La comunicación desamparada. Una revisión de paradojas en la cultura juvenil” (en colaboración con J. Avello), en RODRÍGUEZ, F. (comp.): *Comunicación y lenguaje de los jóvenes*. Barcelona: Ariel, 2002.
- “Cesiones y concesiones de la creatividad simbólico-festiva”, en MARTÍN, V. (ed.): *Clarines de pluma*. Madrid: Síntesis, 2004.
- “Tácticas de comunicación juvenil. Intervenciones estéticas”, *Revista Juventud*, nº 78, septiembre de 2007. Madrid: Injuve.