

Musealizar la vida cotidiana

Los museos etnológicos del Alto Aragón

Concha Martínez Latre



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESSES
Diputación de Huesca



Prensas Universitarias de Zaragoza

MUSEALIZAR LA VIDA COTIDIANA
Los museos etnológicos del Alto Aragón

MUSEALIZAR LA VIDA COTIDIANA
Los museos etnológicos del Alto Aragón

Concha Martínez Latre



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES
Diputación de Huesca



Prensas Universitarias de Zaragoza

FICHA CATALOGRÁFICA

MARTÍNEZ LATRE, Concha

Musealizar la vida cotidiana : los museos etnológicos del Alto Aragón / Concha Martínez Latre. — Zaragoza : Pressas Universitarias de Zaragoza ; Huesca : Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007

482 p. : il. col. y n. ; 22 cm. — (Ciencias sociales ; 63)

ISBN 978-84-7733-922-9

1. Museos etnológicos—Huesca (Provincia). I. Universidad de Zaragoza. II. Título. III. Serie: Ciencias sociales (Pressas Universitarias de Zaragoza) ; 63
39:069(460.222)

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© Concha Martínez Latre

© De la presente edición, Pressas Universitarias de Zaragoza e Instituto de Estudios Altoaragoneses

1.ª edición, 2007

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Ciencias Sociales, n.º 63

Director de la colección: Pedro Víctor Rújula López

Pressas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Pressas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España

Imprime: Octavio y Félez, S. A.

D.L.: Z-3425-2007

Pues donde está tu tesoro, allí estará tu corazón.

Mateo 6, 21

*A mi madre,
a mis tesoros*

AGRADECIMIENTOS¹

[...]
desea que el camino sea largo.
lleno de peripecias, lleno de aventuras.
[...]
Pero no apresures el viaje en absoluto.
Mejor que muchos años dure
[...]

Kavafis, «Ítaca»

Llegar a redactar estas líneas de gratitud supone el final de un viaje singular. No sé si he llegado a Ítaca, pero el camino ha merecido la pena por la multitud de manos y rostros que he sentido a mi lado a lo largo del recorrido.

Muchos rostros no tienen nombre, los desconozco, vienen desde atrás en el tiempo; pero, sin embargo, sé de sus vidas y su trajinar con lo cotidiano, aquí y muy lejos, creando maravillas que sustentan y alimentan también mi vida.

A otros sí que puedo nombrarlos, pues su apoyo y cercanía son palpables a lo largo de mi biografía.

¹ Este libro tiene su origen en un trabajo de investigación que fue defendido como tesis doctoral en 2005 en la Universidad de Zaragoza. Para llevar a cabo parte del trabajo, en concreto los apartados de Ansó y San Juan de Plan, en el año 2002 recibí una subvención del Servicio de Patrimonio Etnológico del Gobierno de Aragón. Vaya aquí mi reconocimiento a dicha ayuda.

Mi familia, grande y pequeña, de sangre y de elección, los amigos y amigas; todos prestos a transmitir apoyo mutuo y entusiasmo. Son para mí una reserva energética inagotable, una red sólida tejida de afectos profundos.

Para llevar a buen puerto este trabajo ciertas personas poseen nombre concreto, pues su ayuda se ha materializado en gestiones importantes. Carmen, Estefanía y Pilar me han acercado bibliografía de difícil acceso. Chaime, Carmina, Luis y Álvaro me han sugerido ideas para el trabajo. M.^a Elisa Sánchez, Antonio Jesús Gorría, Marta Puyol, Paco Bolea y Chaime Marcuello han posibilitado contactos con los creadores de los museos. José Ángel ha apoyado como buen guía durante toda la investigación, y Ricardo me ha brindado, como siempre, su compañía inestimable.

Los informantes de cada museo me han abierto con hospitalidad sus casas y sus vidas. Sin ellos, nada de estas páginas existiría.

Gracias a todos por hacer posible un camino lleno de aventuras y conocimientos que arranca de la confianza en la gente como hacedora de vida, y en su capacidad para «resistir fundando microlibertades, que movilizan recursos insospechados para así desplazar las fronteras verdaderas de la influencia de los poderes sobre la multitud anónima» (Certeau).

PRÓLOGO

Como amiga de la autora, tuve el privilegio de seguir de cerca la gestación del trabajo que ha dado lugar a este libro. Espero que a quien lo lea le suceda algo parecido a lo que me sucedió a mí, que no soy experta en la materia, cuando me adentraba en su lectura. Y es que constituyó un descubrimiento ver cómo detrás o en el interior de un tema que parecía peculiar y lejano, el estudio de los museos etnológicos del Alto Aragón, iba encontrando un entramado de explicación vital y compleja que abría vías novedosas para la comprensión del ser humano en su búsqueda de sentido e identidad colectiva.

En este libro, que estudia la socio-génesis de los museos populares, laten muchas preguntas: ¿Por qué han proliferado los museos etnográficos? ¿De dónde nace esa sed de museo de la gente? ¿Cuál es el sentido que dan los creadores de estos museos a sus prácticas, a la conservación y musealización de los objetos de la vida cotidiana? ¿Pueden los museos etnológicos, a la vez que elevan aspectos de la vida cotidiana a la condición de sagrados, colaborar a la desacralización del museo clásico, canónico, al invadir el lugar simbólico del gusto y lo valioso? ¿Qué dicen las distintas teorías de la cultura al respecto?

Concha Martínez Latre se acerca a estos interrogantes desde una perspectiva ética, dentro del marco epistemológico general del conocimiento situado. Y lo hace poniéndose en juego en primera persona. De acuerdo con este marco y por coherencia vital y metodológica, la autora aborda su indagación situándose en el mismo plano que las personas informantes. El hondo lirismo de Michel de Certeau al hablar de la gente, y al afirmar que «lo cotidiano está sembrado de maravillas», tiene su correlato en el hondo respeto que aquí se muestra al hablar con la gente. En las conversaciones con las personas que crearon y mantienen estos museos del Alto Aragón hay conversación, en el sentido hermenéutico, pero también hay relación, una relación de respeto y valoración.

En la primera parte, se introduce el concepto de pueblo, ligado a la teología, la identificación con las víctimas y su evolución hacia el concepto de gente; se explora la tensión instituyente-instituido, la fuerza del imaginario como guía de la acción colectiva. En el análisis de las teorías de la cultura, en relación con la búsqueda de sentido de los pequeños museos, la autora capta lo que pueden dar de sí las distintas propuestas, busca y descarta hasta hallar el encaje teórico más promisorio para dar valor a lo que, por opción y convicción, y como criterio que guía la escritura, quiere dar valor: lo que hace la gente, la cultura popular.

En la segunda parte, la emanación del sentido crece en las palabras de las personas que hablan. Ellos y ellas, al rescatar el valor de los objetos cotidianos están diciendo lo importantes que son para todos nosotros, para nuestro desarrollo emocional y afectivo. No solo en el momento de uso. Esa valoración de lo cotidiano la relaciona la autora con la teología feminista, que también busca ampliar el sentido de lo sagrado, rescatar para lo sagrado lo que las grandes concepciones dejaron a un lado considerándolo natural e irrelevante: la importancia vital y espiritual que, al decir de Teresa de Jesús, tienen los pucheros.

En muchas de las iniciativas museísticas de las que se habla en este libro, queda reflejada la fuerza de las mujeres en el mundo rural, su capacidad para sostener no solo la vida como supervivencia, sino en una gran medida, a tenor de lo que comunican quienes han creado estos museos, el sentido, la fuerza de lo instituyente. La comunidad, las costumbres, la ligazón a un territorio, las tradiciones, han sido mantenidas por hombres y mujeres. Pero debido a la división de tareas entre unos y otras, en todo lo que concierne a los objetos del ámbito doméstico, en particular en los ligados a la crianza y a la casa, predomina una connotación de carga femenina. De ahí que la búsqueda de un sentido al rescate de estos objetos, a su musealización, nos devuelva cierto sabor, cierto hábito femenino de la existencia.

Para terminar esta pequeña introducción, y tras decir lo privilegiada que me siento por estar con mis palabras en estas páginas, quisiera destacar una de las conclusiones que emerge en ellas, tal vez la más entrañable y profunda. Se trata de reconocer que estas prácticas de valoración de los objetos cotidianos, del mundo de la casa, del mundo común de la niñez, espacio tradicional de las mujeres, están impregnadas de la figura de la madre. Que la madre, raíz de la vida y transmisora de la palabra, paradigma de una verdad que es

relacional y cotidiana, es a la vez creadora de sentido. Que del ámbito de la casa, emanan prácticas y quehaceres que son fuente universal de sentido. Concha Martínez Latre habla del imaginario fuerte y sustancial de la madre. Escribe: «Los museos que custodian la vida cotidiana los percibo tremendamente sesgados hacia la figura de la madre y con un significado sagrado social muy potente...».

Carmen Magallón Portolés

Alcañiz, 7 de julio de 2007

PRESENTACIÓN

Museos indisciplinados, hijos ilegítimos de la academia, crecidos en la calle como mestizos culturales que mezclan con una cierta desenvoltura categorías, métodos, estéticas sin respeto alguno por nuestras sagradas escrituras (V. Padiglione, 2003).

En las últimas décadas, el escenario de la institución museística viene asistiendo a un fenómeno nuevo para ella: la proliferación de museos, especialmente por todos los lugares del mundo occidental, sin importar tamaño ni tipología de las creaciones. Se consigna que la velocidad de propagación del fenómeno incluso se está acelerando y, así, en los veinte últimos años se ha triplicado el número de instituciones.

Es especialmente significativa dentro de esta situación, que puede encuadrarse en lo que ahora llamamos masividad cultural, la proliferación museística de corte etnológico, que provoca entre los expertos todo tipo de interpretaciones sobre la pertinencia y conveniencia de la activación patrimonial.² Se puede hablar de «colecciones a raudales» para hacer comprensibles los problemas que se les presentan a los museos etnológicos o

2 Por ejemplo, en Inglaterra en los años ochenta llegaron a contabilizarse quinientos museos etnográficos locales, respuesta cultural a la dura crisis industrial. Este dato lo extrae X. Pereiro y otros (2003) de la obra de K. Walsh *The representation of the past: museums and heritage in the postmodern world*, Londres, Routledge, 1992.

La región francesa de Poitou-Charentes en 1993 contaba con 277 museos; de ellos, 207 se dedicaban a la etnología, historia, técnica y arte (Albert, 2003).

En Italia, desde 1970 hasta 2001 han nacido unos 500 pequeños museos etnográficos locales dispersos por todo el territorio (Padiglione, 2003).

En Huesca, en 2001, existían 42 museos o instituciones similares; de ellas, 18 eran de carácter etnológico. Por esas fechas se proyectaban 16 nuevos museos, de los cuales ocho serían etnológicos (Beltrán, 2002).

antropológicos ante el incremento imparable de objetos de todo tipo que llegan a los almacenes para su custodia (Carretero, 2003).³

También la expresión «compulsión musealizadora»⁴ retrata la situación (Sierra, 2003). Años antes, el antropólogo Llorenç Prats (1997), estudioso del patrimonio, utilizaba los mismos términos. Hay por parte francesa otra formulación bien acertada: «envie de musée»⁵ (Christian, 1983), que perfila la situación por la que atraviesan los museos del mundo occidental, en un proceso de activación masiva con interpretaciones sumamente divergentes.

No solo han crecido de forma espectacular las instituciones que representan a la sociedad rural tradicional, también hay un crecimiento exponencial de centros de arte contemporáneo, parques temáticos, centros de interpretación, rutas históricas, etcétera. La masividad cultural ha contaminado el elitista dominio museístico, que se ve sometido a las leyes del mercado cultural, en el que compite como un producto de consumo más.⁶

La forma de abordar unas u otras manifestaciones de este crecimiento «anómalo» suele cobijar posiciones dispares en cuanto a la concepción de lo cultural y los procesos de institucionalización. Entre las múltiples propuestas museísticas, que van surgiendo en estos últimos años, las de tipo etnológico, sin duda, provocan interesantes debates sobre su sentido y significado.

El proceso de consolidación de la institución museística ha sido receptivo a los cambios en los escenarios culturales, que afectaban directamente

3 Los datos que proporciona el director del Museo del Traje de Madrid son bien elocuentes: desde 1934 hasta 1983 habían entrado en las colecciones del museo una media de 362 objetos anuales. Desde 1983 hasta 2003 el ritmo de entrada había sido de 3559 objetos anuales (Carretero, 2003, p. 14).

4 Las cifras que aporta sobre Galicia son significativas: en 2002 había 74 instituciones museísticas, de las cuales solo 19 eran anteriores a 1970 (Sierra, 2003, p. 213).

5 Podemos traducirla como «ganas de museo» o «necesidad de museo», pero es mucho más acertada aquí «sed de museo».

6 Las connotaciones de consumo distinguido asociadas a la oferta museística no la salvaguarda de padecer los efectos de la sociedad-mercado, y el fenómeno de la masividad en las colecciones no es únicamente atribuible al escenario del patrimonio etnológico, también en el dominio de los museos de arte contemporáneo se da esta situación cuando sus gestores se lanzan a comprar obra de autores contemporáneos con un auténtico frenesí, y se hallan museos nacidos hace treinta años con más de 15 000 ó 20 000 obras adquiridas en ese periodo, como son el Museo Nacional de Arte Moderno de París, la colección del MOMA de Nueva York o el Museo Stedelijk en Ámsterdam. Los problemas de almacenamiento en estos casos son también preocupantes (Llorens, 1996, p. 95).

a las revalorizaciones patrimoniales. En primer lugar, el patrimonio se contempló desde el ámbito artístico; luego, desde el histórico; más adelante se incorporaron la naturaleza y la antropología, para llegar por último a la tecnología e industria, sin que quede al margen ahora ninguna parcela de la existencia. En un cierto momento de ese proceso se alcanzó a la vida cotidiana de la gente, convirtiendo en objetos patrimoniales, y por ende museísticos, toda una pléyade de *cosas viejas* cuyo valor había residido anteriormente en el uso y utilidad en la vida corriente, ya perdidos frente a los nuevos modelos de vida (Baudrillard, 1988; Pomian, 1996).

Recurrir al escenario museístico para mostrar la vida cotidiana desaparecida resulta al menos extraño cuando la activación se produce desde gente no experta en museos. La historia de la institución se manifiesta muy alejada del contexto e intereses de la gente común. Y alguna significación ha de tener el artefacto museo en esas situaciones cuando se pone en pie por la propia gente, que también reclama su derecho a intervenir en los temas patrimoniales.

Entre los expertos se cuestiona, especialmente, el sentido de una multitud de museos adjetivados clónicos, irrelevantes, banales o deficientes por muchos de ellos en la medida que musealizan la vida cotidiana de la gente de la sociedad rural del pasado próximo en nuestro contexto.⁷ Algo que no puede ofrecer diferencias apreciables, pues la vida en esas sociedades tradicionales era esencialmente similar. No acaban de encontrarse con claridad los factores desencadenantes de la fiebre patrimonial de tipo etnológico visible en el entorno; y concurren fuertes polémicas sobre la pertinencia de una activación museológica focalizada en objetos tan alejados del dominio museístico canónico como son las cosas de la vida cotidiana de la gente común. Hasta un pasado muy reciente, la institución museística se ha desplegado con eficacia y naturalidad por las colecciones de tipo histórico-artístico, y por aquellos ámbitos de la existencia encuadrables en la vida de las elites o de la parte dominante de lo social.

Entre las críticas negativas, algunas descalifican el fenómeno, en el que no ven signos de emergencia de la gente, o de lo popular y su cultura,

7 Hay también preocupación por el sesgo en la tipología de esos objetos, que se cifra casi estrictamente en las culturas rurales preindustriales, dejando de lado lo urbano y lo más próximo, ante lo que no se ha llegado a elaborar todavía una perspectiva patrimonial (Carretero, 2003, p. 13).

mediante activaciones endógenas o internas. Al contrario, dicen que esa «necesidad de museo» es indicativa de dominación e imposición desde las elites de una forma de representación de lo que fueron las clases populares y la vida en la sociedad tradicional rural. Un ejercicio de dominocentrismo, o violencia simbólica, al producirse la acción de forma no autónoma, con intervención desde el exterior, ejercida desde un saber experto que detenta la capacidad de legitimar los procesos (Grignon y Passeron, 1992; Bourdieu, 1998).

Otra línea de interpretación encuentra en la activación museológica etnológica un fenómeno mercantilizado que no tiene otro objetivo que buscar fuentes de recursos económicos en sociedades reconvertidas hacia la terciarización, desprovistas de suficientes acicates para desenvolverse con éxito en esas nuevas actividades laborales volcadas al sector servicios.⁸ Para otros, desde una visión más positiva, la asociación entre patrimonio y desarrollo económico está detrás de muchos de los procesos de activación de los bienes de interés cultural, orientados hacia los benéficos efectos sobre el desarrollo local y social de la patrimonialización. El auge del turismo en todas sus variantes como una industria floreciente de la sociedad del ocio, que busca nuevos nichos para su ampliación y crecimiento y que encuentra en el «turismo cultural» una fuente de recursos inmejorable, ha conseguido en el mercado patrimonial la activación de los temas más peregrinos e inimaginables.⁹ Pero sería injusto limitarse a los móviles económicos como los únicos y poderosos factores que operan en el fenómeno de la patrimonialización y la musealización. Hay expertos que sostienen más razones para dar cuenta de esos procesos y opinan que se deben analizar e interpretar con otras perspectivas si queremos comprender algo mejor lo que sucede dentro de la institución museística. Ejemplo de ello serían los elementos de identidad y afirmación que una colectividad puede sustentar en su patrimonio específico.¹⁰

Las cuestiones que se pueden presentar por unos y otros son argumentos sólidos que implican a museólogos, antropólogos, sociólogos o historiadores del arte en una polémica abierta de difícil conclusión. En ningún caso se pueden obviar las adherencias que el artefacto museo arras-

8 Rodríguez (1997); Bellido (1997); Fernández (1996); Agudo (1999); García Jiménez (2003); Mairal (2003); Sierra (2003).

9 Ariño (2002a); Domínguez (1999); Asworth (1994); Ballart (1997); Goldstone (2003).

10 Alonso (1999); Bolaños (2000); Padiglione (2003); Varine-Bohan (2003).

tra consigo en su evolución, profundamente marcado por sus orígenes en las elites de la Ilustración, que diseñan por medio de ellos una re-presentación de su cultura, su arte y su historia, hábilmente sometidas a sus intereses y a su posición hegemónica en la sociedad.

Lo que parece estar claro, ya que en ello coinciden todos los estudiosos, es la ambigüedad, la suma de contradicciones y paradojas que se viven en torno al patrimonio, a su activación y a su representación paradigmática: el museo.¹¹

Este estudio quiere contribuir, como una voz más, a la discusión sobre el sentido de la activación museológica del patrimonio de la gente común. Ahondar en los factores que intervienen para cambiar el valor de los objetos y la mirada que proyectamos sobre ellos. ¿Qué sucede para que las cosas sin uso, desechadas, no acaben en la basura, sino que, al contrario, interrumpen su ciclo de degradación y alcancen la categoría de objeto museístico y patrimonial? ¿Qué imaginario encierra la institución museológica para poder contaminar con él a lo que custodia y exhibe?

El estudio de la sociogénesis de siete pequeños museos etnológicos del Pirineo aragonés, en cuyos procesos se puede encontrar una notable contribución de la gente no experta, será el escenario de la investigación. Se prepara con ellos un campo de trabajo bastante alejado del centro de la institución, optando por los márgenes, con la convicción de que en esos territorios se puede ver la circulación y la intervención de lo social instituyente,¹² del imaginario y de la presencia de la gente en todo el proceso.

11 Bolaños (1997, 2000 y 2002); Candau (2002); Deloche (2002); Hudson (1998); Prats (1997); Sôla (2001).

12 Van a ser precisamente estas nociones: imaginario e instituyente, dos poderosas aliadas para llevar a término este trabajo. Su contenido y formulación se precisarán en el capítulo 2.4, pero adelantaré aquí una primera noción de *instituyente* con la intención de ir familiarizando al lector con el sentido que otorgo a dicho término: «Es algo indefinido y vivificante que impide que lo social sucumba a lo instituido. Está más allá de lo que llamamos sociedad, pero, sin embargo, le sirve de sustento. Funciona de modo implícito en la cotidianeidad de las situaciones estables, las más corrientes y cómodas. Sin embargo, en las situaciones metaestables o alejadas del equilibrio, como son los cambios, conflictos y crisis, se vuelve explícito, patente e incómodo [...]. Lo instituyente es responsable de la creación de las socialidades o sociabilidades primarias (de carácter estético y afectivo), son irregulares e impredecibles. Lo instituido se resume en lo que comúnmente se denomina sociedad, en ella encontramos sociabilidades muy elaboradas con fuerte carácter contractual y racional, son regulares y predecibles» (Bergua, 2003, pp. 6-8).

Así se pueden ampliar los factores que concurren en la activación museística y patrimonial de tipo etnológico.

Frente a una manera de musealizar, que llamaríamos clásica por ser la más habitual y realizarse desde un saber experto, mi hipótesis de partida consiste en suponer otros procesos cuando la activación patrimonial surge del «saber común», es decir, de la gente. El locus de observación donde se plantea el estudio es, por tanto, en una primera aproximación, lo popular. Los pequeños museos etnológicos nacen en el seno de esa categoría, se construyen desde ahí, y su origen es determinante a la hora de conformar su desarrollo y resultado final. Por tanto, hay que conocer a las personas creadoras de los museos, acercarnos a sus trayectorias vitales para observar en qué punto ellas cambian su visión sobre el valor de las cosas que les rodean una vez perdido su valor de uso y de cambio.

He delimitado y acotado la porción del Aragón rural que considero en el estudio. Puestos a precisar una zona homogénea geográfica, social y cultural, el Pirineo se brindaba con unas cualidades excepcionales. Precisamente en Ansó nace, en el año 1974, el primer museo etnológico de Aragón, fuera de los existentes en las ciudades de Zaragoza y Teruel. Es un adelantado en una época en que el furor de la proliferación museística aún no se vislumbraba.

Una vez elegido el Pirineo aragonés de Huesca y tras las consultas de diversos trabajos de expertos en museos¹³ que ofrecían listados diversos, así como de la prensa local,¹⁴ el resultado es un conjunto de siete museos que pertenecen a seis localidades y son los que siguen: Museo Etnológico de Ansó y Ropero Municipal de Ansó, Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo, de Sabiánigo; Museo Etnológico de San Juan de Plan; Museo Casa Fabián, de Alquézar; Museo de Artes y Oficios Populares, de L'Ainsa; y Museo Mas de Puybert, de Aler-Benabarre.

El estudio de los siete museos y sus proceso de creación se ha estructurado en dos partes. La primera parte de este trabajo es eminentemente

13 Wifredo Rincón (1995); M.ª Elisa Sánchez (1996); Web del Gobierno del Aragón (2001); Miguel Beltrán (2002); Francisco Bolea y Marta Puyol (2002).

14 Edición de Huesca de *Heraldo de Aragón* (agosto 2002).

teórica y supone un acercamiento a las nociones de *popular*, *cultura* y *museo*. La segunda parte desarrolla el trabajo empírico sobre cada uno de los museos y sus creadores. Tras el análisis individual con procedimientos hermenéuticos (Gadamer, 1992) y con el apoyo de las bases teóricas¹⁵ presentadas en la parte primera, se cierra con unas conclusiones generales.

15 Conviene también advertir en esta presentación sobre el repertorio de autores consultados, fruto de una determinada y singular elección sobre los temas a tratar, que puedo justificar desde teorías del conocimiento con bases fenomenológicas (Schütz, 1993; Bloor, 1998), así como desde las epistemologías feministas (Haraway, 1995; Harding, 1993; Fox, 1991; Magallón, 1998). Unas y otras proponen la perspectiva parcial, el saber situado, como la mejor manera de salvaguardar la objetividad de cualquier investigación que aspire a considerarse científica.

I PARTE
MUSEALIZAR LA VIDA COTIDIANA.
TEORÍAS ACERCA DE LO POPULAR,
LA CULTURA Y EL MUSEO

1. EL PUEBLO

Mi primera aproximación a la categoría de pueblo y lo popular nace de una opción, al tiempo que convicción, sobre el lugar privilegiado que «los últimos» de la composición social proporcionan para las experiencias de sentido vital, enmarcada en una relación de alteridad que me parece fundante para ello. Una alteridad en la que el *otro* ocupa un espacio propio y reconocido desde el que interpela y humaniza y permite la continuación del diálogo hermenéutico.¹⁶

El cristianismo es una voz suficientemente autorizada en estos aspectos como para invitarnos a comenzar por él. La tradición profética dentro del Antiguo Testamento elabora toda una concepción del pueblo desde esa perspectiva. En el Nuevo Testamento hay suficientes argumentos en los discursos y prácticas de Jesús para seguir avanzando en la misma línea. Tras la visión religiosa pasaremos al mundo profano y a nociones actuales como las de *gente* y *multitud*.

1.1. Contribución de la teología cristiana a la noción de pueblo

Comencemos por los diccionarios de teología¹⁷ como un punto de arranque de la noción de *pueblo*; encontramos allí que las claves veterotes-

¹⁶ Hermenéutica como el arte de interpretar, de dar sentido a las palabras (Gadamer, 1992).

¹⁷ J. B. Bauer (1967); J. J. von Allmen (1968).

tamentarias más antiguas nos presentan un pueblo que se constituye como tal por la unidad de sangre, lengua, costumbres y derechos. Las referencias a los antepasados y a su herencia se presentan especialmente en textos que hablan de los patriarcas Abraham, Moisés, Jacob y de la relación que Yahvé establece con ellos, con un pueblo que se reconoce heredero de una lengua, costumbres y derechos. Un pueblo, al que se le ha escogido para hacer una alianza y dotarlo de una promesa. Ese pueblo adopta un nombre para sí mismo: *Israel*, que quiere decir «pueblo elegido por Dios» (Cántico de Débora, Jc 5, 2-7).

Desde sus orígenes, el concepto teológico de *pueblo* se reviste de carácter trascendente, con una función escatológica que va recibiendo su confirmación en la propia historia, narrada también desde esas claves: la historia del pueblo de Israel es la historia de salvación, y en las dos la intervención de Yahvé es fundamental para llevarle hasta la liberación completa, que es precisamente el contenido de la promesa.

Este pueblo forma una unidad que reconoce en Dios a su salvador y lo expresa por medio de una solidaridad en la sangre, el reconocimiento de la herencia común, y una coincidencia en el pensar y en el sentir. Con todas estas proclamaciones alcanzarán el favor de Dios, que les exige todo ello para inclinarse de su lado. Es decir, que el pueblo tome conciencia de su especial condición de elegido.

Puestas las cartas sobre la mesa, Yahvé jugará del lado de Israel, y la primera prueba, tras la conducción del patriarca Abraham desde Canaán a la tierra prometida, será la liberación de la esclavitud de Egipto. Ha habido un intercambio de promesas y unas actuaciones esclarecedoras en cuanto a las intenciones de Dios, pero como el pueblo es de convicciones cambiantes, presto a dejarse llevar por falsas ilusiones,¹⁸ conviene amarrar más su relación. Para ello se van a dictar unas normas externas de pertenencia y otras que se refieren al campo de las actitudes; podríamos decir, al fondo ético del pueblo.

18 En este carácter huidizo del pueblo, podemos pensar que estamos señalando ya a «la gente». La presencia de esta categoría, la *gente*, en sustitución de la de *pueblo*, surge en la postmodernidad y la abordaré posteriormente en el apartado correspondiente; baste ahora señalar los rasgos compartidos de elaboraciones actuales con lo que ya se manifestaba en la Biblia como limitación operativa del concepto de pueblo.

Como signos externos se eligen la circuncisión, la comunidad de culto recogida en el precepto del sabbath, las prescripciones sobre comida y pureza, y la conmemoración de la Pascua, recuerdo de la salida de Egipto y del fin de la esclavitud. El Levítico desarrollará muy prolijamente la complicada observancia judía con cientos de mandamientos que regulan todas las esferas de la vida pública y privada del pueblo hasta los escenarios más íntimos.

En cuanto a los principios éticos, será Moisés el encargado por Dios de propagarlos tras el episodio en el monte Sinaí de la zarza ardiente. Yahvé le pide fidelidad a su pueblo, concretada en la observancia de sus mandamientos, que se reducen a diez. El deseo divino es que Israel viva de acuerdo a esos mandamientos formando una comunidad de vida moral y de fe.

Podemos buscar analogías entre Israel y la clase proletaria, el pueblo por excelencia en el relato marxista. Hay unos signos externos que lo conforman: su pobreza material, su vida precaria sometida a la explotación, su sometimiento a un trabajo duro y penoso, etcétera. Pero eso solo no forma una clase, al igual que lo externo solo no hace un pueblo, hace falta una interiorización de todo ello, una actitud solidaria de apoyo entre iguales, de pertenencia a un mundo similar, con una misión compartida y con una fe en una promesa; en definitiva, la toma de conciencia de la condición de explotado. El futuro escatológico del pueblo israelita es el paraíso perdido, la promesa socialista es la sociedad sin clases, sin explotación. En el primer caso se alcanza tras la muerte,¹⁹ en el otro se confía en que se realizará en algún momento en este escenario terreno.

La idea de progreso, acuñada en la modernidad, el sentido lineal del tiempo, y de ascenso hacia la perfeccionabilidad de la existencia humana, inspirada fuertemente en la escatología cristiana, se presiente bajo la utopía marxista de la sociedad sin clases.

19 Hay una formulación acuñada dentro de la teología del siglo XX: «Ya sí, pero todavía no». Se afirma con ella que podemos ver signos de liberación, de la antigua promesa de Yahvé, de la nueva Jerusalén (paradigma de la nueva ciudad celestial que culminará la trayectoria de la Jerusalén terrenal y que se narra en el Apocalipsis 21, 1-4: «Ya no habrá llanto ni desolación y la muerte habrá pasado»), aquí y ahora, pero que son incompletos, que se debe seguir esperando en que el tiempo perfeccionará todo lo que aún es comprobación del mal y el pecado; y que, por lo tanto, se llegará a un final auténticamente feliz para toda la humanidad en otras coordenadas espacio-temporales.

Si pasamos al Nuevo Testamento, encontramos que todo el énfasis lo va a poner Jesús en presentar a un Dios que realiza una alianza con su pueblo, que es preferencialmente un pueblo de pobres, constituido por pobres y que tiene a su favor la promesa de la liberación (Segundo, 1990; Estrada, 1990). Por eso las claves del «siervo doliente» de Isaías en el Antiguo Testamento y la mediación de los mártires-víctimas son centrales en el programa narrativo de Jesús (Sobrino, 1990); en definitiva, él forma parte de las víctimas al ser crucificado. Jesús habla de una comunidad-pueblo compuesta principalmente por las víctimas, a las que elige para la recompensa de la antigua promesa de Yahvé.

Esa identificación de pueblo con víctimas y ese destino de herederos de la promesa nos está colocando en una concepción trascendente para la categoría *pueblo*, por un lado; y en una afirmación del poder de ese pueblo para subvertir el modelo hegemónico en la sociedad, por otro. Algo que está muy presente en ciertas corrientes teológicas actuales.

1.2. Teología de la liberación

Dentro de la analogía entre filosofía y teología, y sus mutuas contaminaciones, un momento clave por lo que supone de ruptura epistemológica es la incorporación del marxismo, no solo para los análisis sociales de los siglos XIX y XX, sino para la producción de una nueva exégesis sobre el mensaje evangélico y los textos sagrados.

Sus antecedentes están en la Europa del siglo XX y en la teología política, que nace en Centroeuropa y señala críticamente una decisión y modo de actuar que se produce con la modernidad: la grave fractura entre mundo secular y esfera religiosa. El descentramiento religioso que permitió la autonomía del individuo frente a la omnipresente institución eclesial se utilizó con un sesgo, en ocasiones podríamos decir que perverso, por parte de la institución. Si podía sustraerse el mundo de lo social y de lo natural a la autoridad religiosa, eso determinaba que los fieles deberían desentenderse de ese espacio. Sus intereses apuntarían a labrarse un buen lugar en el mundo futuro y a aceptar pasivamente lo que este les deparase.

La teología política reclama una presencia en la sociedad civil, no se puede hipotecar la transformación del mundo por un más allá, hay que

actuar aquí y ahora. La novedad de esta teología es fundamentar la presencia y acción de la esfera religiosa de forma autónoma en la sociedad civil. J. B. Metz es el teólogo exponente de esta escuela centroeuropea. Aquí están los antecedentes para la aparición de la teología de la liberación, fenómeno singular dentro de la Iglesia en el último tercio del siglo XX también propiciado por el Concilio Vaticano II. Desde los supuestos teológicos de esta nueva corriente se señala un sujeto histórico fundamental, una categoría en la que se encarna el destino de la comunidad humana: el pueblo. Reaparece ese pueblo, el destinatario de la promesa de Yahvé.

Volvemos a una relación colectiva del ser humano con la divinidad que no anula los presupuestos individuales, pero que los llena de sentido en la medida y forma en que se subsumen en la categoría de *pueblo*, porque la promesa se establece con él, al que hemos visto conformado por lazos de sangre, lengua e historia, pero al que también hemos contemplado en su paulatina ampliación hasta encontrar la categoría de *oprimido* como expresión más acertada para su identificación.

Como esta teología tiene una fuerte inspiración en América Latina, desde allí se van articulando los contenidos de ese sujeto colectivo: el pueblo. Y se hace desde la constatación de las situaciones mayoritarias que vive la gente de esos países.

Las gentes sencillas y creyentes [...] sienten la verdad radical de las palabras de Isaías y Jesús [...], sienten cómo la totalidad del mensaje cristiano tiene su sentido pleno para los pobres, los perseguidos, los oprimidos y los necesitados [...]. Esto es lo que afirma la teología de la liberación (Ellacuría, 1990a, p. 143).

La teología ha abandonado los despachos de las universidades y de los conventos y ha encontrado su lugar hermenéutico, como los propios teólogos de la liberación gustan decir, en las villas-miseria, los pueblos jóvenes, las favelas... que jalonan hasta el infinito el suelo latinoamericano. Y ven allí a un pueblo sometido a desigualdades extremas, a la injusticia, a la pobreza miserable, a la humillación que los poderosos de la tierra ejercen sobre los que carecen de voz y rostro. Con bases en el marxismo se lee esa realidad socioeconómico-política con una mirada nueva y se afirma que el Pueblo, con mayúscula, es el sujeto histórico que hará cambiar las relaciones de dominación de este mundo. ¡Atención!, no del mundo futuro, sino de este, porque Dios desde siempre lo ha elegido para esta tarea.

Para sostener estas afirmaciones tan irreales al ser contrastadas con el día a día, la teología de la liberación se remonta a unas determinadas fuentes bíblicas que encuentran su más lograda plasmación en el II de Isaías. En él se toma la figura del siervo doliente como encarnación de lo que puede ser el triunfo del mal, el dolor y el sufrimiento en la vida humana. Y ese siervo doliente es la encarnación del pueblo, de la gente; pero de una gente especial: las víctimas, en lenguaje de Jon Sobrino, o el pueblo crucificado de Ignacio Ellacuría (Ellacuría, 1990*b*, pp. 189-216). Y son esas víctimas, precisamente, las que van a hacer posible que este mundo nuestro abocado al triunfo del mal y del dolor corrija su trayectoria, la enderece y posibilite en esta tierra el programa de Dios para sus criaturas, que no es otro que tener vida en abundancia.

Vida y dignidad es el binomio programático para el pueblo desde la teología de la liberación. Un pueblo que conquistará, poco a poco, su libertad y que alcanzará la tierra prometida.

Este programa de homogeneización igualitaria se intuye de difícil realización, pues las propuestas que se hacen sobre los que detentan la hegemonía van a chocar frontalmente con sus intereses. Pero es la salida que ciertos teólogos, los de la liberación, formulan como solución globalizada a su interpretación sobre «el texto» del mundo.

Se percibe por los mismos expertos que este programa narrativo, esta «visión» de futuro, es sumamente complicada, y por eso no es de extrañar que el libro bíblico que sirve de marco por excelencia para este programa sea el Éxodo. Si el pueblo judío anduvo cuarenta años perdidos, deambulando, intentando encontrar su ruta por la pequeña península del Sinaí, qué recovecos y laberintos no tendrá que recorrer el pueblo oprimido del siglo XX para alcanzar su tierra de promisión. Es otra versión de la paciencia histórica reclamada desde el marxismo.

La teología de la liberación articuló su conceptualización del pueblo con una apoyatura muy fuerte en ciertas escuelas filosóficas. Esos grandes relatos, hoy cuestionados, dejaron de lado todo lo que no fueran bases materiales para interpretar el mundo, todo era fundamentalmente política o economía, obviando, por su atribuida nula importancia, los dominios que no conectaran directamente con los anteriores (Mardones, 2003).

El fracaso del socialismo real, el aparente error del marxismo como gran relato interpretador del mundo social, poniendo el énfasis en las dimensiones materiales y estructurales, también ha llegado a la teología de la liberación salpicándola, y la obliga a reconducir sus análisis. Por un lado, existe toda una corriente que se nombra por ciertos saberes expertos como «teología popular», o también «Iglesia de los pobres», que sería representativa de la multiplicidad de experiencias que coexisten en el seno de la institución eclesial, muy por los márgenes, por las fronteras, sin grandes, incluso, sin pequeñas elaboraciones teológicas, pues sus apropiaciones actuales de la Buena Nueva pertenecen al dominio de la oralidad y al espacio del hacer cotidiano; por lo tanto, no pueden recibir el marchamo de «ciencia», si bien en las formulaciones de muchos teólogos de la liberación se puede oír el rumor de sus voces (Irrázaval, 1990, pp. 345-375). Por otro lado, se va desarrollando la crítica al etnocentrismo con la teología del pluralismo religioso y las teologías indígenas, que a su vez permiten incorporar los valores ecológicos como otro tema de reflexión teológica, aspecto muy desarrollado por Leonardo Boff.

1.3. Teología feminista²⁰

Si el feminismo ha tenido un desarrollo espectacular en los finales del siglo XX, también se reflejará en el nacimiento de una teología específicamente feminista que no solo reivindica un trato no discriminatorio para la mujer dentro de la estructura eclesial, sino también un cambio rupturista de paradigma.

En la vida cotidiana de la Iglesia, la mujer sigue vetada para determinadas funciones, las más significativas dentro de la organización jerárquica de la institución.²¹ Y en clara paradoja, sigue siendo mayoría en la composición social de las bases eclesiales y sigue también dominando con su presencia en los trabajos más silenciados de la institución. Desvelar esta práctica eclesial es un primer paso, pero la teología feminista va más allá al

20 O teologías feministas. También dentro de ella está la corriente de la teología feminista de la liberación.

21 Así como las que habilitan para una relación directa con lo sagrado cultural: la función sacerdotal.

desmontar un modelo teórico en el que se apoyan las tesis clásicas eclesiales: el modelo patriarcal que produce la identificación entre Dios y el género masculino.

Dios padre ya no es un referente simbólico válido. Habrá que construir otra imagen, la de un Dios padre-madre (Boff, 1984), para dar cabida a esa doble dimensión del ser humano: femenino-masculino, apuntando hacia una sociedad utópica en la que esas dos manifestaciones de la persona no compitan entre sí, sino que se relacionen en pie de igualdad.

El desarrollo actual de la teología feminista rescata otra tradición hermenéutica dentro del Antiguo Testamento para plantear sus postulados (Schüssler-Fiorenza y Aquino, 2000). Es la línea de los llamados libros sapienciales: Proverbios, Sabiduría, Job o Eclesiastés. Mediante ellos sostiene un nuevo paradigma para dar cuenta de la divinidad, armada sobre la categoría de la sabiduría. Frente a la tradición profética que inspiraba la teología clásica de la liberación, con el horizonte de la revolución y del pueblo como su sujeto, legitimada por la revelación divina, normalmente a seres humanos del género masculino, la tradición sapiencial combina la componente crítica de la sociedad y el poder con una base experiencial no limitada a posiciones privilegiadas, sino a la gente en general. A una gente que se incardina en la tierra, en lo cotidiano, en el mundo sensible, en conexión con una naturaleza de la que se forma parte, y que en absoluto se domina por parte del ser humano.

Los autores de los libros sapienciales, a diferencia de los libros proféticos, son anónimos, en la línea de la literatura popular que recoge dichos y hechos no atribuibles a autores concretos, sino a situaciones extensibles a la mayoría de la gente, que se originan en la oralidad y que alcanzan por mediación de los «escribas» el carácter de tradición escrita.

Desde la teología feminista de liberación se quieren introducir los espacios de la vida cotidiana de la gente como locus de la presencia de la sabiduría divina (Aquino, 2000, pp. 147-154). «Poder de la sabiduría para liberar, establecer espacios de la vida cotidiana donde el bienestar, la alegría verdadera, el afecto humanizador, el conocimiento liberador y la fiesta puedan ser experimentados por todas las personas» (ib., p. 151).

Hay en esta corriente un acercamiento a las aportaciones que provienen de la antropología o de la sociología cultural cuando insisten en la necesidad de contemplar los espacios simbólicos o incluso, yendo un poco más allá, acercarse a lo imaginario. En la medida que se centra en lo cotidiano, en lo afectivo, en lo lúdico o en lo sensible, hay un desplazamiento hacia esferas especialmente densas y significativas para que se manifieste lo no estructurado, que hace referencia a estadios no racionales, no solo a nivel individual, sino también colectivo, a lo instituyente. Cuando más adelante abordemos lo sagrado y lo imaginario regresaremos a estos planteamientos.

Introducir con rotundidad el espacio cotidiano es una aportación de la perspectiva de género, pues la tradición histórica de la mujer ha hecho de lo cotidiano su espacio por excelencia. Su sensibilidad, también marcada por el sesgo de género, la ha capacitado para desenvolverse en la vida ordinaria con unas dotes muy especiales. Se ha hablado de su incapacidad para la abstracción, en clara desventaja con el varón, y su gran habilidad para enfrentar lo concreto, lo afectivo y lo cotidiano; es decir, lo irrelevante para el poder dominante de la sociedad. De lo que se trata entonces es de hacer actuar a favor de las mujeres toda esa argumentación, dándole la vuelta. Frente al excesivo racionalismo, apostar por la necesidad de introducir otros dominios de la existencia en los cuales la mujer pueda reivindicar su mayor preparación para afrontarlos.

Porque reivindicar la sabiduría como eje hermenéutico de una nueva forma de hacer teología es también una forma de reclamar lo cultural como un aspecto prioritario de la vida que no puede quedar ajeno a ningún análisis hecho desde las ciencias humanas o sociales. E incluso desde la propia teología.

1.4. El pueblo desde otras perspectivas

La contribución de la dimensión teológica a la categoría de *pueblo* ha sido primordial en el sistema de pensamiento occidental. Las contaminaciones, penetraciones y mezclas que se han producido entre sistemas filosóficos y cristianismo han sido fuertes y profundas, como cabía esperar de una religión que ha ocupado, y ocupa, una posición nuclear en todo el escenario europeo durante más de dos milenios.

Querría ahora, aunque no fuera más que a modo de tentativa,²² esbozar ciertas corrientes, sociológicas en especial, que han tenido como preocupación delimitar la categoría de pueblo, o de lo popular.

El marxismo, paradigma de la ruptura epistemológica de lo social en el siglo XIX, tuvo gran interés por desmarcarse de cualquier atisbo religioso. Para Marx, el sujeto histórico estaba constituido por el proletariado, representado singularmente por la clase obrera, dejando de lado a los últimos de la sociedad, el *lumpen*, que carece de interés en esos términos. El proletariado es el pueblo con consciencia, que asume unas ciertas condiciones para, desde ellas, luchar por el cambio de relaciones de poder.

El matiz de pueblo elegido, que residía en la promesa de Yahvé a los antiguos patriarcas del pueblo judío, es bastante similar a la elección del proletariado como el protagonista de la revolución socialista, que culminará en una sociedad sin clases. El destino de unos y otros es la liberación soñada. Si el cristianismo la situaba en un plano trascendente, o esa era la interpretación dominante dentro de la institución eclesial, el marxismo lo hacía en un plano inmanente. El paraíso de la sociedad sin clases, sin llanto ni dominación, llegaría a constituirse aquí, en esta vida, sin esperar al destino escatológico prometido por la Iglesia.

Pese a la aversión de Marx por la religión, el imaginario judeo-cristiano es muy potente; y de alguna forma está en la construcción del paradigma marxista.

El siglo XIX fue bien significativo para seguir perfilando la idea de pueblo, pues en él se data cronológicamente su «descubrimiento» que llevan a cabo especialmente los románticos, al margen de los grandes sistemas de pensamiento, como el marxismo y el anarquismo (Martín Barbero, 1987).

El historiador francés Jules Michelet, en pleno siglo XIX, puede ser un exponente de la visión romántica del pueblo. Lo adorna de virtudes como el calor vital, el instinto o la generosidad, para diferenciarlo de las elites. Es el depositario del genio nacional provisto de un pensamiento instinti-

22 El tema de lo popular tiene tanto calado y densidad que desborda con creces los objetivos de esta obra, y solo trato aquí de manifestar y delimitar las nociones que tendrán aplicación posterior.

vo que está inmerso en la acción, porque es al mismo tiempo una idea y una acción, y en ella es donde el pueblo sabe jugar su mejor baza, vinculándose a la naturaleza.

Avanzando hasta la segunda mitad del siglo XX y desplazándonos al mundo anglosajón nos encontramos con Hoggarth, representante de la escuela de Estudios Culturales de Birmingham, junto a Williams y Thompson. Con ellos comparte origen popular y sus vinculaciones al marxismo británico.

Hoggarth reivindica el pueblo, que localiza no solo en el proletariado, sino también en la masa obrera sin conciencia de clase, indiferente bajo los cánones políticos y sindicales, y a la que analiza por medio de su vida cotidiana, sus actitudes y su estilo de vida. En la obra *The uses of literacy* (1954), traducida al francés²³ con el título *La culture du pauvre* (1970), va a hablar de ese pueblo que no ha alcanzado conciencia de tal, pero que claramente pertenece a la categoría de popular. Para ello, en su caracterización introducirá cuestiones no solo materiales; señala, frente a la conciencia de clase, un sentimiento de pertenencia que se sustenta en la certidumbre de compartir las mismas o parecidas condiciones de vida, y de donde emana una cálida seguridad, apoyada en la confianza de poder contar con la solidaridad primaria, la de la ayuda familiar o la del vecino (Hoggarth, 1970, p. 127). Con ellos se comparte un repertorio de ideas tales como la incapacidad del dinero y del poder para dar la felicidad, el auténtico valor del afecto familiar y de las relaciones humanas, el placer de divertirse juntos o del «mero estar juntos».

Ante los problemas y dificultades, Hoggarth señala unos rasgos o actitudes propios: la serenidad, compuesta de estoicismo y fatalismo y también completada por un cierto epicureísmo y hedonismo que se manifiesta en el gusto por los placeres inmediatos. Vivir al día, no como sinónimo de pobreza, pereza o improvisación, sino como estilo de vida; de ahí la sorpresa que provocan en ojos extraños o ajenos ciertas priorizaciones en los gastos o una excesiva prodigalidad. En el fondo es un hedonismo superfi-

23 No existe traducción al castellano de su obra. Prueba del escaso interés y la nula difusión que los culturalistas ingleses tuvieron en nuestro país. La gran obra de Williams, *El campo y la ciudad*, que se publicó en el Reino Unido en 1974, no apareció en castellano hasta rebasar el 2000.

cial, ya que son conscientes de que no pueden controlar el futuro de sus vidas y por eso acentúan el valor del momento presente. Rebuscan el detalle, o lo pequeño extraordinario que hace la vida más dulce. Se permiten una fantasía de vez en cuando apoyándose en el grupo familiar.

En el momento en que Hoggarth escribía su obra, en los años cincuenta, todavía el influjo de los *media* no había hecho más que empezar, y ni se podían vislumbrar las consecuencias de las nuevas tecnologías en el mundo de la comunicación. Pero sí que había ya una presencia perturbadora en la sociedad inglesa de la irrupción de los medios audiovisuales, así como del poder del consumo, de modo que siente algún temor ante el influjo perverso de los poderosos medios masivos de comunicación, si bien insiste en el recurso a los medios simbólicos que las clases populares han ejercido siempre para eludir²⁴ el peso de la autoridad como una constante invariable. Hoggarth, idealista y optimista, no deja de creer en el pueblo, en las clases populares; y pese a todas las amenazas que deben soportar, sigue apostando por su capacidad de resistencia y de adaptación para conservar las tradiciones de sus mayores y crear otras nuevas.

También plantea la difuminación de las fronteras de pertenencia a una clase o a otra por la diseminación por todas las clases de los mismos consumos culturales (Hoggarth, 1970, p. 395). Deja abierta así la puerta al mestizaje o la hibridación cultural, envite que será recogido por los autores de la recepción activa como eje de su reflexión.

En los finales del siglo XX, tras el derrumbe y fracaso del comunismo «real» y el consiguiente decaimiento de las posiciones apoyadas en él, otras visiones cobran fuerza y relevancia, desde el postmodernismo hasta las actualizaciones del pensamiento anarquista.

En nuestro país, presentaría la obra de García Calvo (1989, 1991) como exponente de la vertiente ácrata. La categoría de *pueblo*, basada en los criterios economicistas y materialistas especialmente, ya no es operativa, porque en nuestra sociedad de consumo se han difuminado en exceso

24 Con gran rotundidad seguirá esta línea como núcleo de sus investigaciones el norteamericano Fiske, que dedica su reflexión a desmontar la idea del sometimiento de la gente al poder de los *media* y al consumo. En la recepción de ese consumo él encuentra los signos de la resistencia, aun en los casos más flagrantes, como podría ser el de la televisión (Fiske, 1987).

los límites entre clases; y el concepto de masa ha entrado como un nuevo elemento distorsionador. Hay que apuntar hacia otras modelizaciones y se adopta la noción de *gente*, en principio intercambiable con la de *pueblo*. Pueblo, o mejor, gente, como algo disperso, seríamos todos en parte, y se opondría a la masa. «Que hay por debajo otra cosa, que queda siempre algo de eso a lo que llamamos gente o pueblo y que, lógicamente, no sólo no es lo mismo que la Masa de Individuos votante y computable, sino que es su contrario y su negación» (García Calvo, 1991, p. 29).

Para entender la paradoja de la propuesta del filósofo zamorano podríamos recurrir a sus postulados sobre el lenguaje. Distingue en él dos modalidades que van más allá de las teorías de Saussure: «el mundo *del* que se habla» y «el mundo *en el* que se habla» (García Calvo, 1989). El primero sería el lenguaje que podemos controlar en cierta medida, que pertenecería al terreno del consciente, y que no es solo de dominio individual, pues cuando el sujeto «habla de», también está siendo «hablado por», de modo que la sociedad habla a través de él. Se refiere al campo simbólico de la lengua, que produce sentidos ayudándose de ideas e identidades que han fijado la realidad, así como significados estables. De todos modos, lo que interesa a García Calvo es la segunda modalidad del lenguaje, la que apunta «al mundo *en* que se habla». Se realiza por medio de los deícticos, elementos gramaticales que producen señalamientos mostrativos o de personas, lugares y tiempos: el yo-aquí-ahora. Es precisamente la forma incontrolable de la lengua, inscrita en las estructuras más profundas, que nos es dada a todas las personas y que permite la emergencia del pueblo o gente que todos llevamos dentro. Porque, para él, el lenguaje es lo único de veras gratuito y popular que se da a los seres humanos.

En la misma corriente de disolución del individuo en la gente trabaja el filósofo italiano Giorgio Agamben (1990). Colocar la relación entre «cualquiera» y «lo singular» como condición de partida para pensar el ser y el individuo (Agamben, 1990, p. 22). En un principio, la tendencia es pensar la singularidad como lo opuesto a la indiferenciación, que él llama *quelconque*, «cualquiera». Pero no son términos opuestos, sino entrelazados, pues de cualquiera se extrae lo singular, con una relación análoga a la que hay entre potencia y acto en el pensamiento aristotélico. Agamben advierte sobre la inutilidad de cualquier intento de definir lo singular, lo diferente, sin tener en cuenta y bien presente sus opuestos. Que en una aparente paradoja, para decir algo de lo que es, hay que decir también de

lo que no es, en sentido ontológico. Por eso habrá siempre un trabajo de difícil abordaje si se habla de la gente solo como lo opuesto a las elites, y se hará necesario encontrar las interpenetraciones e hibridaciones entre esos términos para poder pensarlos.

En su obra *Medios sin fin* (2000) desarrolla más en concreto su idea de pueblo, y para ello subraya la ambigüedad, no casual, de un término que incluye a los pobres, desheredados y excluidos, al tiempo que designa al sujeto político constitutivo. Y ahí está la paradoja, o ambigüedad: en que los primeros están, de hecho, excluidos de la segunda significación. Hay dos polos opuestos contenidos en el concepto que se articulan por medio de una inclusión abstracta y una exclusión concreta.

Pueblo como cuerpo político integral y subconjunto pueblo como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos; en el primer caso una inclusión que pretende no dejar nada fuera, en el segundo una exclusión que se sabe sin esperanza (Agamben, 2001, p. 32).

El fracaso de los grandes relatos sociales y políticos y la nueva configuración de las relaciones mundiales, que algunos autores como Negri y Hardt definen como «el sistema de comando del Imperio», lleva a nuevas teorizaciones sobre el pueblo. Entramos en otro modo de abordar lo masivo desde las limitaciones al concepto de pueblo en las teorías políticas clásicas. En este caso, ambos autores eligen la noción de *multitud*, que es la universalidad de prácticas libres y productivas. Ya no funciona el concepto de *pueblo* como sujeto organizado del sistema imperial, sino que está reemplazado por la movilidad, flexibilidad y perpetua diferenciación de la multitud (Negri y Hardt, 2000). Y es que «La multitud no es el enésimo “sujeto revolucionario” [...]. No, la multitud es un modo de ser abierto a desarrollos contradictorios: rebelión o servidumbre» (Virno, 2003, p. 34). Incluso conviene marcar que no es el sinónimo de *la masa* y sí lo opuesto de *pueblo*, pues, según Virno, si hay multitud, no hay pueblo, y viceversa. La diferencia estriba especialmente en la falta de interés por el Estado, pues la multitud concentra su deseo en la especie común y en la refracción a la obediencia. Es depositaria de la potencia aristotélica, de la *posse* o «poder constituyente» en palabras de Negri, formado por las acciones comunes del trabajo, la inteligencia, la pasión y el afecto, semejante a la propuesta de Agamben y su noción de *gente*.

La multitud cuenta fundamentalmente con la resistencia y una interactividad cooperativa por medio de redes lingüísticas, comunicacionales

y afectivas, con unos medios para subvertir el poder del imperio muy alejados de la lucha política clásica. Negri los enumera y son el éxodo, el nomadeo y la deserción, todos ellos afines a la idea de resistencia. El espacio para visibilizar a la multitud es el del lenguaje común y el mundo de las prácticas que Hardt, Negri y Virno concentran especialmente en las relaciones de producción.

La focalización en el mundo de las prácticas permite, por último, cerrar este recorrido por la categoría de pueblo con el acercamiento a los autores²⁵ que han utilizado otro nuevo marco epistemológico trabajando desde la vida cotidiana, desde la cotidianidad, lo popular y el lugar de la gente. Pueden etiquetarse, también, como los teóricos de la «recepción activa», si bien este nombre tendrá mucha más pertinencia en el apartado sobre la cultura. Tienen en común con los autores anteriores, los teóricos de la «multitud», la importancia concedida a las prácticas y la idea de resistencia.

Comenzaré por el norteamericano J. Fiske, autor que ha estudiado la producción cultural, con especial detenimiento en las formas masivas y populares, como la cultura televisiva, a través de la cual vierte su noción de *gente*, muy próxima a la *multitud* presentada líneas arriba (Fiske, 1987).

Fiske se refiere a la idea de resistencia como una de las características propias de los subordinados dentro de la composición social. Las resistencias, múltiples y variadas, son capaces de producir significados, placeres e identidades sociales. Es un poder de tipo semiótico frente a otro tipo de poder social, que construirá un sistema socioeconómico. La cultura popular tiene preferentemente un ámbito de poder semiótico, y desde él difiere continuamente de los significados, placeres e identidades propuestos por las estructuras de dominación (ib., p. 687). El medio de representación de estas diferencias es la fantasía, que no está desprovista de eficacia política, pese a ser un dominio privado e íntimo, pues la principal cualidad de la fantasía es encarnar el poder del subordinado para ejercer algún control sobre la representación, y demostrar de este modo la incapacidad

25 Como más adelante, en el apartado dedicado a la cultura popular, serán estos autores los que me proporcionarán el marco teórico más adecuado para mi investigación, aquí solo bosquejo las características nucleares de sus nociones de pueblo o gente.

de «las clases que dominan las relaciones sociales para dominar también la producción de significados, ya que el intercambio de los materiales culturales por placer reside en los consumidores usuarios y no en los productores» (ib., pp. 693-697).

Las teorías de Fiske, al focalizar el momento de la recepción y de su significado, enlazan perfectamente con los conceptos de apropiación y de imaginario, y con la forma de hablar de la gente, y de la cultura popular, de cierta sociología francesa. Son especialmente autores franceses, Certeau, Maffesoli, Chartier, Lefebvre, Durand, Giard, Grignon y Passeron, entre otros, los que han utilizado la vida cotidiana como el *locus* por antonomasia para poder visualizar al pueblo, mejor, la «gente común», desde unas condiciones de contorno más favorables para la observación. Lo ideal sería organizar un discurso desde dentro, dejar hablar a la gente de ella misma; pero las mismas características del discurso experto, del discurso científico, precisan de ese observador externo. Para no violentar más de lo necesario el relato que se haga de la gente, la propuesta es aprehenderla desde el espacio de sus prácticas, con unas herramientas inhabituales en el proceder experto, que vuelven a conectar con las ideas de multitud expresadas por Hardt, Negri y Virno y la elección del escenario de las prácticas como lugar de visibilización formulada también por estos autores.

El pueblo, o gente, se manifiesta en la vida cotidiana con aquello que lo singulariza. El instinto, el placer del mero estar juntos, el gozo de vivir, el valor del instante, el presentismo, la solidaridad primaria y recíproca, el apego a la naturaleza, su saber práctico, su aceptación de lo que es frente al deber ser, la importancia del mundo sensible, la relevancia de las costumbres... Son todos ellos rasgos que encontrábamos subrayados en Hoggarth y en su obra *La culture du pauvre*, y más remotamente en los románticos como Michelet. Y también encontramos ahora, en esa categoría de *pueblo* y de *gente*, la contradicción y la ambigüedad, como parte indisoluble de su forma de estar en el mundo y de presentarse ante los ojos del observador externo.

Cuando más adelante introduzca lo instituyente como paradigma de abordaje de lo social veremos que precisamente la gente puede ser su genuina representación por lo que encierra de potencialidad, de no estructurado. En el caso de la gente, es ella la que desde dentro de los acontecimientos, de los procesos o situaciones es capaz de producir sentido, pero

este queda oculto a los ojos de cualquier observador exterior. Para esa posición exógena, lo visible es el caos; para el interior, sin embargo, hay un orden, una «función» que no puede expresarse más que desde la acción de los que están dentro.

La definición de Maffesoli, que retoma y sintetiza Bergua (2003), también arroja luz sobre la ambivalencia e inaprehensibilidad del concepto que nos reenvía a las posiciones de los autores italianos, pues la tensión de opuestos vuelve a aparecer como condición necesaria para nombrar lo innombrable.

Gente (o pueblo) es una masa generosa y mezquina que, como todo lo vivo, descansa en la tensión paradójica. Tiende a refractar inercial y espontáneamente cualquier acción de mando o de dominio, despótico o paternal, proveniente de los que mandan. Tiende a huir de las ideas trascendentes y a ensayar encuentros con su ser comunitario, con su cuerpo, con la tierra, con el placer/displacer de vivir (Bergua, 2003, p. 13).

2. LA CULTURA

El artefacto museo, desde su nacimiento formal dentro de la Ilustración, ha ido de la mano del dominio de lo cultural. Puede verse como una trayectoria sincrónica. Se empieza en el siglo XVIII a elaborar un discurso específico sobre la cultura como una parte autónoma de lo social, al mismo tiempo que nacen los museos como una institución necesaria de la sociedad de ese momento. Las elites de la Ilustración, tanto las políticas como las intelectuales, depositarán en esas realizaciones grandes expectativas ante lo que presumen serán beneficiosas influencias en la educación²⁶ y elevación cultural de los ciudadanos.

Por eso es necesario un apartado dedicado a clarificar la noción de cultura desde la que se originan los museos clásicos. Será determinante en el proceso de institucionalización de los museos y de aquí nacerán las dificultades de adaptación de los museos «subalternos»,²⁷ entre los que se cuentan los pequeños museos etnológicos, a una representación canónica «hegemónica» cuyo paradigma son los museos histórico-artísticos.

Los cambios en la concepción de lo cultural nos colocan ante las limitaciones del discurso clásico sobre la cultura, así como las dificultades para

26 Estamos asistiendo a lo que ciertos autores (Bajtín, 1990; Burke, 1991; Ginzburg, 2001) consideran el proceso de anulación de la cultura popular, que se lleva a cabo en el siglo XVIII. Hay una concepción jerarquizada de lo cultural y un programa de aplicación progresiva para sacar al pueblo de su posición en el extremo inferior de la escala. Especialmente cabe citar a Burke (1991) con su obra *La cultura popular en la Europa moderna*.

27 *Subalterno y hegemónico* son términos acuñados dentro de las teorías gramscianas sobre lo cultural que desarrollaré más adelante en este mismo capítulo. De lo que se trata es de analizar unas relaciones de dominación concediendo más protagonismo y autonomía a las clases dominadas.

establecer los patrones de diferenciación entre la alta y la baja cultura, problema que en ciertos momentos se diluye, en otros cobra fuerza, o en última instancia se pretende subsumir dentro de la oposición elites-masivo. Los límites o incapacidades de la teoría de la dominación (escuela de Fráncfort) y de la reproducción (Bourdieu, 1998) conducen hasta las denominadas teorías de la hegemonía de origen gramsciano (Fiske, Willis, Martín Barbero y García Canclini), mucho más acordes con las hipótesis de este estudio. Son autores que han hecho de lo cotidiano el espacio privilegiado de observación de lo popular o de la gente, y que permitirán consolidar un modelo teórico, dentro del cual podré buscar las claves interpretativas de la sociogénesis, del proceso de institucionalización de los pequeños museos locales.

2.1. Deriva y evolución de lo cultural

Etimológicamente, el vocablo *cultura* comparte su raíz latina con otra palabra, *agricultura*, y las dos remiten a un mismo significado: «cultivar». Está claro que, en el caso de la segunda, el objeto del cultivo es el campo; pero ¿qué estamos cultivando en el primer caso?

Este problema empieza a tomar cuerpo en el siglo XVIII; hasta entonces no existía mayor preocupación por delimitar el objetivo de la cultura ni su campo de aplicación. Bajtin (1990) y Burke (1991) han estudiado la situación de la cultura en la Europa de la Edad Media y Renacimiento y de la Edad Moderna, respectivamente.

Es sobradamente conocido el estudio que hace el crítico ruso (Bajtin, 1990) de la obra de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, para poder dibujar una sociedad con dos culturas: la oficial, desarrollada en especial dentro del mundo feudal y religioso, y la popular, que encuentra su expresión paradigmática en el carnaval.²⁸ Y también sabemos de sus tesis sobre la circularidad entre ambas culturas, siendo precisamente la obra de

28 La supresión del carnaval durante todo el periodo franquista supuso un corte tan profundo con esa tradición popular de trasgresión e inversión social que difícilmente podemos hacernos una idea con lo que ahora es la rehabilitación de la otrora fiesta popular por excelencia.

Rabelais la prueba tangible, con el realismo grotesco, de esa irrupción de lo popular en lo oficial, y viceversa. Todavía no se han tabicado los canales de conexión entre ambas y se pueden encontrar contaminaciones en los dos sentidos.

Es lo mismo que sostiene Burke (1991) en su estudio sobre la cultura popular en la Edad Moderna. Su campo de estudio es la Europa de los siglos XV al XVIII, y señala un primer momento de intercambio entre alta y baja cultura que finaliza en 1650. El segundo tiempo, que prolonga hasta 1800, empieza a dibujar la desafección de las clases altas por la cultura popular, motivada por la revolución industrial en ciernes y la Contrarreforma, que nos conducirá a la profunda división entre ambas y culminará en la posición jerárquica de la cultura letrada sobre cualquier otra manifestación o variante.

En el siglo XVIII nos encontramos ya con la cultura popular como algo que superar, y será precisamente por medio de esa «dedicación» o «cultivo» como se escalará por la jerarquía de saberes, que tiene su estadio más bajo de competencia en la cultura del pueblo, y su culminación en la cultura letrada.

Esta es una de las cartas de navegación o la derrota que podemos seguir para avanzar en el concepto de cultura; la otra línea, la biológica, vendrá del proceso de hominización, que desde un punto de vista más arqueológico, si se nos permite la expresión, buscará en los signos de diferenciación con nuestros ancestros, los hombres primitivos,²⁹ la necesaria fractura con el mundo animal o, si se quiere, la marca de diferenciación entre naturaleza y sociedad, que tiene su fuerza motriz en la cultura.

Hay coincidencias entre autores (Ariño, 1997; Martín Barbero, 1987) para marcar el siglo XVIII, con un paradigma ideológico apoyado fuertemente en la preeminencia de la razón, como el momento de la producción de un discurso sobre la cultura, diferenciada ya y normada con el referente de la cultura letrada.

29 En esta concepción se fundamenta el etnocentrismo, que se produce cuando el experto debe afrontar culturas en mayor contigüidad con la naturaleza que la cultura occidental, a las que considera debe «civilizar».

La cultura se concibe como un valor que se tiene, pero que solo poseen algunos, o, si se quiere, únicamente unos pocos pueden aspirar a ella por medio del «cultivo» de su espíritu. Es el momento de la «excelencia» como teoría, que consiguientemente consagra las diferencias sociales, al tiempo que las legitima, pues la visión que se tiene del pueblo es bien negativa. El pueblo como aquello que se debe superar, y el camino para conseguirlo es la educación. Por eso el objetivo, posteriormente, en el siglo XIX, será que la educación se universalice y alcance también al pueblo. En ese movimiento de emancipación ciertos autores ven la operación definitiva de borrado del pueblo y sus cualidades. Porque está claro que la cultura que reciben las clases populares no recogía ninguno de sus saberes ni de sus prácticas;³⁰ más bien al contrario, el objetivo preciso era separarse de todo ese mundo retardatario y oscurantista, más apegado a la naturaleza, aspirando a encontrar un pequeño hueco en el mundo de los dominantes (Martín Barbero, 1987, p. 102).

El movimiento pendular que parece regir muchas veces la trayectoria de las ideas conduce en el siglo XIX a una mirada diferente sobre el pueblo y, consecuentemente, sobre sus producciones. Por un lado, el concepto de cultura como conjunto de actividades artísticas y espirituales, cima del logro humano, expresión de la excelencia, perfección y sublimidad (Ariño, 1997, pp. 20-25) persiste. Al mismo tiempo que en esta idea esencialista de la cultura, los románticos reparan en ese pueblo marginado por el paradigma cultural vigente y empiezan a conceder estatus y legitimidad a la cultura que proviene de abajo, descubriendo en el pueblo espacios de creatividad, actividad y producción (Martín Barbero, 1987, pp. 14-21). Gracias al movimiento romántico podemos cifrar la incorporación del pueblo a la esfera de lo cultural. Es el momento de la gran producción ideológica, de los grandes relatos de interpretación de la historia que también reparan en lo popular desde la visión política.

30 La solución para combinar universalización de la educación sin que produzca una mejor dominación, como le interesa a los dominantes, viene de la mano de Paulo Freire (1976). El gran pedagogo brasileño encontró en el proceso que llamó *concientización* la metodología más adecuada para una educación liberadora, que apostara por la autonomía de la gente, del pueblo. Educar desde sus saberes e intereses. *Educar como práctica de la libertad*. En el campo de la investigación sociológica el procedimiento de la IAP (investigación-acción-participativa) reposa básicamente sobre la propuesta de Freire. En el campo de la educación de personas adultas en nuestro país, la influencia de Freire ha sido, y sigue siendo, de vital importancia.

El romanticismo afirma al pueblo, al que de alguna manera «inventa», para dar cuerpo a sus deseos de retorno a la naturaleza, a la Arcadia³¹ sencilla y simple. O para justificar las raíces de los nacionalismos³² que buscan las esencias de lo inmutable en las amplias bases sociales que constituyen el sustrato de los pueblos, como signo de permanencia ancestral en los territorios gracias a la existencia de un folklore, una mitología o unas costumbres que pueden remontarse a la nebulosa de la noche primigenia.

Frente a este movimiento «culturalista», se dibujan en el siglo XIX con nitidez otras formas de abordar lo popular desde lo político, con el anarquismo y el marxismo. En el primero, lo popular tendrá plena validez para designar algo que va más allá de la clase oprimida postulada por el marxismo. Mientras que, en el sistema de pensamiento construido por Marx, el pueblo no tiene entidad por ser un concepto ambiguo y mistificador, y se sustituirá por el de *proletariado*, sobre el que descansa la propuesta de liberación que el marxismo traza para el futuro de la humanidad (Martín Barbero, 1987, pp. 22-23).

Por último otra contribución sumamente importante a la conceptualización de lo cultural en los finales del siglo XIX proviene de la antropología. Sin duda, fue la disciplina científica que más seriamente abordó lo cultural, pues se encontraba de bruces con ello al llevar a cabo sus trabajos de campo sobre los pueblos y sociedades alejadas del mundo occidental.

El fenómeno de la alteridad provocó la necesaria reflexión sobre esos *otros* que no se podían encuadrar fácilmente en los esquemas ya conocidos. Obviamente hubo etnocentrismo en sus comienzos, y lo sigue habiendo, pues resulta difícil sustraerse a la tendencia en el hombre occidental de erigirse en el modelo canónico para cualquier situación o problema que se deba afrontar en el transcurso de la existencia.

Pero la perspectiva antropológica fue fundamental para cambiar el enfoque del término *cultura* al definirla como estilo y forma de vivir de una comunidad.

31 Los efectos de la revolución industrial en esos momentos eran ya suficientemente visibles como para reparar en la fractura entre urbano y rural.

32 Las sucesivas reagrupaciones de países y el rediseño de fronteras fue especialmente activo en Europa en el siglo XIX.

Cultura es todo lo creado por los seres humanos, la generalidad de la vida de una sociedad, el modo de vida específicamente humano. La totalidad de la experiencia humana acumulada y transmitida socialmente y que en cada grupo tiene una concreción y una singularidad (Ariño, 1997, p. 28).

Lo que debe quedar meridianamente claro a estas alturas es que todos los seres humanos, por el hecho de serlo, son capaces de producir significación, de poseer una cultura. Como la diversidad es también uno de los rasgos de la especie humana, Edgar Morin propone hablar mejor de las culturas, porque «no hay sociedad humana, arcaica o moderna, sin cultura [...]. La cultura constituye la herencia social de lo humano, las culturas alimentan las identidades individuales y sociales en lo que éstas tienen de específico» (Morin, 2003, p. 71).

Y precisamente ya no es en la cantidad de conocimientos específicos o singulares que se poseen donde debemos focalizar para encontrar el nivel cultural (en sintonía con la teoría de la excelencia), sino que debemos buscarla en la «experiencia vivida» de los hombres y mujeres corrientes, «la estructura del sentir» creada en la interacción diaria con los textos y prácticas de la vida cotidiana (Williams, 2001). Pero no nos engañemos, la nómina de autores que eligen esta perspectiva no es mayoritaria, pese a la contribución postmoderna, que introduce la reflexión sobre el relativismo cultural y también recalca en los pequeños relatos, asociados a la vida ordinaria.

Voy a orientar esta fundamentación teórica hacia la corriente de autores que más han conectado con mis propias intuiciones e intereses sobre lo cultural; aquellos que conceden a lo cotidiano la cualidad de alta relevancia epistemológica, ya que hay una inmediata analogía con mi campo de investigación sobre los pequeños museos locales. En ellos, «las cosas» de la vida cotidiana se han reconvertido en «los objetos» patrimoniales, en bienes culturales con procesos de activación diferentes de los registrados para los bienes patrimoniales de origen histórico-artístico.

Para poder entrar en el análisis de las pequeñas creaciones que son los museos etnológicos de los pueblos altoaragoneses, creo que es imprescindible desentrañar la noción de cotidiano en su relación con la cultura. Buscar desde ahí una herramienta heurística que pueda encontrar los signos de la cultura de la gente producida por ellos mismos; aun a sabiendas de que la mediación del artefacto museo contamina de un modo singular esa

creación de la gente, por provenir directamente de la cultura de las elites, pero sin abandonar la hipótesis de que algo³³ en esos pequeños museos locales y en sus procesos de creación nos señalará hacia otros modos de hacer.

2.2. La cultura popular

Entramos ya en pleno siglo XX con el bagaje de las contribuciones de los grandes sistemas filosóficos y políticos elaborados en el siglo anterior. Añadamos ahora las cuestiones que introduce la antropología, y todo ello va a ser útil para poder abordar la cultura popular como una relación de alteridad. La cultura de los *otros*, contemplada desde la cultura letrada.

La antropología, dentro de las ciencias humanas y sociales, ha sido determinante a la hora de construir un discurso sobre la alteridad, sobre la «cultura» de los otros, pues de hecho constituye básicamente su objeto de estudio. Dentro de la disciplina también se ha ejercido la crítica epistemológica³⁴ con un especial dinamismo, ya que es en ella misma donde se origina la idea de etnocentrismo, dominación de ciertas culturas sobre otras, que se prolonga como denuncia también de las relaciones de dominación inherentes al propio trabajo antropológico. La violencia simbólica o el dominocentrismo como ejercicio de dominación de cualquier saber experto sobre un saber común (Grignon y Passeron, 1992).

Y es que, a pesar del relativismo cultural como marco conceptual para abordar la alteridad, lo que se cuela siempre por debajo es la jerarquización. Los otros, vistos desde la mismidad, son lo diferente. Pero el esquema se camufla bajo esa formulación de la diversidad, porque, en realidad, lo que está operando en nuestro imaginario es que desde nuestra mismidad, que *es*, los otros *no son*.

33 Ese algo puede ser un resto, o un ruido dentro de la teoría de la comunicación. Es decir, aquello que perturba inicialmente la información y que habitualmente se ignora. Sin embargo, si no se desprecia, sino que se analiza, dará cuenta de fenómenos o procesos significativos no observados.

34 Más en concreto, dentro de la antropología postmoderna y del relativismo cultural (Storey, 2002; Reynoso, 1998; Zubieta, 2000).

El relativismo cultural fue una ayuda para domeñar el etnocentrismo más hiriente. Aunque también puede ser cierto que, desde una «hermenéutica de la sospecha», el relativismo cultural sea otra de las últimas jugadas del etnocentrismo.³⁵

En cualquier caso, la antropología postmoderna insiste en la necesidad de la reflexividad, que coloca al investigador también como objeto de estudio, para articular el sesgo del dominocentrismo al usurpar el papel de un «dios olímpico»,³⁶ capaz de dictaminar la verdad de los procesos por encima de sus propios actores. Y nos ofrece otros análisis al reparar en el carácter textual de todo trabajo de campo. Textos que nunca serán la fuente de valor, sino el lugar desde donde se puede empezar a construir el valor o los valores variables.

Yo llamo a la etnografía un vehículo meditativo porque llegamos a ella no como a un mapa del conocimiento o a una guía para la acción, ni tampoco por entretenimiento. Llegamos a ella como al inicio de una clase diferente de viaje (Tyler, 1998, p. 313).³⁷

La alteridad, objeto de estudio de la antropología, que nos interpelaba de forma mínima, pues se había situado geográficamente alejada de Occi-

35 Hemos encontrado un discurso científico que consagra las diferencias, las desigualdades y las injusticias. Todo es comprensible. Que la brecha entre el Occidente enriquecido y los países más pobres del mundo guarde la proporción de 1 a 150. Que la esperanza de vida se duplique en el Norte con respecto al Sur. Que la mortandad infantil, prácticamente nula en el Norte, provoque varios millones de muertos al año en el Sur, etcétera, etcétera (PNUD, 1992-1996).

Pese a la alergia que producen los indicadores estadísticos por encubrir y simplificar muchos conflictos, hay casos en que son tan palmarios que no pueden disfrazar la ambigüedad. También sería simplismo por mi parte querer atribuir al relativismo cultural la aceptación de ese estado de cosas, tan beneficioso para los ciudadanos del Norte entre los que me cuento. Hay muchos más factores, de toda índole: económicos, políticos y culturales, que se realimentan entre sí para que podamos seguir viviendo en medio de tan profundos desequilibrios, sin afectarnos, porque de una u otra manera los hemos «naturalizado» y ya no nos molestan.

36 La imposibilidad de un «ojo divino» para observar los hechos y los fenómenos es argumentada especialmente desde la fenomenología, la hermenéutica o las epistemologías feministas (Schutz, 1993; Gadamer, 1991; Haraway, 1995; Harding, 1993; Magallón, 1998).

37 Stephen Tyler (1986): «La etnografía posmoderna: de documento de lo oculto a documento oculto», en J. Clifford y G. Marcus (comps.), *Writing culture*, Berkeley, University of California Press, pp. 122-140. En Carlos Reynoso (comp.) (1998), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

dente, empezó a corporizarse también en el contexto cercano cuando se fueron fracturando más y más los modos de vida que la industrialización y la concentración urbanística en las grandes ciudades fue provocando. El pueblo, lo popular, se fue dibujando como la alteridad de la cultura letrada, de «los cultivados». Y se fue convirtiendo en objeto de estudio en el espacio cercano.

Para acercarme, por fin, a esa cultura popular hay que considerar, en último lugar, otro nuevo factor que ha tomado fuerza en el tránsito entre los siglos XX y XXI, y se añade a las formulaciones de románticos o de los grandes sistemas filosóficos y políticos que nacen en el XIX.

Nos encontramos con un mundo globalizado desde Occidente, con un gran centro de poder en los EE. UU., un mundo en el que los grandes relatos del XIX y primera mitad del XX han fracasado aparentemente. Homogeneizado y sometido a las leyes del mercado, con una preeminencia del consumo sobre cualquier otra consideración, un consumo que, aliado con las tecnologías de la información y comunicación, tiende a uniformizar y domeñar las diferencias. El dominio de lo cultural es también un gran y apetitoso mercado que se presta a ser colonizado. Lo masivo se cuele en el panorama como otro factor a considerar junto a lo popular, ya que para muchos son intercambiables: la manifestación de lo popular se efectúa ahora por medio de lo masivo. La cultura de masas sustituye a la cultura popular, pues el pueblo como tal ya ha desaparecido, y la alteridad que se juega en estos momentos sería entre las elites y la masa (Zubieta, 2000).

La primera elaboración sobre lo masivo en el dominio cultural se hace desde Europa (Martín Barbero, 1987, p. 43) y se ve a la sociedad de masas como representante de la degradación, la muerte lenta, la negación de cuanto significa para la vieja Europa la cultura.

Un claro exponente de esta posición es Ortega y Gasset, que en *La rebelión de las masas* (1937) llega a una nítida conclusión: la incapacidad de las masas para producir cultura, pues las presenta como la antítesis de su noción de cultura. «La muchedumbre de pronto se ha hecho visible y se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad» (ib., p. 67). En principio, Ortega quiere desvincular la idea de masa de la de clase social, pues habla del hombre medio u hombre vulgar como representativo de la masa. Pero lo que está claro en su obra es una visión de la cultura desde la concepción de la excelencia, de una cultura que se define desde la posición de las elites o minorías, una cultura aristocrática o «noble» que encie-

ra los grandes móviles de la superación y de la «accesis», rasgos que jamás tendrá la masa por su propia indiferencia y conformidad.

Martín Barbero (1987) subraya, sin embargo, las atribuciones positivas de la cultura de masas, afirmación y apuesta de la sociedad plenamente democrática y pone el énfasis en las posibilidades de mestizaje, modernidad y complejidad que pueden provenir de lo urbano. Lo urbano, para él, es una buena imagen de lo masivo, yendo más allá de la visión nostálgica, o retardataria, que a veces asocia a lo popular únicamente con lo rural. Desde lo masivo los límites entre la cultura de los dominantes y los dominados están muy difuminados por los múltiples intercambios que se producen entre ellas, idea compartida por todos los autores que defienden la circularidad entre las culturas. También insiste en la importancia del momento de la recepción, imprescindible para interpretar cualquier producto cultural:

La denominación de popular a la cultura de masas [...] plantea por primera vez la posibilidad de pensar en positivo lo que les pasa culturalmente a las masas [...], la necesidad de incluir en el estudio de lo popular no sólo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen [...], pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado, sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano (M. Barbero, 1987, p. 47).

Con estas atribuciones positivas a la cultura masiva nos podemos referir de nuevo a los pequeños museos locales en la medida que su proliferación en los últimos años por toda la geografía, especialmente en nuestro país, puede tildarse de fenómeno de masividad museística. Obviamente no son urbanos, sino que se enmarcan en lo rural por su propia definición de «pequeños»; pero sí que pueden ser escenarios para visibilizar las formas de producción y de consumo, que en este caso claramente se entrelazan, al mismo tiempo que reanudan pasado y presente por medio de la creación de esas modestas instituciones culturales, que abordan la vida cotidiana de la gente común en un pasado cercano.

La cultura de masas, de todos modos, es conflictiva en su caracterización y en la forma de abordarla, y sigue siendo un tema atrayente para la confrontación.

Sloterdijk (2002) advierte, ya en el comienzo del siglo XXI, de los sesgos que está tomando el conflicto cultural entre horizontalidad y verticalidad (ib., p. 64). De cómo, en función de esos referentes y por respeto a

la masa, «donde antes había identidad, ahora debe existir indiferencia y se expresa en realidad la indiferencia diferente. La diferencia que no hace distinciones, he aquí el título lógico que define a la masa» (ib., p. 91). La indiferenciación y la nivelación entre la baja y alta cultura, por obra y gracia de lo masivo, es también un arma peligrosa. Esa indiferencia, que pareciera el lema de lo masivo, puede en último término revolverse contra la masa, ser una forma de desprecio contra ella misma, más o menos encubierta, al anular cualquier posibilidad o atisbo de lo excelso. La solución para el filósofo alemán pasa por «provocar a la masa que está dentro de nosotros y en tomar partido contra ella».³⁸ La provocación vendrá de la mano de la cultura como acción,³⁹ «que encierra una diferencia hacia lo mejor que sólo existe cada vez, y mientras, se hace» (ib., p. 99).

2.2.1. Escuelas y teorías sobre la cultura popular y de masas

Ahora, definitivamente, pasemos a las teorías sobre la cultura popular. Podríamos resumirlas o agruparlas en tres líneas. Las dos primeras analizan la alteridad de lo popular como algo sojuzgado o dominado por la alta cultura. Son las teorías de la dominación y de la reproducción. La primera, dentro de los cánones marxistas; la segunda amplía las condiciones de análisis más allá de lo material e introduce la dimensión simbólica, pero no ve condiciones de existencia en sí misma de una cultura popular.

La tercera teoría, la de la hegemonía, nace con otro marxista, el italiano Antonio Gramsci; pero es apropiada y rebasada posteriormente desde Europa y desde América Latina, especialmente,⁴⁰ para dar pie a varias propuestas: por un lado, la circularidad de las culturas y el paradig-

38 Hay en esa afirmación, de forma implícita, un reconocimiento de que todos somos masa de alguna forma y se rebasan, por tanto, planteamientos aristocráticos como los de Ortega. Conecta con las ideas de García Calvo y de Agamben que apuntaba en el capítulo precedente sobre el pueblo. No son solo rasgos materiales los que definen la categoría de pueblo, hay más. Y por eso ciertas partes de nosotros son también gente o masa. *Masa* adolece de un sentido más peyorativo que *gente*, pero la idea de que son constitutivos del ser humano está compartida.

39 Subrayo el énfasis en la dimensión práxica, en la acción, que hace Sloterdijk y que me permitirá enlazar también con lo cotidiano, lugar por excelencia de las prácticas, de la acción de la gente.

40 También en esta línea procede nombrar al norteamericano John Fiske y al británico Paul Willis.

ma híbrido, también nombrada como teoría de la recepción activa; y por otro, la sociología de la vida cotidiana con el espacio privilegiado de lo cotidiano, fundamentalmente.

2.2.2. Teoría de la dominación

Los más tempranos teóricos que abordaron la incorporación de la gente al escenario cultural fueron los pensadores del Instituto de Investigación Social de Fráncfort: la escuela de Fráncfort. Desde allí sentaron las bases para la llamada Teoría Crítica, que ha dado pie a posteriores modelizaciones más refinadas o especializadas en los efectos de la «democratización» cultural. Analizaban en especial la invasión de la cultura «en» la vida de la gente, es decir, se observaba en especial el proceso desde el lugar de la producción. En esa primera mitad del siglo XX se estudiaba desde esa perspectiva el crecimiento y avance de los sistemas de reproducción de la obra de arte y la difusión masiva de los mensajes y contenidos culturales.

Entre los teóricos agrupados en torno al Instituto hubo posiciones divergentes.

W. Benjamin reflexionó sobre el papel de la obra de arte desprovista de su «aura», una vez que su originalidad y singularidad quedaba sometida a los mecanismos de reproducción que las nuevas tecnologías implementaban. Se inclinaba por un efecto beneficioso sobre la gente al facilitar su acceso a los bienes culturales.

Adorno y Horkheimer, centrados en la crítica pesimista ante una cultura invasiva, domesticada y masificada, postularon la noción de «industria cultural» (Martín Barbero, 1987). El sistema socioeconómico donde se visibilizaban esos procesos era el sistema capitalista, y, dentro de él, lo cultural quedaba sometido a las mismas leyes que regían el sector de la producción industrial. El trabajador-productor, sin poder sobre lo que fabricaba. Los poderes de decisión, en manos de unos pocos: los dueños de esos bienes. Y en definitiva, la plusvalía, ejercida sobre el trabajador, y la consiguiente alienación.

El mismo esquema se puede aplicar al dominio de la cultura. Los bienes culturales se producen bajo las decisiones de unos pocos, que son sus propietarios y que tienen el objetivo de autoperpetuarse como dominantes en un sistema regido por la desigualdad. Jamás pretenderán que la cultura cambie ese estado de cosas, ¡ni mucho menos!, y, por tanto, los

supuestos beneficiarios de esa democratización cultural no son más que sus víctimas, sometidos a la alienación encubierta.

La poderosa industria cultural entra a competir en el mercado desde la óptica del máximo beneficio y la mayor explotación. Y extraerá su plusvalía de esos ingenuos «beneficiarios», que se autoengañan creyendo que alcanzan mayores cotas de libertad cuando no dejan de estar también domesticados por los patrones que mueven los hilos del entramado cultural. Es similar al argumento que Debord (1999) desarrollará en sus tesis sobre *La sociedad del espectáculo*. La obra del francés arremete contra la perversa dominación llevada a cabo desde nuestra sociedad capitalista sobre el individuo. El objetivo de poseer un tiempo libre, liberado de las condiciones de producción, está finalmente también sometido a esa lógica, por obra y gracia de un ocio diseñado desde fuera, por una sociedad que espectaculariza cualquier forma de tiempo libre. La fiesta, expresión genuina del pueblo, ya no existe, se ha sustituido por el espectáculo. Análoga es la idea del antropólogo Marc Augé sobre la perversión de la sociedad del espectáculo, que llega a desrealizar la realidad al poner la historia en escena, sea con la guerra del Golfo, los castillos del Loira o las cataratas del Niágara (Augé, 1998, p. 165). El final indeseado son los parques de atracciones como Disneylandia, en el que se refleja el mundo de hoy, con lo mejor y lo peor: la experiencia de vacío y la experiencia de libertad (ib., p. 166).

2.2.3. Teoría de la reproducción

En Francia, en el último cuarto del siglo XX, interesa Pierre Bourdieu y su teoría de la reproducción. El sociólogo francés dedicó buena parte de sus estudios empíricos sobre el gusto o la distinción a refutar las tesis sobre la existencia de una categoría objetiva de lo bello. Nada más lejos de la realidad, según Bourdieu, pues el gusto, la distinción o los criterios sobre lo bello son un proceso social que no guarda relación con lo natural. No existe un gusto natural sino un gusto construido socialmente.⁴¹

41 Ya en 1968, Berger y Luckmann abren estas vías de análisis para las ciencias sociales con su obra *La construcción social de la realidad*. Ambos autores sostienen que el poder en la sociedad incluye la legitimidad para determinar y sancionar procesos decisivos de socialización, y, por tanto, capacidad para producir realidad desde los universos simbólicos que son estructuras también de integración social.

La ideología del gusto natural obtiene sus apariencias y su eficacia del hecho de que, como todas las estrategias ideológicas que se encuadran en la cotidiana lucha de clases, naturaliza las diferencias reales [...] reconociendo como la única legítima aquella relación con la cultura que muestra la menor huella posible de su génesis [...] que manifiesta que la verdadera cultura es la natural (Bourdieu, 1998, p. 65).

Para Bourdieu (1998) no hay un gusto o una inclinación natural hacia la belleza. El gusto, la distinción, son relativos, articulados en torno a las relaciones de poder. La cultura es también un escenario de lucha entre las clases sociales, que se disputan un capital simbólico, pero no por ello menos importante que otros bienes económicos. Lo que se dirime es la distinción, pero se lucha en ese espacio de confrontación con capital desigual, pues hay una noción operativa muy importante para Bourdieu: el *hábitus*.

El término hace referencia a unas estructuras mentales que están estructuradas por factores ligados a las condiciones materiales de la existencia (económicas, sociales, etcétera), y a su vez estas estructuras son estructurantes, porque tienen capacidad para legitimar los propios componentes que las construyen. A la vez, están dentro y fuera del sujeto. El *hábitus* es una noción muy potente para sintetizar los diversos factores que relacionan lo social y lo cultural. Por un lado, reconocer el papel estructurador de la economía, el sexo, la edad, etcétera, es vincular lo social a la tradición de las clases sociales y reconocer los aportes de la escuela de Fráncfort y las teorías de la dominación. Pero también, el incidir en el papel estructurante que todos esos factores desempeñan al conformar nuevos esquemas mentales significa focalizar así mismo sobre el plano simbólico e introducir esa dimensión como necesaria para completar los análisis. Bourdieu también responsabiliza a esa dimensión simbólica del reforzamiento del estado de cosas, pues disfraza de natural lo que no es. La dominación de los poderosos se ejerce en esos dos planos mediante las condiciones estructurales y materiales, junto con la dominación simbólica.

Cuando Bourdieu habla de clases sociales, amplía su caracterización introduciendo varios campos de lucha. No solo el campo económico, sino también el religioso, el político, el cultural, o el lingüístico. Un campo es un sistema de relaciones objetivas entre los agentes sociales que tienen en él un espacio de lucha para dirimir el capital que se juega. Tres son los capitales en disputa: los bienes económicos, los culturales y los

sociales. En el caso del capital cultural deciden los que detentan el poder social, como algo incorporado a ellos desde siempre, qué va a ser bello, culto o distinguido:

La aversión por los estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases, [...] no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir (Bourdieu, 1988, p. 54).

Se sabe que las reglas del juego emanan de unos determinados agentes sociales, que ocupan el lugar preeminente entre las clases sociales, el resto de jugadores aceptan las reglas, que al haber sido hechas desde una posición privilegiada operarán siempre para reforzar dicha posición.

La dimensión simbólica se introduce en el espacio de lucha entre las clases, pero entra para reforzar el orden existente, para reproducirlo. El sistema social está programado para perpetuarse a sí mismo, y además con el beneplácito de las clases sociales inferiores, que aceptan de buen grado la representación simbólica marcada y normada por los de arriba (ib., pp. 474-484). Es una operación perfecta para terminar de anular aquello que hubiera podido resistir de la cultura de la gente o del pueblo.

La distinción,⁴² en este esquema, es un capital simbólico que se juega en el campo de lo cultural entre los diversos agentes sociales estructurados en las clases sociales. Para entender mejor la construcción del gusto, o de la distinción, hay que contemplar dos elementos: la necesidad y la distancia. Veamos la primera, la necesidad: «La acumulación de un capital cultural (académicamente sancionado o no) [...] sólo puede ser adquirido al precio de una especie de retirada fuera de la necesidad económica» (ib., p. 51).

Y respecto a la segunda: «El poder económico es, en primer lugar, un poder de poner la necesidad económica a distancia» (ib., p. 52). Para el sentido de la distancia recurre a la expresión *aisance*, de difícil traducción al castellano, ya que posee varias acepciones en el idioma francés.⁴³

42 La contigüidad entre los conceptos de distinción y coleccionismo, tema que abordaré en el apartado sobre el museo, me anima a profundizar en el tratamiento que Bourdieu elabora sobre la distinción como construcción del gusto.

43 «Situación de fortuna que asegura una vida fácil» y «Facilidad natural que no da la impresión de esfuerzo alguno». Voz consultada en *Le Nouveau Petit Robert* (1995), Dictionnaire, Montreal, p. 91.

La disposición estética no se constituye si no es en una experiencia del mundo liberada de la urgencia [...]. Dicho de otra manera, esta disposición supone la distancia con respecto al mundo (Bourdieu, 1988, p. 51).

Ambas, ausencia de necesidad y distancia (o liberación de la urgencia), son fundamentales para construir la distinción desde las clases dominantes y presentarla como el modelo canónico aceptado por todos.

La evolución social «democratizadora» de la sociedad occidental, el acceso a los bienes culturales, ha ido igualando a las clases sociales en una primera mirada, y si efectuamos una analogía entre bienes culturales y bienes materiales —acceso a artefactos (música, publicaciones, viajes) o actos (espectáculos, conciertos, exposiciones o museos)—, reforzamos aún más esta apreciación. Sin embargo, Bourdieu advierte que la democratización es lo que se ve en una primera ojeada, porque el uso de esos «bienes culturales» está marcado de forma muy diferente según la estructura de las clases.

La profusión de los campos de estudios empíricos que llevó a cabo Bourdieu fue muy rica: la música, el vestir, el comer, la fotografía, el caminar, los museos de arte... Y en todos ellos fue constatando que el uso de esos «bienes» manifestaba una manera de relacionarse muy distinta según fuese la clase social concernida. Lo que se subraya por parte de las clases sociales dominantes es que se elige para denotar gusto y distinción aquello que es innecesario y que está a mayor distancia de las preocupaciones cotidianas. Estas elecciones parecen pertenecer al registro de lo natural, se tiene esa capacidad de elección desde la cuna, forma parte de una herencia natural; igual que se nace en una región determinada, uno nace en una familia concreta con una historia concreta, con una trayectoria social que es recogida por sus herederos. El placer puro puede convertirse en un símbolo de excelencia moral; y la obra de arte, en una prueba de la superioridad ética que define al verdadero hombre (ib., pp. 501 y ss.).

¿Qué sucede en el otro extremo de la jerarquización social? Pues que sus elecciones están movilizadas por la necesidad y la cercanía, y se narran así, aspirando a alcanzar en algún momento esa relación con las cosas que ponen de manifiesto las personas de buen gusto, que son aquellas que están liberadas de la urgencia, que pueden acumular un capital cultural adquirido únicamente al precio de una retirada de la necesidad economi-

ca; ellas son las que tienen aptitud para la disposición estética (ib., pp. 31-32 y 49-50).

Por eso Bourdieu presenta el kitsch o ciertas estéticas populares próximas al *hórror vacui*, como meros remedos del gusto dominante. Un querer ser inalcanzable, porque carecen de esa trayectoria que avala una relación distante e innecesaria con los bienes culturales.

Frente a este sometimiento a la cultura dominante, la sabiduría de las clases populares, adquirida a base de sufrimiento y humillación, posee una vía propia de expresión que es la diversión y la fiesta, manifestaciones de su hedonismo realista y de un materialismo escéptico (Bourdieu, 1998), p. 490). Conecta aquí con las ideas de Bajtin (1990), al que, de hecho, alude en su trabajo, y también con presupuestos de Hoggarth (1970), solo que con una valoración menor. Para Bourdieu, estos puntos de fuga de la cultura popular son insuficientes ante los sistemas de enclasmiento, que contribuyen a reforzar la existencia de las clases al añadir a los mecanismos objetivos la eficacia y el refuerzo de las representaciones estructuradas por medio del *hábitus* (Bourdieu, 1998, p. 490).

El planteamiento del sociólogo francés es impecable, pero sumamente pesimista si lo creemos a pie juntillas, pues, para él, la tensión que actúa entre las clases siempre se resolverá a favor del mismo agente social: los poderosos que tienen el poder en sus manos. Desde abajo se lo legitima: se aceptan sus definiciones de arte, cultura, educación, etcétera. Luego esta sociedad está llamada a la reproducción, a seguir siendo igual, a la autoperpetuación. Se ha descubierto con este análisis social y desde la sociología el móvil perpetuo, ideal buscado por la física de todos los tiempos.

El papel de Bourdieu es fundamental al señalar este proceso que está en la base de la construcción de lo social, «la reproducción», pero nos cabe la alternativa de que no lo haya contemplado todo, que su ampliación de los campos de lucha al campo de los bienes simbólicos no acabe ahí y haya algo más.

Volviendo al símil físico: el móvil perpetuo se desvanece cuando se pasa al terreno de lo real, y se abandonan las condiciones de laboratorio. En el espacio físico real existen otras condiciones y otras fuerzas disipativas, como es el caso del rozamiento, que como pequeñas perturbaciones

inciden sobre el movimiento, modificándolo hasta llegar a anularlo.⁴⁴ Incluso materia tan leve como el aire ofrece fuerzas de rozamiento que dificultan las dinámicas de los móviles.

2.2.4. Teorías de la hegemonía, la circularidad y lo híbrido

Vayamos ahora a las teorías de la hegemonía. Es el marxista italiano A. Gramsci el gran inspirador de esta escuela. En su labor investigadora sobre la cultura popular partiendo de las producciones más propias, como el folclore, introduce un esquema de análisis en el cual la gente —para él, el pueblo— interviene con más fuerza que la que le concederá posteriormente la teoría de la dominación o Bourdieu y la teoría de la reproducción.

La idea de hegemonía se encuentra profusamente en toda la producción de Gramsci, no solo en la que se refiere a la cultura popular. Formulada de diversas formas, la siguiente cita puede servir para comprender mejor el sentido de hegemonía que interesa aquí:

Formación y superación continua de equilibrios inestables entre los intereses del grupo fundamental y de los grupos subordinados, equilibrios en donde los intereses del grupo dominante prevalecen hasta cierto punto (Gramsci, 1978, p. 72).

Gramsci no habla únicamente de un espacio de dominación, sino de negociación también. La hegemonía, que es el desigual reparto de poder concentrado en manos de unas minorías, los dominantes, no significa que estos lo puedan todo. Para mantener sus cuotas de poder, necesariamente, deben negociar con las clases subordinadas, y hay una incorporación de posiciones, valores o propuestas que emanan de los dominados y que alcanzan a ser también vías de acción. Tienen que consensuarlos entre unos y otros.

Las relaciones entre todos ellos no son estáticas. Hay un dinamismo continuo, pero no porque la gente se desplace esforzadamente por la jerarquía social, sino porque los de arriba saben, de forma más o menos consciente, que tienen que negociar y asimilar posiciones de los de abajo.

⁴⁴ No queremos abonar ahora tesis que apoyen una visión estática de lo social. La analogía del móvil y el rozamiento solo nos sirve para poder entrar seguidamente en otro escenario desde el que analizar lo cultural: la vida cotidiana y los registros imaginarios, con «sus resistencias».

La hegemonía tiene también una dimensión cultural, que significa que en ese dominio también hay dinamismo, que allí se renueva, recrea, defiende y modifica la relación dominadores-subalternos en la medida que es continuamente resistida. Esa es la diferencia fundamental con las teorías anteriores: la resistencia.⁴⁵

A partir de aquí podemos introducir dos nuevos esquemas de análisis que tienen amplias conexiones con las teorías gramscianas del primer tercio del siglo XX. El primero de ellos es la idea de apropiación, apoyada en el registro de lo imaginario. El segundo es el concepto de hibridación o mezcla, muy desarrollado en América Latina como herramienta teórica de interpretación.

La apropiación es uno de los modos de acción sobre el medio material y natural. El otro es la dominación (Lefebvre, 1978, pp. 164-165). Las modalidades de la apropiación y sus relaciones con el conjunto social son conflictivas y complejas. Apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, imprimir un sello propio (ib., pp. 164, y ss.). Apropiación es hacer propio lo ajeno, pero a partir de lo que se tiene, de modo que lo apropiado conserva huellas de lo que fue al tiempo que está marcado por nuevos usos.

Dos observaciones en torno a esta idea. Al referirse a los usos, se está introduciendo en el campo cultural el momento de la recepción. Ya no hablamos solo de la producción, sino que también focalizamos el uso que se hace del producto, sea del tipo que sea, incluido el producto museo, por parte de unos agentes no habituales en los procesos de creación de esas instituciones, la gente de los propios pueblos.

Nos colocamos ante lo masivo, rasgo característico de la sociedad de consumo, y podemos entrar en el estudio del mercado desde la posición del receptor que marcará con su uso su espacio de libertad, lo que Michel de Certeau denominaba las «microrresistencias». Frente a la alienación y dominación, la gente tiene en sus manos, por medio de la apropiación, una poderosa aliada para disentir, para marcar, aunque sea individualmente, y casi imperceptible para según qué miradas, su voluntad de libertad.

45 Dentro de estas propuestas se pueden encuadrar las de Fiske (1987) o Willis (1986), teóricos de la recepción activa, pues ambos autores afirman que hay más negociación e intercambio que el analizado por las teorías de la dominación o la reproducción.

Como consecuencia de la difusión de las ideas de Gramsci y de su adaptación a las nuevas situaciones sociales y políticas se genera con fuerza una modelización, en América Latina sobre todo, que podemos llamar teoría de la circularidad, o también de lo híbrido. La idea clave es que entre los de arriba y los de abajo, los dominadores y los dominados, hay más mezcla que la admitida socialmente. Por lo tanto, se puede considerar que forma parte de las tesis gramscianas sobre el consenso y el intercambio, y los autores son también llamados neogramscianos (Zubieta, 2000).

Los subordinados se apropian de cosas de los de arriba, pero también la cultura de las elites se apropia de elementos y rasgos de la cultura de la gente. La masividad y el consumo no han hecho más que potenciar extraordinariamente estos intercambios. No es un canto a la igualdad y homogeneidad cultural, sino un reconocimiento de que el dinamismo es total, complejo y de difícil abordaje.

García Canclini, antropólogo argentino-mexicano, especializado en temas de patrimonio cultural, en su obra *Culturas híbridas...* (1990) parte de una coincidencia con las tesis de Bourdieu, pero introduce un factor de corrección bien interesante, cual es el olvido en el estudio de lo cultural por parte del francés de dos fenómenos de nuestra sociedad: el sistema de los mensajes masivos y la mercantilización de la cultura (Zubieta, 2000).

Para él, la modernización no suprime el papel de los bienes cultos y de los populares, sino que anula la pretensión de autonomía de cada uno de esos campos que se creían universos autosuficientes y expresivos de la libertad creadora de sus autores. Ni el arte es una cuestión meramente artística ni se puede esencializar lo popular. Tanto uno como otro están recorridos por multitud de mediaciones. El papel determinante de los medios de comunicación hace que cada vez sea más difícil reservar repertorios exclusivos para minorías, y se llega a la democratización de la cultura (García Canclini, 1990, pp. 16 y ss.), si entendemos como democracia la accesibilidad generalizada.

Aquí radica para García Canclini una de las diferencias fundamentales con los escenarios de otros momentos históricos, y recurre a Burke (1991) y su estudio sobre la cultura popular en la Edad Moderna para subrayar las diferencias. En aquel entonces, la clase dominante gozaba del privilegio de dos culturas: la suya y las incursiones que realizaba en la popular, mientras que la gente común no tenía más que la suya: la del pueblo. Ahora se puede

transitar por las dos, la democratización imputable a la programación masiva de la industria cultural ha abolido la frontera de separación entre ambas.

No anula la desigualdad en la apropiación de los bienes simbólicos, pero él propone que ya no se interprete tan solo desde la clave de la división entre dominados y dominantes (García Canclini, 1990, p. 93), introducir las vacilaciones, contradicciones y ambigüedades del contexto para poder captarlas mejor (ib., p. 145). Advierte sobre el peligro de una democracia cultural que quiera abolir la heterogeneidad. Pues para ello tendrá que suprimir unas diferencias y marcar otras. Como ejemplo menciona la divulgación masiva del arte «selecto», que, además de ser una función socializadora, es un procedimiento para afianzar la distinción de los de siempre. Crear las condiciones para que todos tengan acceso a los bienes culturales en un afán de homogeneización encierra la trampa autoritarista de imponer una única recepción legitimada, anulando la pluralidad y la polisemia. Por eso, socializar los bienes «legítimos» no es lo único, también hay que renegociar qué se entiende por cultura, el valor de lo que se excluyó o se legitimó, las condiciones para que se manifiesten y comuniquen lo marginal o heterodoxo en el campo cultural (García Canclini, 1990, pp. 145 y ss.).

Volviendo a lo popular, la cultura generada por las clases populares suele ser una representación de la historia local, más adaptada a las necesidades del propio grupo, con valores artísticos y creativos; pero que nunca alcanzarán un reconocimiento similar a lo culto, porque carece de capacidad para acumular históricamente, objetivar su saber, expandirlo y perfeccionarlo. La desigualdad estructural impide reunir los requisitos indispensables para intervenir plenamente en el desarrollo del patrimonio cultural de las clases populares (ib., pp. 182-183).

Ante la dinámica del mercado y el consumo, introduce la apropiación y los usos como significativos de procesos socioculturales (García Canclini, 1995). El consumo masificado puede llegar a ser un ejercicio de ciudadanía si hay una oferta vasta y diversificada, con un acceso fácil y equitativo para las mayorías; con una información multidireccional y confiable, con control por parte de los consumidores y, además, si se produce la participación democrática de los principales sectores de la sociedad civil en las decisiones donde se organizan los consumos.⁴⁶

⁴⁶ Son planteamientos análogos a las bases de la nueva museología que desarrollaré al final de esta primera parte teórica.

Para acceder a modelos más fecundos, postula incluir lo imaginario como parte de la cultura, y las transacciones como recurso de poder y sobrevivencia (ib., p. 87). E introducir la dimensión afectiva en las prácticas sociales y culturales así como la cohesión grupal y la solidaridad (ib., p. 202). Insiste en no olvidar las referencias al contexto, y desde ahí, la constatación de las desigualdades, la injusticia económica y la explotación, junto a la impotencia de comprobar que las decisiones importantes son tomadas en lugares inaccesibles e incluso difíciles de identificar. O la brecha que producen unos medios tecnológicos de interconexión vedados a amplios sectores, en especial a las clases populares.

Fiske (1987)⁴⁷ también defiende la circularidad al mantener que ni tan siquiera en la cultura de masas es omnímodo el poder de las industrias culturales, ya que nunca se puede producir una cultura para otros desde fuera. La elaboración de los materiales y de los sistemas de significado que forman los productos culturales es un proceso que «sólo se realiza desde dentro, por sus consumidores-usuarios, no por sus productores» (Fiske, 1987, p. 693). La cultura popular es, eminentemente, un proceso dinámico de una cultura en conflicto que resiste a la dominante a través de los usos alternativos de los productos generados desde las elites. A su favor la gente tiene la evasión de la fantasía, pero de una forma heterogénea, pues las alianzas sociales de la gente se reformulan continuamente, ya que para Fiske la gente es un conjunto disperso y diverso.

Para el norteamericano, el campo de lo cultural en el sistema occidental es un campo de lucha política,⁴⁸ pero con una visión mucho más optimista del poder de la gente que el que le atribuyen los teóricos de la dominación y la reproducción. Por lo pronto, la gente extrae placer de esa lucha de resistencia a la hegemonía. Los bienes de consumo de los que está hecha la cultura popular circulan en dos economías diferentes. En el campo de la economía financiera se despliega mucho más eficazmente el poder de los poderosos, que dan su apoyo a las fuerzas de la incorporación y la homo-

47 J. Fiske (1987), «Conclusion: the popular economy», *Television culture*, Londres, Routledge, pp. 309-326, recopilado en M. Fernández Enguita (comp.) (2001), *Sociología de la educación*, Barcelona, Ariel, pp. 684-698.

48 Los críticos de Fiske no aceptan esta forma de lucha política en la medida que le reprochan la mínima importancia concedida a los macroprocesos de la política económica (Zubieta, 2000, p. 200).

geneización, mientras que, en el campo de la economía cultural, los sin poder encuentran las fuerzas de la diferencia y la resistencia. Precisamente en esas resistencias y evasiones cotidianas se expresa el progresismo, el vigor y la vitalidad de la gente, porque cuentan con mucho más poder semiótico, poder de otorgar significados, que el atribuido desde los dominantes.

Estamos levantando con el poder semiótico el escenario de lo instituyente y lo imaginario; los sociólogos franceses permitirán profundizar en esos términos un poco más adelante.

Ante la proliferación de museos locales de corte etnológico como un caso de manifestación de masividad cultural y dentro de las teorías de Fiske sobre la cultura de masas, podríamos analizar el fenómeno como otro ejemplo de economía cultural, diferente de la producción cultural de las elites, el museo clásico, que se movería con la lógica de la economía financiera.⁴⁹

Aplicando los rasgos de la economía cultural a la producción masiva de pequeños museos locales, sería un proceso que apunta hacia significados, placeres e identidades sociales. Por aquí tendremos que avanzar en el estudio de los museos abordados en este trabajo.

Otro representante de la línea «complaciente» con la cultura de masas, o también encuadrable entre los neogramscianos, en la medida que utiliza el paradigma de la hegemonía y la negociación que teorizó Gramsci, es el británico P. Willis.

Utiliza también, como Fiske, la noción de producción cultural para poder rebatir la teoría de la reproducción de Bourdieu. «La producción cultural es el proceso de uso colectivo y creativo de discursos, significados, materiales, prácticas y procesos de grupo, a fin de explorar, entender y ocupar creativamente determinadas posiciones, relaciones y series de posibilidades materiales» (Willis, 1986, p. 647).⁵⁰

49 No querría que se entendiera aquí a los pequeños museos locales como ajenos a los temas económicos, con una especie de angelismo en cuanto a las cuestiones mercantiles. Su influencia es notoria y se contemplará en la parte analítica de este estudio; pero ahí veremos que hay más que cuestiones financieras.

50 P. Willis (1986), «Producción cultural y teorías de la reproducción», en *Educación y sociedad* n.º 5, pp. 7-34, recogido en Fernández Enguita (comp.) (2001), *Sociología de la educación*, Barcelona, Ariel, pp. 640-659.

Gracias a esa noción mantiene «la capacidad colectiva de los agentes sociales tanto para pensar como teóricos como para actuar como activistas» (ib., p. 647). Trataremos de descubrir en el análisis de los pequeños museos locales algún rastro de esta capacidad. Encontrar, si es posible, en los procesos de creación de estos unas formas de institucionalizar mejor adaptadas a lo propio y singular de la cultura popular o de la gente. Ver si estas pequeñas realizaciones son una *mediación* más flexible para las características de lo popular que las elaboradas desde las posiciones dominantes de la jerarquía museística.

2.3. La cultura popular y lo cotidiano

Bajtín (1990) tuvo que recurrir a la fiesta como espacio de manifestación de lo popular, del pueblo, en la Edad Media. Gracias a su estudio sobre Rabelais pudo rastrear los rasgos más significativos de esa cultura popular, que encuentra su más elaborada expresión en el carnaval, con los fenómenos de la inversión y lo grotesco.

Aquí, sin embargo, se trata de un cambio de escenario, nos apartamos de los momentos singulares, como es el de la fiesta, y situamos nuestro lugar de observación en la vida ordinaria, en la vida cotidiana. Esta es la propuesta de Michel de Certeau, que dedicó gran parte de su trabajo a este espacio privilegiado, pues, para él, *lo cotidiano está sembrado de maravillas*.

También Henri Lefebvre se encuentra entre los autores que han privilegiado lo cotidiano como espacio de investigación de lo popular. Cuando estudia lo rural y lo urbano (1978), amplía los rasgos del campesinado a lo popular, y ante la vida cotidiana se manifiesta así:

La vida cotidiana está allá, cambiando, confirmándose lentamente y seguramente como cotidianeidad bajo los destellos, sorprendentes o fascinantes, de la modernidad; afirmando su trivialidad, su capacidad de consolidar en lo movedido, su profundidad huidiza (Lefebvre, 1978, p. 9).

Subrayo el término *huidizo*, que va a ser una constante en todas las propuestas de estos sociólogos: «la gente se escapa», «lo cotidiano huye», etcétera. Nos remite a la inaccesibilidad de lo instituyente desde lo social, por su propia configuración, sus dimensiones afectivas, sensibles, imaginarias, por sus raíces hundidas en estructuras inabordables con métodos

«científicos» clásicos; pero eso no impide que siga ejerciendo lo cotidiano una poderosa atracción como locus de observación y análisis de las clases populares, porque en la vida cotidiana se esbozan las auténticas creaciones, los estilos y formas de vida que enlazan gestos y palabras corrientes con la cultura (H. Lefebvre, 1978, p. 86).

La vida cotidiana carece de valor para los positivistas o es esencializada por los metafísicos dice Lefebvre. Para él, la importancia procede de esa confrontación de tensiones entre deseos, capacidades y posibilidades, que se miden continuamente en sus relaciones con los bienes, con el tiempo, con el espacio, con el conflicto o con otros seres humanos (ib., p. 88). En la cotidianidad se mezclan realizaciones y alienaciones. Se confronta en ella los posibles y los imposibles. Alineación y desalienación se entremezclan, en lugar de excluirse siguiendo la idea de tensión dialógica de Morin.

Hay una riqueza en la cotidianidad, al mismo tiempo que es miseria y pobreza, rutinización y monotonía. «Más acusada aún para las mujeres», ya que son estas las que deben negociar especialmente con ella (ib., p. 87).

Certeau es un autor clave para la sociología de la vida cotidiana con sus obras *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* (2000), *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* (1999) y *La culture au pluriel* (1993).

Una premisa previa con la que construye su teoría es la irrelevancia para la ciencia, en general, del campo de las prácticas. El modus operandi de la ciencia se basa en la construcción de un «discurso modelo» donde luego tienen que encajar las experiencias. Y adquieren categoría de científicas aquellas prácticas que pueden englobarse en modelos teóricos. «Sólo puede estudiarse lo que puede trasladarse [...] por eso los conocimientos científicos parecen únicamente considerar y tolerar los objetos inertes del cuerpo social» (Certeau, 2000, p. 25).

Incluso en el mundo de las artes y artesanías populares, que podríamos clasificar como expresión de una cultura del pueblo, si se ha producido algún acercamiento «científico» ha seguido una secuencia que desemboca en la creación de otro tipo de experto: el técnico que legitima las tecnologías. Obviamente, exterior al campo de las prácticas.

La asimetría de la situación es evidente. Por eso, Certeau se pregunta si no puede haber una teoría de las prácticas producidas desde ellas mis-

mas, sin préstamos externos. Es ahí donde coloca a la cultura popular que «habla de un resto, saberes inservibles a la colonización tecnológica, que cargan simbólicamente la cotidianeidad y la convierten en espacio de creación muda y colectiva» (1999, p. 116). Y también habla de un estilo, de un esquema de operaciones (habitar, caminar, ver), de intercambio social, de inventiva técnica y de resistencia moral.

De Certeau apuesta por la capacidad y autonomía del campo de las prácticas para producir relatos que juegan al mismo nivel que el discurso científico. Pero no de cualquier práctica, sino, exclusivamente, de las que emanan de la gente común, de las clases populares en la vida cotidiana. De aquí el título que da a la obra dedicada a ello: *La invención de lo cotidiano*.

Para abordarlas se apoya en «las Artes de Hacer», más concretamente en las prácticas culturales de la gente común en la vida ordinaria que despliega sobre una tríada (Certeau, 2000, pp. 19-33):

- La economía del don, o lo que es lo mismo, la gratuidad.
- La estética del golpe, el arte de saber aprovechar la ocasión, la *metis*⁵¹ o astucia.
- La ética de la tenacidad, o la paciencia histórica, el rechazo del orden impuesto y la resistencia.

La cultura popular sería la combinación de esos tres rasgos que constituyen una táctica, un «arte de hacer» ensayado por la gente común dentro de cualquier institución, frente al discurso científico fundado en el ver (Certeau, 2000, pp. 131-132).

También analiza la masividad de lo cultural y se rebela ante una representación de los consumidores identificados con las mayorías, unas mayorías que son marginalizadas masivamente, aunque esa marginalidad no sea homogénea, y que se asimilan con una muchedumbre inmovilizada por el mercado y sus redes (Certeau, 1999, p. 264). Una idea ampliamente extendida desde el poder de los medios, que intentan convencer de su capacidad para moldear a los públicos, de la pasividad propia del consumo, ya que la eficacia de las producciones se apoya en la inercia del con-

51 La *metis* era una de las virtudes que adornaban a Zeus en la mitología griega y le capacitaba para, con el mínimo esfuerzo, alcanzar el mayor resultado.

sumo. Sin embargo, para Certeau la cultura es, sobre todo, conflicto, que en muchas ocasiones se resuelve del lado del más fuerte, que es quien legítima, desplaza o controla. Pero sería una visión deformada e inexacta por parcial no contemplar, en ese escenario de tensiones y violencia que es lo cultural, la presencia de equilibrios simbólicos, contratos de compatibilidad y compromisos temporales. «Las tácticas del consumo, ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte, desembocan entonces en una politización de las prácticas culturales» (Certeau, 2000, p. XLVIII).

Es fundamental para comprender la propuesta de Certeau la oposición que establece entre estrategia y táctica. Con la primera se refiere al «cálculo de relaciones de fuerza que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un “ambiente”» (ib., pp. XLIX-L y 40-48). De modo que las estrategias suponen manipulación y control, son propias del poder que siempre dispone de un lugar propio desde el cual se permite imponer un conocimiento, un saber legitimado. Por el contrario, «la táctica es un cálculo que no puede contar con lugar propio», se insinúa, no dispone de base donde capitalizar sus ventajas, está siempre atenta para «coger al vuelo» las posibilidades, para convertir los acontecimientos en «ocasiones» (ib., pp. L y 92-99). Carecen de lugar, pues actúan con el lugar del otro, obran poco a poco, no guardan lo que ganan, son la astucia del débil consolidada por una hábil utilización del tiempo. La táctica es un arte del débil⁵² (ib., pp. 40-48).

La cultura no debe juzgarse por la posesión de productos, sino por sus operaciones. La cultura no es la información, sino su tratamiento por medio de una serie de objetivos y de relaciones sociales. Las operaciones tienen tres aspectos: estético, en la medida que una práctica cotidiana abre un espacio propio en un orden impuesto; polémico, pues la práctica cotidiana es relativa a relaciones de fuerza que estructuran el campo social como campo de conocimiento; y ético, ya que las prácticas cotidianas restauran con paciencia y tenacidad un espacio de juego, de libertad (Certeau, 1999, pp. 260-265).

Hay muchas críticas de Certeau a los museos, a los que reprocha haber fijado los objetos, sustrayéndolos del campo de las prácticas y de los

52 «Débil», en Certeau, designa al que ocupa la posición subordinada de lo social.

sujetos para aislarlos en un lugar que no es el suyo. Pero yo creo que su figura mental, su imaginario, es el museo de la ciudad, o el museo experto.⁵³ Si su imagen de museo hubiera sido otra, más próxima a los pequeños museos locales que abordo en este trabajo, yo creo que habría elaborado otros juicios más favorables. Pues habría encontrado en ellos un espacio para proteger *las armas del débil contra la realidad del orden construido*⁵⁴ (Certeau, 2000, p. 28), un lugar donde poder desplegar la astucia y la paciencia histórica. Y, justamente en sintonía con Michelet podría reivindicar en ellos el lugar de los pequeños genios del pueblo.

En la obra del antropólogo portugués Boaventura de Santos Sousa (2005) hay también una posición crítica ante lo que serían unas ciencias sociales hegemónicas. Él habla de una sociología de las ausencias para señalar el *modus operandi* desde ciertas lógicas o modos de producción dominantes que proceden ocultando y silenciando; decretando la no-existencia de los que califican como ignorantes, residuales, inferiores, locales e improductivos. Frente a esta sociología de las ausencias contraponen una sociología de las emergencias, basada en la ecología del saber o incompletitud de todos los saberes; ecología de la temporalidad, con una concepción circular del tiempo; ecología de los reconocimientos recíprocos; ecología de trans-escalas para cambiar la articulación global/local; y ecología de las productividades, que cuestiona la primacía de los objetivos de acumulación sobre los de distribución. Así puede darse cuenta de una experiencia social que resiste a la destrucción y al ocultamiento, que instaura la idea de posibilidad como potencialidad,⁵⁵ con su parte de oscuridad y ambigüedad. Gracias a ella, a la sociología de las emergencias, se pueden identificar pistas o trazos de posibilidades futuras en todo lo que existe; porque la realidad no puede reducirse a lo que existe de modo hegemónico. Hay que ampliar el campo de visión con la incorporación de las expectativas sociales.

53 De hecho, habla de un cierto museo que da cuenta de la vida cotidiana del siglo XIX en un pueblo de EE. UU. Se trata del Museo Shelburne (Vermont), y dice de él que es «maravilloso» (2000, p. 25). Volveré sobre ello en el apartado dedicado al museo.

54 Es decir, se estaría desplazando hacia lo instituyente, noción que desarrollaré en el apartado 2.4.1.

55 De nuevo encontramos sintonías con las nociones de *gente* y *multitud* presentadas anteriormente.

2.4. Lo instituyente, la memoria y lo imaginario

La sociología de la vida cotidiana ha ido sentando las bases para proseguir el estudio de la cultura popular desde nuevas epistemes. Con ellas se persigue encontrar herramientas conceptuales que puedan abordar a la gente y sus productos desde posiciones más ventajosas para ellos. Voy ahora a propuestas más arriesgadas, en lo que tienen de conceptualizaciones nuevas, o al menos no tan extendidas en el trabajo actual de la sociología y la museología.

Me propongo completar este apartado sobre lo cultural con tres aportaciones que recogen, respectivamente, la memoria, lo social instituyente y el imaginario. Dado que este trabajo de investigación gira en torno al estudio de una poderosa institución cultural del mundo moderno, el museo, es pertinente que sepamos algo más de estas nociones, que apuntan hacia sectores y grupos no habituales en el dominio de lo cultural, pues sin duda que las reconoceremos actuando en los procesos de creación de los pequeños museos locales.

2.4.1. Lo social instituyente

Una forma posible de abordar lo social es contemplarlo y analizarlo desde la tensión dialógica⁵⁶ entre dos elementos, instituido e instituyente, que están relacionados en conflicto y presentes tras todo proceso de institucionalización como fuerzas que compiten en el interior del proyecto, más allá de las visiones clásicas que solo introducían los aspectos materialistas en confrontación o adoptaban la perspectiva del funcionalismo.

Toda una serie de autores, en especial franceses,⁵⁷ han armado un sólido corpus teórico que nos puede ayudar para deslindar y comprender qué hay detrás de esa pareja de términos: instituido e instituyente. Los hay con

⁵⁶ La idea de tensión dialógica que vengo tomando de E. Morin (2003, p. 333) también es útil para dibujar la relación entre instituyente e instituido. Ambos elementos están presentes como entidades complementarias, concurrentes y antagonistas que se alimentan, se complementan, a la vez que se oponen y combaten.

⁵⁷ Volveremos a encontrar a estos mismos autores, cuando abordemos el imaginario en 2.4.3. Y es así porque los dos temas están interpenetrados y resulta dificultoso trazar los límites entre ambos.

una inclinación más explícitamente política, para desde ahí elaborar sus tesis sobre lo instituyente y lo instituido; me refiero a René Lourau (1980, 1986), Cornelius Castoriadis (1989, 1999) y Jean Duvignaud (1990). Para una visión más general, véanse Michel Maffesoli (1993, 1997, 2001) y José Ángel Bergua (2002, 2003).

Lourau es la cabeza visible del análisis institucional, procedimiento adoptado en los años setenta para «sentar» en el diván del psicoanalista a la sociedad. O, más claramente, si hay un tratamiento de la psique del individuo por medio de su inconsciente, se puede trasladar esta intervención a la sociedad y analizar desde el marco de sus instituciones a los colectivos y grupos. El registro para lo social que se corresponde con la psique individual será lo instituyente.

El papel de lo instituido lo ocupa el Estado, con claras cualidades de estabilidad e inmovilismo. Su oponente, lo instituyente, corresponde a la fuerza de lo social, de la gente, refrendada por la totalidad concreta del hacer (Lourau, 1980, pp. 78 y ss.).

Lourau habla por vía negativa de la institución, advirtiendo de dos desviaciones. Una es la sociologista, que considera la institución como una «cosa»; la otra, la psicologista, la ve como un «fantasma». Frente a esas dos líneas equivocadas, él propone analizar la institución como un proceso, como «el movimiento de las fuerzas históricas que hacen y deshacen las formas». En ese proceso, las fuerzas sociales instituyentes terminan a menudo por constituir formas sociales codificadas, fijadas e instituidas jurídicamente.

Bourdieu también ha argumentado sobre la construcción de las instituciones, sobre su carácter procesual: «Instituir es consagrar, es decir, sancionar y santificar un estado de cosas» (Bourdieu, 1985, p. 79). Porque la institución consiste en asignar propiedades de naturaleza social de forma tal que aparezcan como propiedades de naturaleza natural. Pero Bourdieu focaliza en demasía el final del proceso y la fuerza de lo instituido, y la contribución de lo instituyente se minimiza.

Sin embargo, esta otra corriente de autores que recalcan en lo instituyente aducen que hay como un trasvase de lo instituyente a lo instituido, y eso es, con la tensión subsiguiente, la institucionalización, el llegar a los momentos de estabilización.

Al hablar Lourau de los momentos clave en la elaboración del concepto de institución, recurre a este dinamismo de lo instituyente, a su potencialidad dinámica frente a la estabilización de lo instituido, que será el soporte de la institución.

El momento de la institucionalización indica una fase activa de estabilización que niega al mismo tiempo la actividad del instituyente como negación de lo instituido y el inmovilismo de lo instituido. Prácticamente la institucionalización es el contenido del reformismo, opuesto tanto al revolucionarismo de lo instituyente como al conservadurismo de lo instituido (Lourau, 1980, p. 79).

El Estado, la institución paradigmática de la sociedad moderna, tiene también otro rasgo constitutivo, según Lorau, que es su centralidad. Centro como concepto, de modo que la lucha contra la política instituida pasa por la lucha contra el centralismo, por la diseminación de ese poder. Y es que ese centro existe precisamente por la ausencia del resto, que delega en él todo el poder. A mayor delegación, mayor presencia de ese centro en la periferia, capturando también esos espacios (ib., p. 149).

Algo de los pequeños museos locales resuena aquí. Con una modelización museística, o con una re-presentación totalmente construida desde el Estado-centro, la institución se ha estabilizado borrando las líneas de tensión que hubo en el proceso. Lo instituyente ha sido sofocado en esos casos y emergerá con dificultad. Sin embargo, en la medida que nos desplazamos de ese centro y nos reorientamos hacia los márgenes (no olvidemos que los pequeños museos locales están muy en los márgenes de la institución o del modelo canónico), estamos creando condiciones de posibilidad para visibilizar lo instituyente, para que en los procesos de creación desde lo periférico se juegue la tensión entre instituido e instituyente con códigos y atribuciones distintas. Sin olvidar que también ahí estará el Estado, «que me susurrará al oído» (Lourau, 1980, p. 123), pero también hay otras músicas, otras armonías que puedo escuchar para seguir adelante.

Cornelius Castoriadis trabajó especialmente en torno a la autoinstitución de la sociedad. La obra que dedicó básicamente a este tema, *La institución imaginaria de la sociedad*, publicada en 1975 y traducida al castellano en 1989, es a la que voy a referirme a continuación. En ella introduce el concepto de *magma imaginario*, pues contrapone dos tipos de lógicas para abordar la historia y la sociedad: la lógica conjuntista-identitaria y la lógica de los magmas.

La lógica conjuntista-identitaria se manifiesta por medio de dos vertientes: el *legein*, que realiza operaciones de distinción, elección, o conteo, tiene como operación fundamental la designación y produce la relación de signos que conduce al lenguaje como código; y el *teukhein*, encargado de reunir, adaptar, fabricar o construir, encargado de la finalidad e instrumentalidad y que constituye la dimensión identitaria del quehacer social.

Según Castoriadis, pensar desde ahí la sociedad y la historia predetermina todo el proceso. La lógica conjuntista identitaria piensa la sociedad como conjunto de elementos distintos y definidos que se relacionan entre sí mediante normas bien determinadas. Y la historia, como secuencia determinada de lo determinado. Pero no es así, la sociedad es *autoalteración*, y la historia es emergencia de la *alteridad radical*. En definitiva, «Toda sociedad existe gracias a la institución del mundo como su mundo, [...] y gracias a la institución de sí misma como parte de ese mundo» (Castoriadis, 1989, p. 41).

Es necesaria otra lógica para poder pensar lo histórico-social, y la propuesta de Castoriadis es introducir la lógica de los magmas. Magma como opuesto a estructura, como lo informe, lo posible; el magma como lo indeterminado, diferente de cualquier conjunto o entidad matemática; ligado a la imaginación en la que deposita fuerzas y potencialidades extremas también socialmente. La sociedad como re-presentación, como creación desde las significaciones imaginarias colectivas que dotan de sentido a lo real y que se van elaborando desde ese magma primordial.

Frente a la negación de la capacidad ontológica de lo que no es, coloca en ese momento de aparente vacío e inmovilidad toda la fuerza y potencia de lo que puede ser. Justamente de ahí, de lo que no es, emerge como proceso dinámico lo que es.

En este marco argumental, Castoriadis sostiene que una sociedad se visibiliza por medio de sus instituciones, y el hecho de que estas sean variadas y diversas a lo largo de la historia es la prueba demostrativa del carácter autoinstituyente de la misma. Por lo tanto, no se puede mantener una concepción heterónoma de la sociedad, responsabilizando a causas extra-sociales de su creación. Ni la naturaleza, ni la razón ni Dios fundan la sociedad. Es ella misma la que se autoinstituye por medio del pueblo, de

la gente, sujetos históricos que van cambiando las costumbres, al mismo tiempo que modifican las instituciones. Esos sujetos son los que van armando las re-presentaciones imaginarias de la sociedad.

Hay cambios y aceleraciones lentas, no conscientes, que se comprueban en las transgresiones producidas por la imaginación radical de los seres humanos. Aquí está el núcleo del concepto de apropiación tal y como se formula al ligarla con el imaginario. Junto a este tempo ralentizado existen los ritmos rápidos, que producen cambios sustanciales y que él asimila a las revoluciones. En estos últimos casos, el cambio es tan ostentoso que se puede hacer un análisis menos refinado. Y es que «la sociedad es institución de una temporalidad “implícita” a la que da existencia con su existencia». De manera que cada sociedad es también una manera de hacer tiempo y de darle existencia. Y dentro de las instituciones que se deben analizar en una sociedad, precisamente «la primera que la instituye como ente-sociedad, y como “esta” sociedad en particular es la institución como temporalidad propia» (Castoriadis, 1984, p. 73).

En la obra *Figuras de lo pensable*, Castoriadis (1999) aborda de nuevo las relaciones entre instituido e instituyente. Proclama sin ninguna duda que la fuerza de la creación de las colectividades radica en el imaginario social instituyente (1999, pp. 127-141). De ahí brotan el lenguaje, la música, la pintura o las mismas instituciones. Todas esas fuerzas de lo instituyente llegan a cristalizar y se estabilizan al formar el imaginario social instituido, que se encargará de asegurar la continuidad, la reproducción y la repetición de las mismas formas hasta que los pequeños cambios imperceptibles lleguen a precipitar⁵⁸ un nuevo cambio. El otro cambio, el que sobreviene de súbito, acaecerá cuando las condiciones sean tal y como para introducir la anomia, el tiempo de la subversión. En cualquier hipótesis sobre el ritmo del proceso de cambio siempre encontramos, finalmente, la presencia de lo instituido; y no como un efecto indeseado de la trayectoria seguida, sino como algo necesario ineludiblemente para domeñar la imaginación radical de los seres humanos.

58 El uso que quiero hacer de esta palabra lo tomo de la química. Cuando se produce una disolución de sustancias, el disolvente y el soluto, la disolución precipita al alcanzar el grado de saturación. Es el momento en el que el disolvente ya no admite más agregaciones del soluto.

En el proyecto de autonomía, objetivo último de la sociedad para Castoriadis, de lo que se trata es de poner en tela de juicio las propias instituciones, quitarles el halo sagrado que tienen y asumir que son los integrantes de la sociedad los que han dado ese poder a las instituciones. Es el camino emprendido con el estudio de la institución museo el que estoy siguiendo en este trabajo; se trata de alcanzar un nuevo escenario al dar cabida al extremo inferior de la jerarquía museística, los pequeños museos locales. Con su existencia frágil y mínima lanzan preguntas de sentido a la institución canónica.

Para seguir identificando instituyente e instituido también podemos acudir a los registros imaginario y simbólico. Lo instituido, ordena el registro simbólico dentro de las estructuras represivas, pues lo simbólico/instituido reprime o aparta y re-presenta las imágenes. Sin embargo, lo instituyente, asimilado a lo imaginario, desordenado, relacionado con los magmas subversivos, recupera, hace visibles y pone de manifiesto las imágenes.

O la apropiación que se articula con lo instituyente en la medida que «las apropiaciones tienen lugar en el registro imaginario desde una cosmovisión mágica y difusa de la realidad, que aprehende las coacciones, las transforma y las cambia en obras» (Bergua, 2003, pp. 68-79). Para acceder a ese registro imaginario es necesario apostar por la existencia de un plus de sentido sobre lo instituido que remite a lo instituyente.

Recordemos la noción de instituyente:

Es algo indefinido y vivificante que impide que lo social sucumba a lo instituido. Está más allá de lo que llamamos sociedad, pero, sin embargo, le sirve de sustento. Funciona de modo implícito en la cotidianeidad de las situaciones estables, las más corrientes y cómodas. Sin embargo, en las situaciones metaestables o alejadas del equilibrio, como son los cambios, conflictos y crisis, se vuelve explícita, patente e incómoda (Bergua, 2003, p. 6).

Acogiéndonos a esta definición, lo social (Bergua, 2002, pp. 161-162) sería el concepto más amplio que engloba a la sociedad y a la socialidad, y su estudio es el objetivo último de las ciencias sociales, llegar a construir un saber experto sobre lo social. Por debajo de la sociedad y la socialidad estarían las sociabilidades, que se pueden clasificar en primarias y secundarias. Fundamentan la socialidad las sociabilidades primarias, formadas por el mero estar juntos, y las solidaridades de tipo afectivo y estético, y se encarnan especialmente en la vida cotidiana de la gente, sin

estructurar. Las sociabilidades secundarias, más elaboradas, producen las solidaridades políticas y éticas, son la conciencia de lo social, a diferencia de las anteriores, que serían lo preconsciente. Y si aquellas se encarnaban en la gente, estas lo hacen en el Estado y producen la sociedad.

En este esquema, la socialidad se asimila con lo instituyente y el registro imaginario; mientras que a la sociedad le corresponde lo instituido y el registro simbólico (Bergua, 2003, p. 9). De la relación en tensión entre ambas, socialidad y sociedad, surge lo social.

El problema que esta corriente sociológica detecta en la sociología, tanto en la clásica como en la crítica,⁵⁹ es que ambas estudian principalmente a la sociedad sin reparar en toda la fuerza que hay en la socialidad. Aunque esta sea escurridiza y escape del saber instituido, estará presente en toda manifestación de lo social.

De tanto interrogarnos acerca de la sociedad y los elementos meramente racionales, intencionales o económicos que la constituyen, hemos dejado de lado la socialidad, que en cierta forma es una empatía comunalizada (Maffesoli, 1997, p. 151).

Desde este marco epistemológico no se podrá llegar a las demostraciones tan queridas por la ciencia y su método. Maffesoli afirma que se trata, simplemente, «de mostrar más que demostrar»,⁶⁰ al igual que propone un saber más suave, que él llama un «saber Sur», o una feminización⁶¹ del saber (Maffesoli, 2001, pp. 177-180) frente a la prepotencia científica de llegar hasta el final del conocimiento, objetivo inalcanzable, pues «siempre existe una clandestinidad de la existencia que no se puede aprehender macroscópicamente» (Maffesoli, 1997, pp. 154-161). Y pretende, el profesor de la Sorbona, esbozar una teoría del conocimiento que acepte que lo inconcluso estructural de la socialidad exige una falta de conclusión intelectual.

59 La sociología crítica pondrá énfasis en la importancia de la sociedad civil frente al Estado. En ambos casos se trata de analizar instituciones desde lo instituido, con mayor o menor cohesión o estructura, pero sin dar protagonismo como antagonista en el proceso de institucionalización a lo instituyente.

60 Resuena aquí el antropólogo norteamericano Tyler cuando apuesta por una antropología que evoque por encima de cualquier otra consideración (Tyler, 1998).

61 Puede enlazar con las propuestas de «ecofeminismo» de epistemólogas feministas como Shiva y Miess (1993).

Maffesoli, en su obra *Elogio de la razón sensible* (1997, pp. 173-187), plantea la idea de intuición como algo que traspasa la dimensión individual y psicológica para expandirse en un inconsciente colectivo, y habla de ella como la capacidad para captar y comprender las nuevas formas de socialidad que nacen.

Existe una masa confusa de contenidos arcaicos indiferenciados, y esta masa, tras haber sido negada o denegada durante largo tiempo, vuelve a la superficie y no en tanto como masa confusa sino de manera esporádica en tal acontecimiento, fenómeno o situación (Maffesoli, 1997, p. 133).

Esa intuición social sobre lo que ha sido y de alguna forma «ya está ahí» se corresponde con una intuición intelectual que es capaz de reconocer en el devenir cíclico de las historias humanas lo instituyente, lo que re-nace, si bien nunca se adapta perfectamente a lo instituido, a las instituciones. Siempre hay un plus de diferencia en lo que retorna, de manera que no es una simple repetición.⁶² Son los momentos de pentecostés, de *kairós* del espíritu, que no es otra cosa que la experiencia de sentido, el momento en que la existencia se transforma y se funda comunidad. «Esa constante distorsión de las cosas antiguas es la que da la calidad esencial de la vivencia, o también lo vivo es el hecho de constantes arcaicas, siempre elaboradas» (ib., p. 243). Desde aquí se justifica que el vínculo social ya no es únicamente contractual, racional o utilitarista, sino que también se integra en él lo no racional, lo no lógico y se expresa en unas efervescencias de todo orden, generalmente espontáneas, como la vida cotidiana. Pues, en ella, el afecto se convierte en elemento dominante y ordenador. Y esas sociabilidades primarias son el hilo conductor para llegar a lo instituyente. Lo cotidiano, no tanto como un contenido, sino como una perspectiva (ib., p. 149).

Por eso, la dimensión instituyente va a ser de máxima utilidad a la hora de la investigación de los siete museos locales que voy a presentar en la segunda parte de este trabajo. Rastrearé en esos museos de la vida cotidiana el poder de las significaciones sociales, los vínculos afectivos y emocionales, las sociabilidades primarias. Y necesitaré también de otras herramientas, como el imaginario y la memoria, para tratar de descubrir el juego de tensiones entre instituido e instituyente en los procesos de crea-

62 Conviene recordar aquí la idea de memoria-táctica de Certeau (1999, 2000), porque guarda muchas similitudes.

ción de estos, porque se trata de entender en esas re-presentaciones que ofrecen los museos etnológicos de las pequeñas comunidades algo más que un mero ejercicio nostálgico y retardatario.

2.4.2. La memoria

La memoria es una cualidad de los seres animados superiores que no ha gozado de gran estima desde la modernidad. Su declive realmente se remonta mucho más atrás, al momento en que la escritura se abre paso en las estructuras sociales.

La aparición de la escritura implica una transformación profunda de la memoria colectiva. Dos herramientas se ponen al servicio del poder en su control de la memoria: la conmemoración y el documento escrito. En cuanto a la primera, surgirán los monumentos celebratorios con las inscripciones dictadas por la autoridad; y los documentos escritos serán dominio de los cronistas oficiales, que traducirán así mismo el deseo del poder (Le Goff, 1991, pp. 138-141).

De este modo nace oficialmente la Historia, y comienza una larga y difícil relación entre ella y la memoria, quedando subordinada esta última a la primera, que adquiere rigor científico y, por tanto, valor legitimador frente a esa extraña cualidad que, en mayor o menor medida, poseen todos los seres humanos a nivel individual y colectivo.

Hoy, sin embargo, al tambalearse la coartada cientifista de la historia y quedar sometida a la hermenéutica de la sospecha, la memoria emerge de nuevo como fuente de autoridad y asistimos a una tendencia en cierto modo compulsiva, que la revaloriza extraordinariamente. Son muestra de ello el frenesí por la patrimonialización, las conmemoraciones, el entusiasmo por la genealogía, la búsqueda de raíces o la «invención» de muchas tradiciones (Candau, 2002, p. 6).

Hay muchas aproximaciones al concepto de memoria desde enfoques diferentes; sociólogos, antropólogos o museólogos⁶³ se ven obligados a reflexionar sobre ella.

63 La noción de memoria vista por los museólogos la abordaré a lo largo del capítulo 3, dedicado al museo.

El antropólogo francés Joël Candau (2002), en su estudio monográfico sobre la memoria, hace un recorrido histórico por ella comenzando en la Grecia arcaica y antigua, donde ocupaba un lugar central en el pensamiento filosófico, en principio como conexión con el tiempo original, liberando al hombre de la angustia del devenir y la muerte. Homero y Hesiodo serían los exponentes de esta corriente. Es una memoria que funciona de modo muy similar a la que ahora se formula como «imaginario» por las escuelas de pensadores franceses centrados en ese dominio.⁶⁴

El segundo momento en Grecia es el de los pitagóricos, que subrayan su función escatológica. Los platónicos la recogen como facultad de conocimiento, medio para buscar la verdad fuera del tiempo humano. Y al llegar a Aristóteles, la memoria ya no le sirve al hombre para evadirse del tiempo, sino que le permite simultanear recuerdo y percepción temporal, priorizando la dimensión sensible (Candau, 2002, pp. 21-24). Culmina este primer tiempo de recorrido por la deriva de la memoria con san Agustín, que propone una distinción en tres memorias: la de los sentidos, la intelectual y la de los sentimientos.

El historiador francés J. Le Goff es otra buena fuente para seguir avanzando por la conceptualización de la memoria. Le concede una suma importancia, pues «apoderarse de la memoria y del olvido es una de las preocupaciones máximas de las clases, grupos e individuos que dominan las sociedades históricas» (Le Goff, 1991, p. 134).

Nos encontramos ya en sociedades plenamente históricas, y en ellas no se puede reclamar la preeminencia de los hombres-memoria de las sociedades ágrafas, que constituían puntales irremplazables; pero la mayoría de las poblaciones son analfabetas, y sí que hay una pervivencia del valor de la memoria como un bien que cultivar.

La escolástica prestará atención e interés a esta cualidad y trabajará una «didáctica» de la memoria que santo Tomás y san Gimignano formalizarán por medio de unas reglas que el último sistematiza en cuatro pun-

64 Entre los diversos autores que pueden trabajar sobre lo imaginario, Gilbert Durand (1982, 2000) sería su mejor representante, al mismo tiempo que fue el creador del Centro de Estudios sobre lo Imaginario, en Grenoble.

tos:⁶⁵ primero, disponer en un cierto orden; segundo, adherirse con pasión; tercero, encontrar semejanzas insólitas; y cuarto, frecuentar la meditación (ib., p. 162).

El *Cinquecento*, para Le Goff, marca el punto de inflexión del valor de la memoria, porque el nacimiento de la imprenta contribuye a la difusión y extensión de la escritura. Al mismo tiempo, el método científico que propugnó Bacon elige como prioridad la inteligencia desprovista del recuerdo y la memoria.

Sin embargo, no se puede prescindir totalmente de ella y no se desvanece, permanece en estado latente y habrá que esperar al romanticismo para que resurja con fuerza a finales del XIX. Es crucial la inclinación romántica por el mundo de los sentimientos y de las emociones. La conmemoración se adueña de nuevos instrumentos: medallas, monedas y estatuillas se multiplican y se facilita el acceso a ellos. El florecimiento del turismo, más adelante, impulsa el comercio de *souvenirs*, y la fotografía se impone como documento popular de culto a la memoria (ib., pp. 170-172).

Frente a una corriente reduccionista con gran peso todavía, que atribuye a la memoria un gusto exclusivo por el pasado, Candau recurre a la autoridad de otro gran historiador francés, Pierre Nora, para dotarla de otras funciones y características muy próximas a la memoria-táctica o a la memoria-acción.

La memoria es vida, vehiculizada por grupos de gente viva, en permanente evolución, múltiple. [...]. Abierta a la dialéctica del recuerdo y la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones [...]. Afectiva y mágica, arraigada en lo concreto, el gesto, la imagen y el objeto (Candau, 2002, p. 57).

La memoria vemos que es territorio de tensiones entre opuestos, la más fuerte sin duda; no está explicitada ahí, pero sí que la intuimos: la

65 Resulta muy fácil establecer una analogía entre esos cuatro puntos, que colaboran en cultivar y ensanchar la memoria, y lo que sería un programa museológico; máxime en el caso de los pequeños museos locales. Se podría decir que san Gimignano está narrando su génesis y su justificación, porque, precisamente, al anudar sentidos, sentimientos y razón se realiza una eficaz síntesis de los valores encerrados en los objetos, que traspasan su fisicidad para establecer relaciones fecundas con los sujetos que los eligen y seleccionan para re-presentar su memoria.

memoria como rémora y la memoria como trampolín, el conservadurismo de lo que fue, frente al dinamismo de lo que puede ser.

Podríamos pensar que el conjunto de problemas que acarrea la memoria inclinaría a prescindir de ella, pero esto no es así en absoluto, pues «sin memoria el sujeto se pierde, su mundo estalla en pedazos y su identidad se desvanece» (Candau, 2002, p. 5).

«Sólo la memoria permite ligar lo que fuimos y lo que somos a lo que seremos. Solamente ella puede ayudar a conceptualizar el paso inexorable del tiempo y, así, aceptarlo» (ib., p. 24). Queda claro que esa tensión de opuestos temporales entre pasado y futuro se resuelve aquí apostando por el dinamismo de la memoria, al introducir el futuro como elemento activador de esta, por paradójico que resulte. Es la misma línea que expresa Halbwachs (1994) al distinguir entre una memoria histórica, prestada, aprendida, escrita, larga y unificada, y una memoria colectiva, producida, vivida, oral normativa, corta y plural.

Halbwachs introduce el concepto de marcos sociales⁶⁶ de la memoria como entornos favorables para la memorización, la persistencia de los recuerdos comunes que necesitan de la repetición y que se valen de las imágenes y el lenguaje.

Hay dentro de la memoria tantas dimensiones (intelectual, afectiva y sensible) y planos (individual y colectivo) que Le Goff se ve obligado a advertir sobre «Las manipulaciones conscientes e inconscientes, ejercitadas sobre la memoria individual por los intereses de la afectividad, de la inhibición, de la censura. Análogamente la memoria colectiva ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales» (Le Goff, 1991, p. 134).

Todos los riesgos que nuestros autores perciben en la memoria le llevan a Candau a mantener que «Lo único que comparten realmente los miembros de un grupo o de una sociedad es lo que olvidaron de su pasado en común. La memoria colectiva es más la suma de los olvidos que la suma de los recuerdos» (Candau, 2002, p. 64).

66 Es una formulación similar en algunos aspectos a la de san Gimignano. La memoria necesita de mediaciones tanto en el plano intelectual como en el sensible y en el mundo físico. Otra vez de nuevo el escenario de los pequeños museos locales se nos dibuja con nitidez.

Que la memoria es un territorio lleno de riesgos, excesos, manipulaciones y deformaciones queda suficientemente recogido en estos autores, pero también la imposibilidad de prescindir de ella aun desde el plano operativo de las estructuras sociales.

La memoria colectiva es uno de los elementos más importantes de las sociedades desarrolladas y de las sociedades en vías de desarrollo, de las clases dominantes y de las dominadas, todas en lucha por el poder o por la vida, por sobrevivir y por avanzar. [...]. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación y no a la servidumbre de los pueblos (Le Goff, 1991, pp. 182-183).

Maffesoli, con su elogio de la razón y los sentimientos, defiende la memoria colectiva que se arraiga en el territorio⁶⁷ como una mediación sensible productiva para la formación del cuerpo social:

Siempre hay algo de sagrado en el territorio donde la memoria colectiva se arraiga profundo [...]. Es lo que es porque fue. Como un surco humano profundo, permite que germinen y crezcan las maneras de ser, los sentimientos, los afectos y emociones que forman en definitiva el cuerpo social (Maffesoli, 2001, p. 186).

Si Le Goff mantiene que «la vida cotidiana está calada por la necesidad de la memoria» (1991, p. 167), y Certeau es un reputado experto en lo cotidiano, donde encuentra el espacio de las «artes de hacer» de la gente, resulta obvio que debe comparecer de nuevo aquí.

Más arriba he presentado el arte de la memoria del que habla Certeau, que relacionaba con «la ocasión». Si se completa la ocasión con la astucia, la *métis* griega, alcanzamos la máxima eficacia en la acción, privilegio que en el panteón griego le correspondía a Zeus al saber obtener para sí los máximos efectos con el mínimo de fuerzas (Certeau, 2000, p. 92). Este privilegio, según él, se puede encontrar disperso y acumulado en la gente, y radica en la memoria, que permanece oculta hasta el instante en que se revela en el momento oportuno (el *kairós* griego), y así, cuando llega la ocasión, brilla: «La memoria, silenciosa enciclopedia de actos singulares, y cuya forma, en los relatos religiosos, representa tan fielmente la memoria “popular” de los que no han tenido lugar pero en cambio han tenido tiempo: “Paciencia”» (ib., p. 95).

67 «Territorio» aquí es el terruño, el entorno en el que vivimos y sentimos.

Por eso, ante la tensión que enfrentaba al pasado y al futuro en la composición de la memoria, él elige el presente para hablar del tiempo de esta, como una presencia en la pluralidad de tiempos que no se limita al pasado, una memoria-táctica cuyos conocimientos son inseparables de los momentos de su adquisición, informada por una multitud de acontecimientos por los que circula sin poseerlos, calcula y prevé también «las vías múltiples del porvenir» al combinar las particularidades antecedentes o posibles. Se puede llegar a *hacer de la memoria el medio de transformar los lugares* (ib., pp. 93-95).

La memoria, para Certeau, no es pasiva ni inmovilizadora, es más bien un tesoro en manos de la gente que instruye en la aptitud de «estar siempre en el lugar del otro, pero sin poseerlo y sacar provecho de esta alteración aunque sin perderse» (ib., p. 96). Capaz de actuar cuando adviene la circunstancia, aunque no se controle su producción, «pero sí que se vive de creer en lo posible desde la vigilancia al acecho» (ib., p. 96).

Si aparece en el momento de la recepción, es ahí donde se encontrarán los signos más expresivos de esa memoria-táctica que juega a favor de la gente. Señala tres: la alteración, la singularidad y la movilidad.

La alteración es decir que la memoria actúa en la ocasión, y solo allí se recuerda «como una sobrecarga en un cuerpo ya alterado, pero sin saberlo [...] la memoria es “ejecutada” por las circunstancias. [...] La ocasión sería la transformación misma del toque en respuesta, un “vuelco” de la sorpresa esperada sin haber estado prevista» (Certeau, 2000, p. 97).

Es una forma de referirse a la idea de apropiación, y también se nos describe el imaginario, ese espacio que escapa de la consciencia, que remite a sistemas de relaciones y que es el dominio en el que la ocasión se vuelve recuerdo y, por tanto, actúa. Actúa como apenas un detalle de más, fragmentos y pedazos, «intensas singularidades» que se relacionan aparentemente de forma arbitraria y movable. Los detalles jamás son lo que son, ya que el recuerdo los altera y escapan continuamente hacia otro espacio, el de las artes de hacer, que al aprovechar las ocasiones restaura «la insólita pertinencia del tiempo» (ib., p. 98).

2.4.3. Lo imaginario

El racionalismo, triunfante como paradigma desde el siglo XVIII, hizo creer que lo imaginario había sido superado; sin embargo, renació a partir

del romanticismo, que empezó a apostar por la importancia del mundo sensible y por la intuición. Desarrollado con plenitud en el campo artístico por el surrealismo y el dadaísmo en los albores del siglo XX, posteriormente rebasó el registro del arte para también irrumpir con fuerza en ciertas disciplinas como la psicología, la antropología y la misma sociología desde la fenomenología.

Tras la tarea de revisión crítica de los grandes modelos explicativos que habían recubierto todas las escuelas de pensamiento de los siglos XIX y XX desde la economía a la política, se entra ahora sin miedo en el mundo de lo sensible, conectando con una forma de abordar las profundidades de la imagen y de lo imaginario que beben de momentos muy arcaicos tanto a nivel colectivo, con el tiempo del mito (Durand, Eliade), como a nivel individual, con la fase preedípica, o de mónada psíquica (Castoriadis). Y que guarda, además, una profunda y significativa relación con el mundo de lo sagrado (Durkheim).

En Francia encontramos una sólida reflexión sobre este campo de lo imaginario. Desde Gilbert Durand, fundador en Grenoble del Centre de Recherche sur l'Imaginaire, hasta Michel Maffesoli y sus estudios sobre la vida cotidiana con el soporte del Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ) de París, que él dirige; pasando por Edgar Morin y Cornelius Castoriadis, con sus reiteradas llamadas a liberar la imaginación; y también Michel de Certeau, con el uso certero que hace de lo imaginario para poder contemplar en el momento de la recepción la apropiación, que abre horizontes no observados, ni observables con los aparatos de medida habituales.

Empecemos por la definición más o menos estricta del término. Hay una primera muy simple: «Imaginario es un sistema, un dinamismo organizador de imágenes que les confiere una profundidad y las relaciona entre sí. Es una red cuyo sentido está en la relación» (Thomas, 1998, p. 15). La segunda es más explícita:

Lo imaginario representa el conjunto de imágenes mentales y visuales organizadas entre ellas por la narración mítica por la cual un individuo, una sociedad, la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte (Durand, 2000, pp. 9-10).

O sea, el imaginario sería como un «banco» de datos de todas las imágenes posibles, pasadas, presentes y futuras; y al mismo tiempo sería, ade-

más, el proceso dinámico que incorpora estas imágenes, las produce, las retiene y las transforma. Cada individuo posee un repertorio de imágenes representativo de su proceso de socialización y de su ritmo corporal que constituyen su imaginario individual (gestos, posturas). Y cada sociedad tiene también su colección de imágenes, su memoria colectiva que produce asociaciones y relaciones entre lo que fue y lo que está por venir, desde los tiempos arcaicos de nuestros ancestros hasta las conexiones con la naturaleza y los elementos cosmológicos fundamentales (los ritmos cósmicos); este sería el imaginario colectivo (Muccielli, 1996, pp. 93-95).

La noción de imaginario tomada de Durand permite explorar el museo desde ese ángulo. Museo y coleccionismo tienen mucho de respuesta ante el devenir y la muerte; al igual que el imaginario, enfrentan esos desafíos. Durand coloca la fecundidad de la imaginación en la capacidad del símbolo para evocar lo irrepresentable, trascender la representación sensible para expresar un sentido secreto e invisible, y algo de todo eso encontraremos en la creación de los pequeños museos locales.

Antes de continuar, puede ser adecuado establecer unas claves que permitan distinguir simbólico de imaginario, pues en la misma definición de Durand, que sin duda merece el adjetivo de patriarca de la actual corriente de pensadores sobre lo imaginario, ambos conceptos están mezclados. E incluso deberemos admitir que el valor simbólico de la institución museística es un rasgo reconocido de forma universal dentro de la museología, si bien luego no se ha profundizado mucho en esa línea.

Para muchos autores no hay grandes diferencias entre símbolo e imagen, y, de hecho, se puede trasladar lo que se dice de uno al otro sin mayores complicaciones. Pero, en realidad, pese a esta atribución indiferenciada de cualidades a lo simbólico y a lo imaginario, sí que habría algunas claves que permiten concebirlos como categorías separadas, muy próximas, eso sí; pero, según lo que se acentúe del símbolo, estamos desplazándonos hacia el lugar del imaginario.

Desde la Ilustración, todo el campo simbólico, en el que se incluye la imagen y lo imaginario, estuvo considerado como una verdad degradada y devaluada, una mediación necesaria simplemente para que el pueblo pudiera alcanzar aquellos pensamientos que requieren una elaboración conceptual y que, obviamente, les estaban vedados a las gentes (Mardones, 2003, pp. 38-39).

Sin embargo, en la trayectoria histórica seguida por la consideración del campo simbólico e imaginario llegamos a una nueva mirada sobre él desde diversas disciplinas que vienen a subrayar que el sentido de la vida y del mundo depende de la trama tejida por ellos (ib., p. 56). No se puede prescindir ni negar al símbolo, so pena de negar la alteridad que esconde (Mardones, 2003, p. 85), pues gracias a él podemos traspasar la inaprehensibilidad de cualquier relación con lo otro. Se apunta el valor epistemológico que reside en los dominios simbólicos e imaginarios para adentrarnos en la alteridad.

E. Morin (2003, pp. 145-159) afirma que nuestra mente segrega de continuo lo imaginario porque nuestro cerebro trabaja sobre un «ruido de fondo» en el que se están produciendo sin cesar encuentros entre imágenes, recuerdos, fantasmas e ideas como un movimiento browniano de partículas que constituyen, justamente en los hormigueos fantasmáticos/imaginarios, el plancton que alimenta al pensamiento.

También a Bourdieu (1985), cuando analiza la significación del habla, se le cuela el imaginario; aunque no lo nombre de forma explícita, aparece para explicar el «plus» de sentido que conllevan ciertas palabras:

Lo que da ese poder de evocación práctica a ciertas palabras es el hecho de que, vinculadas a una postura corporal, a una atmósfera afectiva, resucitan toda una versión del mundo, todo un mundo; y también el apego afectivo a la «lengua materna», cuyas palabras, giros y expresiones parecen encerrar un «excedente de sentido» (Bourdieu, 1985, p. 55).

En torno al poder evocador de las palabras se anudan las raíces sensibles y afectivas que van más allá de lo racional. La idea de «resucitar» es muy afín a los efectos del imaginario, que remite a lo arcaico, que re-crea lo anterior, pero, como añade Maffesoli, dotándolo de actualizaciones novedosas, más allá de la copia fidedigna.

Con el apoyo de Durand (1984, pp. 15 y ss.) y Morin (1998, p. 173) se pueden señalar las diferencias entre ambos órdenes, el del imaginario y el simbólico, pues el tipo de significación que procuran uno y otro registro son distintos. Mientras que el simbólico produce sentido según las relaciones digitalizadas que se dan entre los significantes, en los que el sujeto y los objetos están re-presentados (suplantados), en el registro imaginario el efecto de sentido es producido por una relación más analógica entre las imágenes, así como de estas con la realidad:

Todo pensamiento humano es re-presentación, pasa por articulaciones simbólicas, lo imaginario es así ese conector obligado por el cual se constituye toda representación humana (Durand, 2000, p. 60).

La mayor dificultad estriba en encontrar una vía racionalista para identificar con rotundidad las especificidades de lo imaginario, pues utilizamos códigos muy diferentes para expresar lo mágico, difuso, inefable, etcétera. Más bien, el intento de racionalizar el símbolo consigue su muerte (Mardones, 2003, p. 85).

Quizá la enumeración de las regiones privilegiadas de lo imaginario, que para Durand son «lo sagrado, el juego, el mito, la “incerteza de los sueños”, lo fantástico» (Durand, 2000, p. 71), ayuda a proseguir en su entendimiento. Así mismo es significativo el conjunto de elementos que contribuyen a la formación del imaginario: «El ambiente geográfico (clima, latitud, situación continental, oceánica, de la montaña, etc.), reglamentada por los símbolos parentales de la educación, nivel de los juegos y de los aprendizajes» (ib., p. 110).

Lo imaginario no es estático, precisamente los autores coinciden en subrayar su carácter dinámico por ser ante todo una capacidad de relacionar, un dinamismo, una combinatoria de formas nuevas y antiguas.⁶⁸ Y la metáfora de *cuenca semántica*, al igual que la de cuenca fluvial, de la que toma la figura retórica, le sirven a Durand para visualizar el proceso de cambio de los imaginarios. Desde el comienzo del «chorreo», el nacimiento del río, que da cuenta de la aparición de lugares marginados del tópico imaginario establecido, hasta la desembocadura en el mar, que se corresponde con la saturación límite de un imaginario y anuncia la inminencia de nuevos «chorreos» (Durand, 2000, pp. 122-133).

Ese tránsito de lo consolidado a lo totalmente nuevo se produce con el concurso de lo imaginario: «Lo imaginario, como la utopía, se adelanta desde el presente vivido hacia otro aún no vivido, una experiencia aún sin descubrir» (Duvignaud, 1990, p. 35); porque, dicho de otra manera mucho más lírica, y citando a Shakespeare, no estamos hechos de repeti-

68 Justamente en las situaciones de crisis se refuerza el poder del imaginario, porque permite conjugar regresión y anticipación, regreso al pasado y proyección hacia lo porvenir (Muccielli, 1996, p. 95).

ción ni de formalismos, sino «tejidos de la materia misma de nuestros sueños»⁶⁹ (ib., p. 36). En definitiva, es relevante toda esa parte de nuestras vidas; porque casi una tercera parte de ellas estamos liberados de nuestra conciencia y entregados a su dominio.

Detrás de ese cambio lento, casi imperceptible, pero a la vez continuo e imparable, está la imaginación, a la que Castoriadis (1989) define como un rasgo único entre todas las especies vivas, capaz de llevar a cabo «la sustitución del placer del órgano por el placer de representación» (ib., p. 120). Una imaginación que consigue interrogar al pasado, al tiempo que se deja interrogar por él, «reconociendo en él una fuente inagotable de alteridad» (ib., p. 141).

Si el sujeto solo se «sujetara» a su imaginación, no sobreviviría, pues es el más indefenso de cuantas especies pueblan la tierra. La imaginación debe confrontarla de continuo con otros elementos; como la tensión entre instituyente e instituido, que no se resuelve nunca, sino que produce la condición de existencia de lo social por esa doble querencia por lo imaginario, por un lado, y por lo estructurado, por el otro. Sin llegar a desvanecerse cual humo, riesgo de la imaginación; ni constituirse en estructura diamantina y, por tanto, inalterable, consecuencia de su censura.

Con lo planteado hasta aquí no sería arriesgado afirmar que en el imaginario reside buenamente el potencial subversivo de una sociedad, considerado como un cambio radical de esta. Y se puede adjudicar al imaginario, sintetizando ideas de Durand, una triple función: «Negar la muerte y el devenir, reaccionar contra el poder disolvente y linealizador del logos y eufemizar la vida tornándola asumible» (Bergua, 2003, p. 12).

Por último, Maffesoli⁷⁰ va a brindar, desde su perspectiva, la necesidad de focalizarse en el mundo vivencial, en lo sensible, para poder transitar por el campo de lo imaginario con una pequeña guía entre nuestras manos, a modo de brújula orientadora. Al descalificar la razón como abso-

69 El recurso a «los sueños», la dificultad en delimitar planos entre lo que obedece a la razón o a la ensoñación, es una constante que podemos encontrar abundantemente en la producción literaria del siglo XVI, Cervantes o Calderón son claros ejemplos en nuestro contexto.

70 Recordemos que él dirige el Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ) de París.

luto, su propuesta se inclina por introducir un conocimiento más intuitivo en el que tengan su lugar la pasión, las emociones; en definitiva, «una razón sensible», pues «El afecto, lo afectivo, lo emocional pertenecen a la pasión, ya no están separados en un dominio aparte perteneciente a la vida privada, sino que van a convertirse en palancas metodológicas útiles para la reflexión epistemológica» (Maffesoli, 1997, p. 68).

Maffesoli habla de las ideas fuerza como un germen preexistente en el corazón [sic] del hombre antes de cualquier construcción intelectual (ib., pp. 74-75). Y no solo hay una dimensión individual, más psicologista, de esas ideas fuerza, ya que también afirma la existencia de una memoria colectiva, como la inteligencia intuitiva, que constituye de alguna forma el «humus» de lo social. Y es a partir de este «humus» como una cultura puede crecer (ib., p. 131).

Somos, ante todo, de un lugar, de un lugar que nos sobrepasa, y cuya forma nos forma, de un lugar que se ha constituido por sedimentaciones sucesivas y que conserva la señal de las generaciones que lo han formado, y que de ese modo se vuelve *patrimonio*.⁷¹ Todo ello son cosas que hacen que el lugar se vuelva lugar. Nos une a los demás y genera la información necesaria para cualquier tipo de vida en sociedad (ib., p. 135).

La intuición social constituye un sustrato arcaico, un residuo, un arquetipo que asegura a largo plazo la perdurabilidad de cualquier conjunto social (ib., p. 174). Y por medio de una feliz metáfora, «el agujero negro», postulado desde la astrofísica, puede hablar de la concentración de energía social como un agujero negro que escapa a las diversas imposiciones políticas, económicas y morales del poder (ib., p. 234).

Llegados a este punto, conviene echar una mirada crítica también sobre el imaginario, sobre los límites de este campo que se arma como una hermenéutica de lo impensable, lo inexplicable o lo inobservable. Y es que el imaginario y su campo de dominio no pueden escapar a la ambigüedad y a la ambivalencia dentro de una configuración social que admitimos es compleja y heterogénea. Por eso aparecen también las limitaciones al poder del imaginario social, que no siempre puede asociarse con los procesos de trasgresión y deslegitimación del orden establecido.

71 La cursiva es mía.

El mismo Durand plantea ese doble papel al constatar que no solo puede posibilitar la trasgresión deslegitimadora, sino que también puede ser el apoyo para la conservación de ese mismo orden, y encuentra en la «explosión vídeo» actual una auténtica amenaza para la humanidad *sapiens*, porque esa imagen del vídeo es imagen en conserva que anestesia la creatividad individual de la imaginación, paraliza la capacidad de elección al paralizar el juicio de valor, y sustituye la libertad de información por la de desinformación⁷² (Durand, 2000, pp. 136-138).

También García-Canclini cuando analiza las teorías de Certeau al respecto, en especial el papel desempeñado por las tácticas para hacer vivible la vida de la gente, la eufemización de la vida, hace notar que esos mecanismos de elusión del orden establecido pueden volverse contra la propia gente, contribuyendo a la perpetuación y legitimación de la dominación de los poderosos; es decir, de la injusticia.

Maffesoli también reconoce el doble plano sociológico del imaginario social: la conservación del orden social o la trasgresión, que apunta a otras configuraciones.

En la misma línea, desde la visión más explícitamente política de Castoriadis, se considera el momento presente como una encrucijada de caminos con dos imaginarios sociales confrontados. El imaginario capitalista, en el que se forman la pérdida del sentido, el conformismo, la apatía, la irresponsabilidad y el cinismo; frente a un imaginario creador, que exige el despertar de la imaginación y de lo imaginario creador, «liberar la imaginación para que pueda resurgir un proyecto de autonomía individual y colectiva» (Castoriadis, 1999, pp. 107-108).

2.4.4. El imaginario, el mito y lo sagrado

Antes de cerrar este apartado quiero traer a estas páginas a dos autores que, si bien no han utilizado explícitamente el concepto que nos ocupa, sí que han abordado temas que guardan estrechas analogías con él. Me estoy refiriendo a Durkheim y lo sagrado y a Eliade y el mito. Detrás

72 La advertencia sobre estas amenazas y sus posibles perversas influencias sobre la gente ya aparecían en Hoggarth en 1958, tal y como he comentado en el apartado 1 de este bloque sobre el pueblo.

de los postulados del sociólogo francés, que despliega en su obra *Las formas elementales de la vida religiosa*, publicada su primera edición en 1912, planea ese dominio que hemos venido desarrollando aquí. «Toda religión a la vez que una disciplina espiritual es una especie de técnica que permite al hombre enfrentarse con más confianza al mundo» (Durkheim, 1992, p. 179). Y justamente en esa línea se expresaba Durand cuando dotaba al imaginario del poder para eufemizar la vida, para afrontar la muerte, sentido que posee así mismo cualquier religión. Insinuábamos más arriba, en el apartado de «pueblo», cómo se había metamorfoseado el valor de lo sagrado en un mundo secularizado apartado de los modelos teocráticos, que empezaron a hacer agua en la modernidad, y que ha seguido un ritmo de autonomía y separación de esferas entre lo profano y lo sagrado aparentemente vertiginoso. Pero también advertía que en ese ejercicio de metamorfosis quizá deberíamos buscar lo sagrado en otros lugares. Y aquí está la actualidad de la obra de Durkheim. Cuando él establece un isomorfismo entre lo social y lo sagrado, a unos niveles que podríamos decir que pertenecen al dominio del imaginario colectivo, encontramos que «La religión es algo eminentemente social. Las representaciones religiosas son representaciones colectivas que expresan realidades colectivas; los ritos son maneras de actuar que no surgen sino en el seno de grupos reunidos, y que están destinados a suscitar, a mantener o rehacer ciertas situaciones mentales de ese grupo» (Durkheim, 1992, p. 8).

Y por si fuera poco y quedaran dudas sobre si Durkheim habla del imaginario o de otra cosa, veamos lo que dice de las representaciones colectivas, y seguro que evocamos todo lo anterior:

Son el producto de una inmensa cooperación extendida no sólo en el tiempo, sino también en el espacio; una multitud de espíritus diferentes han asociado, mezclado, combinado sus ideas y sentimientos para elaborarlas; amplias series de generaciones han acumulado en ellas su experiencia y su saber (ib., p. 14).

Hay también un interés en el autor francés por encontrar el lugar de manifestación de lo sagrado y sus mediaciones. Él, en primer lugar, lo localiza en la fuerza de lo social. Las fuerzas religiosas son físicas (materiales) y humanas (morales). «Y dominan los dos mundos, pues residen en los hombres, pero, al mismo tiempo, son los principios vitales de las cosas» (ib., p. 209). Ya que «la fuerza religiosa no es otra cosa que el sentimiento que la colectividad inspira a sus miembros, pero pro-

yectado fuera de las consciencias que lo experimentan y objetivado» (ib., p. 214).

En cuanto a las mediaciones, señala el culto y los ritos. Estos, como especie de maná colectivo que nutre y alimenta a la colectividad. Y también está la fuerza del culto a un dios. Fuerza que no es de nadie, sino de todos, pero que se nutre de los individuos para alcanzar su eficacia. Anónima e impersonal, que viene de atrás y que les sobrevivirá. Por eso, la divinidad que hay tras el concepto de sagrado de Durkheim es una divinidad impersonal, sin nombre ni historia, inmanente al mundo y difuminado en una multitud de cosas (ib., p. 178). El espíritu, el *wakan*, manifestación de lo sagrado, fuerza de cohesión de lo social, una especie de *comunicabilidad* primordial que fluye entre los individuos y la colectividad con el apoyo de las cosas sagradas. «El *wakan* va y viene a lo largo del mundo y las cosas sagradas constituyen los puntos en los que se posa» (ib., p. 189). Estas cosas sagradas o tótems, son arbitrarias, representaciones colectivas que las adornan de cualidades que no residen en las cosas, sino en las atribuciones que se depositan en ellas (ib., pp. 188, 208 y 213); del objeto más vulgar pueden hacer un ser sagrado y muy poderoso.

El poder evocador de estos textos de la función sagrada del museo es fuerte. El museo como lugar en que se posa el *wakan*. Porque los sentimientos sociales tienen necesidad de encarnarse en símbolos; y cuanto más duraderos sean esos símbolos, más fuertes serán aquellos y mayor su durabilidad. Sin duda que la institución museística puede ser un poderoso símbolo. Pero, como la creación de esos artefactos ha estado reservada a la autoridad de unos pocos, dentro de las elites expertas, el proceso de institucionalización ha sido de una determinada forma con unos determinados resultados. Al reparar ahora en las pequeñas instituciones que son los museos locales, erigidos en medio de comunidades concretas, mucho más cercanas, puede que su valor simbólico sea de unas cualidades determinadas, expresivas de otro modo de relacionarse con lo sagrado, que permitan emerger al pueblo o a la gente, a la *comunicabilidad*.

Estamos moviéndonos por la ambigüedad y la ambivalencia. Porque ese valor del símbolo para encarnar los sentimientos de perdurabilidad, de perduración temporal, a veces se confunde con el inmovilismo y el miedo a los cambios y puede servir para apoyar los sectores más retardatarios de lo colectivo. Tener más relaciones con lo muerto que con lo vivo.

Ya el mismo Durkheim advierte de que «un culto que tenga vida sólo puede surgir de la misma vida y no de un pasado muerto» (1992, p. 398). Habrá que analizar cuidadosamente los sentimientos sociales que ponen en pie los pequeños museos locales para así poder encontrar claves de su poder sagrado y de cómo se apropian de él. Comprobar si son signos de vida o de todo lo contrario.

Si para Durkheim un dios no es solo una autoridad, sino también una fuerza en la que se apoya nuestra fuerza (ib., p. 197), observando las fuerzas que se apoyan en los pequeños museos locales encontraremos a esos dioses que la comunidad necesita para seguir viviendo.

La obra de Durkheim utiliza en especial el concepto de *símbolo y lo consciente*. Por eso en la anterior definición (ib., p. 214) de la fuerza religiosa se echa en falta la presencia de algo más que las consciencias. Puede que quede recogido cuando afirma que «fuera de nosotros hay algo más grande que nosotros con lo que nos comunicamos» (ib., p. 212).

La imagen del museo comunitario, que plasma la vida de una pequeña comunidad, puede estar señalando hacia los pequeños dioses que se necesitan para seguir viviendo. Son la marca de una presencia ausente que aporta fuerza para cohesionar la comunidad, valor ante el misterio de la muerte y el devenir, expresión de la cotidianeidad a través de lo común, corporización de las solidaridades primarias, etcétera.⁷³

El museo como *tótem*, síntesis y fusión de lo animal y lo humano, de lo material y lo espiritual, de lo profano y de lo sagrado.

Precisamente ese es el título de la obra de Eliade que abordaré a continuación, *Lo sagrado y lo profano*, publicada en 1957.

Para empezar afirma que «lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo» (Eliade, 1999, p. 17), pero las contaminaciones de la vida religiosa están presentes incluso en la existencia más desacralizada (ib., p. 23).

Para el hombre religioso, lo sagrado es lo real por excelencia, al mismo tiempo que es potencia, fuente de vida y fecundidad (ib., p. 26). Pero estas

73 Todo ello se abordará en la segunda parte, cuando entremos en los procesos concretos de creación de los museos.

potencialidades de lo sagrado se traspasan a lo social, que se beneficia de esas fuerzas nucleares.

El espacio sagrado es el lugar capaz de establecer la conexión entre el mundo terrenal, el mundo divino (el cielo) y el mundo infraterreno (los muertos). Los mitos tendrán como finalidad poner de manifiesto las conexiones entre los tres niveles, y lo harán por medio de los relatos y de los símbolos. Es decir, de una cosmogonía, que girará sobre todo en torno al espacio, siendo el lugar sagrado por antonomasia la casa, la morada como *imago mundi*. El otro eje será el tiempo, el tiempo sagrado que permite remontarse al *tiempo mítico de la creación* (Eliade, 1999, pp. 37-52) como una referencia a los orígenes de la comunidad. Ese retorno al tiempo del origen, «cuya finalidad terapéutica es la de comenzar una vez más la existencia, el nacer (simbólicamente) de nuevo» (ib., p. 63). Sin olvidar lo que pasó, ya que «el mayor pecado es el olvido» (ib., p. 77).

Dentro del progresivo distanciamiento del hombre moderno de lo sagrado y de la secularización creciente que empobrece la vida humana hay un cierto sector social que resiste mejor los embates de lo profano. Se refiere Eliade a las poblaciones rurales. En ellas, la sensibilidad religiosa aún permanece, quizá por su mayor contigüidad de la naturaleza revestida de un carácter sagrado (ib., pp. 130-131).

De ahí se alimenta «Un sentimiento oscuro de solidaridad mística con la tierra. [...] los hombres (entre los europeos de hoy en día), se sienten “gentes del lugar”, y este es un sentimiento de estructura cósmica que sobrepasa con mucho el de la solidaridad familiar y ancestral» (ib., p. 104).

Recordemos que nuestro ámbito de estudio es precisamente el de las comunidades rurales. Puede que los pequeños museos locales sean expresión de ese sentimiento de conexión con el lugar para conseguir manifestarse como «gentes del lugar». ⁷⁴

74 O de albergar a los pequeños dioses del pueblo, los genios del lugar, en expresión de Michelet, para contraponer las creaciones de la gente común, del pueblo, y las efectuadas por los poderosos. El historiador francés del siglo XIX situaba esos dioses en las casas de la gente y en sus costumbres domésticas, en clara sintonía con los folkloristas románticos (Certeau, 2000, p. 141).

3. EL MUSEO

3.1. Introducción

Le llega por fin aquí el turno al museo, su origen y evolución, tipologías existentes, funciones en la sociedad actual y lugar que les corresponde en ese escenario a los pequeños museos de etnología. Es altamente significativa la discusión que se mantiene entre los expertos correspondientes sobre quién debe o puede ostentar la denominación de *museo*, calificativo que, como las normas DIN o los certificados de calidad ISO quieren que se someta a la definición canónica e institucional del ICOM.⁷⁵ Sin embargo, la intención de controlar, a modo de pertenencia a un club selecto, las diversas tipologías museísticas que van surgiendo por aquí y acullá no está destinada a triunfar, pues el proceso de institucionalización de los pequeños museos locales pondrá de relieve la fuerza de lo instituyente e imaginario como factor irrenunciable, mucho más visible en la prácticas y producciones de la gente.

En cualquier caso, definir qué es un museo ha sido tarea que ha comprometido muchas horas del quehacer del ICOM. Se han acuñado en el seno del organismo internacional sucesivas definiciones que iban incorporando las ampliaciones de objetivos que un museo debía cumplir si quería estar en sintonía con la sociedad que lo rodeaba. Si en los comienzos se primaron la exposición y conservación, posteriormente se añadieron las tareas de investigación y educación, y así, en el último tercio del siglo XX, el museo se convertía en un elemento comunicador.

⁷⁵ El ICOM (International Council of Museums) es el Consejo Internacional de los Museos, máximo órgano institucional y representativo de los museos del mundo, dependiente de la Unesco, creado en 1947 y con sede en París.

Toda la ebullición teórica de la sociología cultural o de la antropología, cuando trata de establecer diferentes epistemes que den cuenta de lo social, se encuentra también en el escenario de la institución museística. Lo masivo, lo popular, lo elitista son categorías que desde el campo de lo cultural han contaminado la evolución de dicha institución, si bien el ritmo de asimilación en esta ha sido más lento que en la sociedad, hecho atribuible, sin duda, a la pesada maquinaria que el museo acarrea en su trayectoria desde sus orígenes. Para seguir la trayectoria museológica es conveniente comenzar por el coleccionismo, que lleva así mismo asociado el concepto de patrimonio. De forma simplificada, se puede decir que el primero remite a una relación más privada e individual con los objetos, y el segundo tiene un matiz más amplio, mas colectivo. Y el museo, como institución pública y colectiva,⁷⁶ se halla en medio de ambos, siendo una, entre otras muchas, de las manifestaciones del patrimonio, si bien se podría aventurar que la más depurada y elaborada de todas ellas.

A partir de Alonso, Bolaños, Hernández y León, reconocidos museólogos de nuestro país, seguiré la evolución de la institución museística con un especial interés en subrayar la perspectiva antropologista como una contribución teórica de finales⁷⁷ del siglo XX. Con ella, al introducir el tema de la alteridad, el museo se descentra de su producción experta más habitual, volcada en lo histórico-artístico desde sus comienzos.

Precisamente el desborde de la activación museológica canónica se produce con mayor fuerza en el campo de la musealización de lo cotidiano. La proliferación museística y patrimonial se debe también a la creación de los pequeños museos locales, que plantean desde ellos mismos nuevos retos interpretativos sobre la institución.

En Francia nace con más fuerza la nueva museología como una ruptura epistemológica mucho mejor preparada para dar cuenta de los nuevos paradigmas culturales y sociales: Cuisenier, Desvallées, Davallon, Hainard, Rivière

76 Hay museos que nacen de iniciativas particulares, de grandes coleccionistas. No son colectivos, sino individuales; pero desde el momento en que se convierten en museos, esas colecciones sí que son públicas y accesibles en principio a todo el mundo.

77 En otras zonas geográficas la antropología se incorporó más tempranamente al escenario museológico. En nuestro país es todavía muy reciente y casi limitada a la tipología de museos etnológicos.

re y Varine-Bohan, entre otros, son sus mejores paladines. La nueva forma de activar museos será desde la comunidad propietaria del bien cultural, con un modelo nuevo integrado en el territorio que pasará por distintas denominaciones: ecomuseo, museo del territorio, museo de comunidad, museo de vecindad. También esta corriente tendrá sus detractores por considerarla excesivamente sesgada políticamente y condenada al fracaso de sus objetivos.

De todo ello se tratará a continuación.

3.2. El coleccionismo

Frente al museo que presenta una antigüedad que no alcanza apenas tres siglos, el coleccionismo encuentra sus antecedentes en el mismo momento en que el ser humano recibe ya el tratamiento de *Homo sapiens*. En el remoto Paleolítico hay constancia de una acumulación específica de objetos singulares cuya finalidad debería ser ritual y/o simbólica (Ries, 1995). Hay, sin embargo, autores que prefieren datar el fenómeno coleccionista como algo mucho más reciente, totalmente vinculado y ligado a la sociedad moderna, que tiene como característica su alto potencial destructivo (Guillaume, 1999; Davallon, 1996).

Sin alcanzar, en sentido estricto, la categoría de coleccionismo, creo que hay manifestaciones mucho más remotas que las atribuidas a los momentos históricos de la Revolución francesa o a las innovaciones en el tratamiento del patrimonio cultural en la Italia del siglo XVIII (Pomian, 1996). El origen remoto del coleccionismo es la opinión más generalizada entre los expertos (Alonso, 1993, pp. 47-67); sin duda que el concepto ha ido cambiando su significado a lo largo del tiempo con la intención de naturalizarlo y obviar su construcción o invención (Prats, 1997);⁷⁸ pero coleccionar o acumular⁷⁹ viene de atrás.

78 El antropólogo Ll. Prats (1997), experto en temas patrimoniales, recurre al historiador Hobsbawm (Hobsbawm y Ranger, 1998) para hacer la siguiente analogía: en la misma medida que el historiador inglés habla de una *invención* de la memoria o de la identidad, como término más fuerte que el de *construcción*, se puede hablar también de la invención del patrimonio, que en definitiva se asocia con memoria e identidad.

79 Acumular se transforma en coleccionar por medio de la atribución de una lógica interna estructuradora de configuraciones simbólicas (Ballart, 1997, p. 133).

El mismo hecho de la presencia de los ajuares funerarios, que seleccionaban para el enterramiento una «colección» de objetos ligados a la vida del muerto y expresivos, por tanto, de esta, nos permite hablar de un coleccionismo antiguo e incipiente que ya apuntaba hacia las conexiones entre vida y muerte,⁸⁰ simbolismo y valor sagrado de los objetos.

El Egipto de los faraones es un mundo bien expresivo de un coleccionismo que liga vida y muerte, o muerte y vida. Las tumbas reales son un despliegue abrumador de todo lo que el faraón o la reina poseyeron con especial delectación durante su tránsito por esta tierra.

Hay en el caso de la cultura egipcia un dato elocuente de lo que va a ser la deriva del coleccionismo. Los fabulosos ajuares funerarios, que son hoy en día uno de los más poderosos imanes de los museos europeos metropolitanos, no eran generalizables. El poder sobre el más allá otorgado a la riqueza y cuantía de las colecciones enterradas con el muerto embalsamado solo recaía sobre los más poderosos; la gente común no contaba.

Pese a esa asociación primaria entre coleccionismo y poder, que caminarán en unión simbiótica por su trayectoria histórica, no se podrá limitar el fenómeno coleccionista a las elites sociales. Cualquiera sentirá la pulsión de guardar, de atesorar, de acumular, de establecer unas relaciones peculiares con toda una serie de cosas. Puede que incomprendibles o herméticas salvo para el propio coleccionista, o puede también que sometidas a las leyes del gusto más generalizado. El significado de los objetos elegidos para guardar pertenece a la intimidad de cada cual, a su propio imaginario, quizá por eso no sea perceptible ese coleccionismo que es estrictamente privado e irrelevante, que cobra sentido dentro de la trayectoria vital de cada persona, sujeto a los cambios de valor y al posible final de su periplo en el basurero, pero que en otros casos sobrevive a su propietario

80 En esa asociación entre objeto y muerte, que aparece en las manifestaciones del primer coleccionismo, no creo que haya un sesgo de necrofilia, que oriente a una asociación indisoluble entre coleccionar y morir. No hay únicamente extinción, sino formulación de un deseo de permanencia o de restablecimiento del orden vital. El cuerpo humano retorna a la tierra o al aire (en el caso de la incineración), con lo que le acompañó en vida, cuando era un ser animado, para que tenga suficientes apoyos en la nueva trayectoria que debe emprender. Al igual que se concibe una resurrección de los cuerpos, hay una resurrección de los objetos.

y va a pasar a manos ajenas que pueden,⁸¹ o no, conectar con el valor simbólico e imaginario del objeto.

El fenómeno de coleccionar es complejo y se ha podido interpretar desde perspectivas variadas. Ciertamente es que moviliza tres rasgos muy comunes de la condición humana: curiosidad, ansia de poseer y necesidad de comunicarse (Ballart, 1997, p. 132).

Baudrillard recurrirá al cambio de valor de los objetos. Una vez perdido su valor de uso se convierten en signos. Inscritos en un nuevo sistema, un sistema de signos, el coleccionista deposita en ellos un valor simbólico, un sentido y una posesión apasionada que, en el caso de los objetos antiguos, le permite una regresión en el tiempo. Y «el objeto antiguo se nos da como el mito del origen» (Baudrillard, 1988, p. 86), con dos características: la nostalgia de los orígenes, que remite en especial a la madre, y la obsesión por la autenticidad, que vincula con el padre. Esas colecciones posibilitan la evasión del tiempo y el regreso a la infancia de su propietario (ib., pp. 86-93).

El museólogo K. Pomian (1996) acuñará la expresión de *sémiophore* para designar esos objetos que han perdido su valor de uso y que, en lugar de convertirse en desecho, encuentran un nuevo valor simbólico.

La interpretación mayoritaria del coleccionismo lo ha identificado claramente con las elites, al considerar a estas como las únicas capaces de ejercerlo con legitimidad. Empecemos por la definición.

Coleccionar quiere decir formar una colección, y una colección es, para María Moliner,⁸² «Un conjunto de cosas de la misma clase reunidas por alguien por gusto o curiosidad, o en un museo». Mientras que para el DRAE⁸³ es «Un conjunto de cosas, con abundancia de un mismo tipo».

81 El fantasma de la falta de valoración e interés que los herederos pudieran otorgar a las colecciones ha operado sobre sus propietarios en ciertos casos, que han reconducido el destino de sus bienes creando museos o donándolos a museos ya existentes, depositando sobre la institución museística la esperanza de la pervivencia frente a la incertidumbre de los futuros dueños (Ballart, 1997, p. 132).

82 *Diccionario de uso del español*.

83 *Diccionario de la Real Academia Española*.

La definición de la Real Academia es muy aséptica, mientras que la primera nos lleva directamente a los significados más usuales de esa palabra.⁸⁴

No es simplemente un conjunto de cosas, sino que esas cosas están marcadas por unos poderosos símbolos: el gusto y/o la curiosidad. Y, a su vez, el gusto se trata de una de las categorías más visibles dentro de la construcción social. A pesar del dicho popular de que sobre gustos y colores no hay nada escrito, lo cierto es que se jerarquiza minuciosamente, se legitima unidireccionalmente; y vuelvo a recurrir a la autoridad de Bourdieu para afirmar que, si hay algo elitista, es el propio concepto de gusto asimilado a distinción. Bourdieu (1998) desde la teoría de la reproducción podía mantener que el coleccionista auténtico, el distinguido, es el que se elige como modelo canónico refrendado socialmente. Y la gente, desprovista de un gusto propio, imitará el gusto del dominante sin conseguir otra cosa que ser un mal remedo.

Y es tan evidente como la definición de María Moliner, que levanta acta notarial de un hecho social, al mismo tiempo que legitima ese hecho social: coleccionismo y gusto unidos y suturados.

Así pues, podemos encontrar unas colecciones «clásicas» que conformaron los museos clásicos desde la variante del gusto o la variante de la curiosidad,⁸⁵ entendida esta última en su acepción más noble o laudatoria, «interés en saber de cierta materia, que se aplica especialmente a “espíritu”»; frente al uso más vulgar, o despectivo: «preocupado por enterarse de los asuntos de otros». Está claro que la interpretación favorable que une curiosidad y espíritu nos va colocando ante una clase de individuos que son más tendentes a la elevación espiritual que otros, más anclados estos últimos en lo material y corpóreo. Transitamos por una vía u otra, es difícil introducir al pueblo en el escenario del coleccionismo. Parece que son antagonicos. Que el coleccionar es una virtud que solo pueden poseer las personas de una cierta categoría espiritual y estética. Y que frente a ella la gente podrá «guardar», como otro tipo de fenómeno, semejante pero distinto del

84 Hago notar que ya se asocian en la definición de María Moliner colecciones y museo, como si el destino natural de aquellas fuera la institución museística.

85 He recurrido de nuevo a la autoridad de María Moliner, que nos alumbró en la significación del término *curiosidad*, marcado también de forma indeleble.

coleccionar. Semejante en que uno y otro conserva y protege los objetos, pero diferentes cuando cargamos socialmente significados distintos en lo que moviliza uno y otro deseo.

Baudrillard (1988, pp. 118-120) diferencia entre acumular y coleccionar, no por la calidad temática de los objetos que pueden encontrarse en una u otra acción, sino porque la segunda articula un discurso interior y exterior que remite a una complejidad cultural.

Pero quizás podríamos hablar de otra manera del coleccionismo, salir del campo simbólico que tiene asociado y probar con otros componentes menos escorados hacia las elites. O, si se quiere formular de otra manera, detectar en él la tensión instituido e instituyente, prestando mayor atención a lo último.

Regresemos a «la distinción» para seguir un discurso sobre el coleccionismo, o mejor sobre el coleccionista. Bourdieu se remitía a dos cualidades: la distancia del sujeto con respecto al objeto y la falta de su necesidad. Estos dos aspectos, distancia y relación desahogada, *aisance*, eran básicas para hacer de una persona un distinguido, un referente de buen gusto. O dicho de otro modo, sería un buen coleccionista.

Analizar estos principios de un coleccionismo ligado a las elites, únicas capaces de mantener esa relación con los objetos, conduce a reflexionar sobre necesidad y memoria. Con la última nos adentramos en el registro del imaginario, sea individual o colectivo, y, por lo tanto, con la apropiación. En cuanto a la primera, *necesidad* no es una palabra amable, lo necesario es, por definición, lo contrario de lo inútil, y sabemos que ha dado mucho de sí el elaborar qué es o no inútil. Desde las necesidades humanas más básicas hasta las que nos colocan en otro registro fuera de lo material, más psicológico o intimista, sin olvidar las que incluyen las dimensiones relacionales o sociológicas. Las necesidades se van ampliando y justificando en un ejemplo clarividente de la pulsión humana que, sustentada sobre el deseo, avanza en las negociaciones entre realidad y placer.

Pero admitamos que la ordenación jerárquica de las necesidades es otra prueba de dominación, y que tenemos que sospechar de ella, de manera que, tan sujeto y sometido está al criterio necesidad el que «necesita» un objeto para desplegar su poder como el que «necesita» otro objeto para su uso mediato.

A estas alturas no creo que haya dudas sobre la cualidad de «necesidad» asociada a las colecciones de los poderosos en términos de «re-presentación» de su dominio. Dominio sobre las cosas y sobre los otros seres, incapaces estos últimos de acceder a esas cosas y a su valor simbólico. Creen los coleccionistas que las cosas les pertenecen, pero la relación de propiedad es contraria.⁸⁶ Están poseídos por las cosas, sin ellas no serían nada.

No hay mejor ejemplo de la relación libre con los objetos que los casos, multiplicados hasta el infinito, de generosidad de los que no tienen nada, de su falta de cálculo a la hora de dar, consecuencia, según algunos, de su falta de previsión; y, para otros, signo inequívoco de la relación libre que mantienen con las cosas, de un inmediatez alejado de cálculos protectores y neuróticos.⁸⁷

No quiero decir que no existan necesidades entre las clases populares o entre la gente. Sí que las hay. Y se negocia con ellas de forma desigual, pues no podemos obviar tampoco aquí la heterogeneidad. Lo único común y persistente es que, desde posiciones exógenas, se ha dado en catalogar a estas necesidades como desprovistas de gusto y «clase». Todas se engloban en necesidades básicas y son inexpresivas desde allí.

Pero no estamos contemplando un panorama muy abierto si seguimos ahí. Hay pruebas repetidas de acumulación de objetos que han salido del campo de uso y que permanecen en el escenario vital de la gente, no han adquirido tampoco el valor de cambio, pero están ahí. Sus propietarios no quieren deshacerse de ellos. «Nunca se sabe», «pueden venir bien», «luego vas a buscar y no encuentras», «siempre estuvo aquí», son explicaciones que justifican la presencia de elementos anacrónicos en habitaciones, almacenes, corrales o armarios.

Ante las cosas, o por lo menos determinadas cosas, se activa en la gente una relación ya no solo de necesidad básica, sino también de complicidad con el objeto y su existencia; una persistencia de emociones que provocan que emerja el imaginario individual que llevamos dentro.

86 Es algo similar a la dialéctica de la relación amo-esclavo planteada por Hegel. En esa combinación no se puede decidir quién está más sujeto y es menos libre, porque el amo termina no siendo nadie sin su siervo.

87 Recordemos también aquí a Hoggarth (1970) y los rasgos que atribuía al pueblo, recogidos en el apartado 1.2.

Y en esos objetos o cosas que no se tiran, que se pueden juzgar ordinarios bajo la óptica del gusto dominante, encontramos también valores estéticos que nos emocionan, siempre que desnudemos nuestra mirada de las veladuras de elites ilustradas.

La sociología de la vida cotidiana, lo social instituyente, el imaginario o la memoria como táctica del dominado o de la gente son conceptos que permiten al experto, que en definitiva ocupa una posición exógena, percibir otras cualidades en la relación con los objetos guardados o coleccionados por la gente común.

La idea que quiero resaltar, a modo de simple conclusión, es que el coleccionismo es una actitud que traspasa todas las clases sociales, que todos los seres humanos establecemos relaciones singulares con determinados objetos que van más allá de sus cualidades estéticas o artísticas. Que en esa relación especial que establecemos con determinadas cosas juegan con especial fuerza la emoción y lo sensible, aparte de cuestiones más racionales. En muchos casos, ni tan siquiera se pueden verbalizar los motivos por los que determinados objetos no se separan nunca de nuestras vidas. Su papel evocador, su capacidad de movilizar nuestros imaginarios individuales rebasan una perspectiva reductora del coleccionismo como re-presentación del poder o de la autoridad. Hay eso, pero también hay más.

3.3. El patrimonio cultural

El coleccionismo podríamos decir que se mueve en el dominio de lo privado, que introduce relaciones no colectivas con los objetos y que prima especialmente las relaciones individuales, si bien en nuestra sociedad mediática es difícil no encontrar un alto grado de mimetismo en estas conductas personales, y en cierto modo existen coleccionismos colectivos. Pero este matiz no es el que nos interesa ahora; simplemente, con el marco referencial privado-público en su sentido más elemental, lo que se pretende aquí es dedicar un apartado al patrimonio, que sería, desde esta perspectiva, el coleccionismo público. No podemos eludir la existencia de una concepción individualista del patrimonio; en definitiva, el significado etimológico remite a lo que un hijo hereda de sus padres. Cuando se plantea el patrimonio colectivo y público, la referencia, dentro de esa acepción de herencia, es a los bienes genéricos que una generación recibe de la anterior.

El propio concepto de *patrimonio* es joven en cuanto a su relación con los bienes culturales, pues, anteriormente, la identificación más unívoca entre patrimonio y herencia tenía un sesgo mucho más economicista. Sin embargo, algunos autores encuentran su huella ya en el siglo XIV y, por ejemplo, el diccionario del etimólogo J. Corominas data su utilización desde 1300 con acepciones semejantes a algunas de las actuales (García Jiménez, 2003).

Ningún autor que trabaje en temas de patrimonio negará su rasgo más visible: su construcción social, y, por tanto, los vaivenes que va sufriendo a lo largo de su evolución, pues aunque el interés que despierta socialmente sea reciente, su trayectoria viene de más atrás. Desde el momento que se siente una admiración por el pasado, por lo que se recibe en herencia, existe el patrimonio. Lo que ha ido cambiando y evolucionando es la sensibilidad para valorar ese legado, los diferentes criterios para guardar y conservar o para eliminar y destruir.

Una primera definición del concepto de patrimonio cultural sería la de «Conjunto de obras materiales e inmateriales ejecutadas por el hombre y la naturaleza que son apreciadas como valiosas y legítimas y que están respaldadas por su propio prestigio histórico y simbólico».⁸⁸

En esa definición se condensa lo que ha sido la historia de la construcción social del término, que ha ido marcada por una extensión de la mirada experta y legitimadora hacia lugares y hechos no contemplados anteriormente.

Para ciertos autores, la principal dimensión del patrimonio será la política (González Alcantud, 2003), y, junto a ella, el pasado, la alteridad y la multiplicidad. Pero es evidente la coincidencia mayoritaria entre los expertos al apuntar hacia la memoria como uno de los principales factores de activación patrimonial. El mismo González Alcantud, a pesar de reclamar la importancia política sobre otras consideraciones económicas o culturales, afirma también que «La relación entre patrimonio y memoria es fundamentalmente simbólica, ya que nuestras sociedades no soportan la

88 Definición emanada de la Unesco, en concreto de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972. Puede consultarse en <www.unesco.org>.

destrucción, el fin de las cosas y los individuos, y ponen numerosos medios para prolongar la existencia social» (ib., p. 35).

Tras detenernos líneas arriba en el papel desempeñado por el elemento necesidad en la evolución del coleccionismo, le llega el turno a la memoria y su contribución como elemento nuclear en la trayectoria seguida por el patrimonio y sus sucesivas ampliaciones.

El antropólogo francés J. Candau (2002, p. 90), en su tratado sobre la memoria, también aborda el patrimonio y las sucesivas fases de su construcción: los *mirabilia* (reliquias, imágenes y objetos maravillosos); los *regalia* (fragilidad de la monarquía); los *realia* (proyecto de aprehender hasta el más modesto nivel de evolución de la sociedad) y lo inmaterial (sentimiento patrimonial exacerbado). Responsabiliza a la patrimonialización de los *realia* de la proliferación de los pequeños museos rurales. El poderoso desarrollo de las «casas memoria» (museos de arte y tradiciones populares, de etnografía regional y de historia local) se arraiga en la voluntad de conservar, de guardar en la memoria, las experiencias humanas desde la cuna hasta la tumba (ib., p. 96).

Candau advierte también de la fragilidad de la memoria y sus sesgos, con los peligros inherentes a que

La memoria dominante en los museos se cierre a todo lo que no sea local y no esté categorizado como antiguo o tradicional, la memoria urbana y la de las minorías étnicas está prácticamente ausente de las casas de la memoria. La museofilia, como todas las manifestaciones de la memoria, sigue siendo olvidadiza y muy selectiva (ib., p. 98).

Este deseo impuesto de inmovilidad y permanencia de la memoria es peligroso en la medida que no asume que el capital de memoria transmitido por las generaciones precedentes nunca está fosilizado, sino que es objeto de agredidos, supresiones y actualizaciones que lo enriquecen.

Lowenthal (1998), en su tratado sobre la patrimonialización, *El pasado es un país extraño*, analiza el concepto de *memoria* y subraya como ha estado siempre tras los procesos de construcción del patrimonio, de su activación, con sus límites y riesgos.

Cada generación determina su propio legado, eligiendo lo que quiere descartar, ignorar, tolerar o atesorar y la manera de tratar lo que está guardado [...]. Las decisiones de recordar u olvidar, de conservar o destruir, dependen en gran medida de fuerzas que no controlamos y que están fuera de nuestra conciencia consciente (ib., p. 506).

Estamos moviéndonos hacia el dominio de lo imaginario, la memoria nos conduce, con los recuerdos y los olvidos, hacia él. Porque el pasado es una parte de todos nosotros que no podemos localizar fuera de nuestro presente, forma parte de él, está asimilado en nosotros y, por tanto, sometido a los cambios que experimentamos de forma continua (ib., p. 573). «Lo que se conserva, al igual que lo que se recuerda, no es una verdad, ni un retrato sólido de la realidad pasada» (ib., p. 571).

Lowenthal reconoce los peligros de una memoria que puede, en las sociedades más «tradicionales», hacer un uso sesgado del pasado para legitimar el presente. Sociedades que viven plegadas a lo que fue como una losa que les impide el cambio.

Es similar a la idea que expresa Remo Bodei (1996) al subrayar el conflicto que recorre la memoria colectiva como campo de lucha. «El ámbito de la memoria no es un campo neutral, sino un auténtico campo de batalla en el que se decide, se perfila y legitima la identidad de un pueblo y de una cultura» (ib., p. 33). «Pero frente a ese anclaje inmovilizador en el pasado, también se produce otro fenómeno contrario y es el apego a las reliquias de ese pasado cuando precisamente ya no juega gran papel en nuestras vidas» (Lowenthal, 1998, p. 533).

Esta tensión entre inmovilismo y dinamismo es producto de la ansiedad que provoca en nosotros el ritmo acelerado de los cambios vitales. La afición desmedida hacia el pasado reciente puede apoyarse en una nostalgia producida por la nueva configuración social que nos toca vivir y que hace añorar la vida rural, contaminada por la idealización de los urbanitas que «fabrican»⁸⁹ un mundo que no ha existido nunca. La sobremodernidad que padecemos, cifrada en el exceso de información y acontecimientos, con sus corolarios sobre la aceleración máxima del tiempo y el espacio (Augé, 1998), nos impulsa hacia ese extraño territorio del pasado en el que colocamos nuestras seguridades sin que podamos dar razón de ello. De todos modos, el pasado es parte de todos nosotros, pues su sitio no está solo en un *país separado y extraño*, sino que también está asimilado en nosotros donde *resucita* en un presente cambiante constantemente.

89 En esta línea abunda la obra del británico, R. Williams sobre *El campo y la ciudad* (2001) y su tesis sobre la «invención» del paisaje como construcción de la mirada ociosa, es decir, de la mirada especial del urbanita sobre la naturaleza.

Por eso una vez que somos conscientes de que las reliquias, la historia y la memoria se rehacen de forma continua, nos vemos menos inhibidos por el pasado, menos frustrados por la búsqueda infructuosa de los sacrosantos originales. [...] No podemos evitar rehacer nuestro patrimonio porque cada acto de reconocimiento altera lo que sobrevive. Sólo podemos usar el pasado con éxito si nos damos cuenta de que heredar es transformar (Lowenthal, 1998, p. 573).

Frente a esencialismos sobre la fiabilidad de lo conservado, y musealizado, la posición de Lowenthal parece clara. Seamos conscientes de que se manipula siempre; que el museo lo hace cuando *secuestra determinadas reliquias para salvarlas y exponerlas*. Que parte del disfrute que nos proporcionan los objetos del museo se basan en su lejanía, en su ineficacia para nuestra vida cotidiana hoy. La idea de un pasado superado, e incluso sepultado en cierta manera, está para Lowenthal detrás como un factor de patrimonialización, y, sin embargo, el gozo que nos puede otorgar su contemplación es suficiente para justificar la existencia de ese patrimonio musealizado (ib., pp. 563-567).

Incluso se puede ir más lejos de la contemplación, pues el mero hecho de saber de la existencia de los lugares patrimoniales o de los museos proporciona ya seguridad y continuidad, colmando las aspiraciones comunitarias (ib., p. 81).

También señala la diferente posición en cuanto al poder de musealización de las élites y de la gente. Pese a los discursos que sostienen una democratización del patrimonio y sus procesos de valorización, para este experto, la contaminación elitista es más que patente en la conservación y musealización (ib., p. 562).

Los objetos provocan la acción de la memoria y la aprehensión del tiempo, que suponen anclajes en un mundo que desconcierta y desasosiega. Pero no pueden hurtarse de las modas y demandas del mercado respecto a un consumo de bienes culturales «populares». Por eso se propondrá por ciertos expertos analizar el fenómeno en coordenadas gramscianas dentro de la teoría de la hegemonía, de manera que pueda ser el museo un instrumento de deconstrucción de saberes y universos culturales gracias a la apropiación por parte de la gente de capitales simbólicos sociales y económicos (Pereiro, Alves y De Moura, 2003).

El patrimonio es un modo de reflexión de la cultura que se despliega como campo de confrontación por la diversidad de intereses que conflu-

yen en él, y los expertos, mayoritariamente, coinciden en señalar este rasgo como algo insoslayable en el estudio del patrimonio cultural y su proliferación. En palabras de Francisco Cruces (1998, p. 89), «La construcción del patrimonio es un proceso de intercambios en el que diversidad de agentes negocian posiciones de valor e interés sobre lo que es digno de conservación y estudio».

Cruces propone considerar el patrimonio cultural como sistema de mediación y espacio de negociación en la medida que el horizonte social de todo patrimonio pone en marcha relaciones de poder, ya que las colecciones museísticas son artefactos mediados por un proceso doble: primero, escindir o aislar objetos o lugares de la vida social ordinaria para tratar después de retornarlos una vez codificados e interpretados.

De la misma opinión, sobre el carácter de espacio de confrontación que posee el patrimonio, es Antonio Ariño (2002a, p. 144): «El Patrimonio cultural se convierte en un instrumento de la lucha por la calidad de vida». Y es necesario que el patrimonio y el arte sean prácticas enraizadas en la vida para que puedan procurar identidad y dignidad.

Hay que seleccionar qué se va a considerar suficientemente relevante para formar parte del patrimonio a custodiar, sabiendo el carácter de refugio que puede ofrecer este campo. Como declaraba en 1996 al diario *Le Monde* el historiador Pierre Nora: «Nuestras sociedades enfrentadas a cambios excesivamente rápidos buscan en el Patrimonio un refugio compensatorio».⁹⁰

Pasemos ahora a la deriva del concepto *patrimonio* que permite visibilizar los conflictos entre posiciones y relaciones de poder en los procesos de activación patrimonial.

El punto de partida patrimonial es el ámbito de lo artístico, asociado a la experiencia estética, que está delimitada por el gusto de las clases dominantes, de las elites. En ese dominio es muy claro el sometimiento de la gente a la legitimación experta, suficientemente difuminada por el recurso a la «naturalización» del gusto, tal y como desarrollaba Bourdieu (1998).

⁹⁰ Claramente en sintonía con el diagnóstico de sobremodernidad de M. Augé (1998).

El siglo XIX incorpora al patrimonio artístico otro adjetivo: lo histórico, que desde sus aspectos de monumentos o antigüedades lo complementará para así revalorizar otra serie de obras, siempre materiales, cuyo interés residirá en el testimonio del pasado, sin importar la belleza o la rareza del objeto, sino la relación histórica que enlaza esa pieza con otras o su posición dentro de las edades humanas (Lowenthal, 1998).

La capacidad de selección de las piezas para representar nuestro mundo, reservada a las elites, permitirá que habitualmente se presente lo esplendoroso, aquello de lo que podemos enorgullecernos ante los otros dejando en el olvido los episodios menos agradables de nuestro pasado. Activar un repertorio patrimonial significará elegir unos referentes concretos y articular un discurso sobre ellos. Recordemos que estamos hablando del siglo de los nacionalismos.

También el romanticismo español aportó una exaltada pasión por la identidad nacional, por las raíces locales, y alejó el convencimiento de la generación anterior de que la grandeza de la historia sólo podía encontrarse en Babilonia o en Roma. Los siglos oscuros del pasado ibérico y godo en los que los abuelos ilustrados no veían más que barbarie, se presentan a los ojos de sus nietos románticos como el depósito del genio nacional (Bolaños, 1997, p. 224).

Ya en el siglo XX se producirá la mirada legitimadora sobre la naturaleza. Es el momento en que llegan los primeros viajeros a la montaña, son los visitantes ociosos que no tienen una relación productiva con la tierra (Williams, 2001), y su visión sobre picos y collados deshará las imágenes de una naturaleza hostil y perturbadora. El fenómeno se reproduce en los Alpes y en los Pirineos, por hablar de un entorno geográfico próximo. Aparece el pirineísmo⁹¹ y los pirineístas como una clase de individuos que elaboran una imagen de la montaña hasta ahora inédita dentro de las elites y que continúa hasta nuestros días con sucesivas adaptaciones y apropiaciones (Biarge, 2000).

El siguiente rasgo patrimonial es el etnológico. La Mission Ethnologique Française en el año 1980 lo definía así:

91 Es interesante analizar la construcción del término *pirineísmo*. Fue muy tardía en comparación al «descubrimiento» de los Alpes, y se fue formando en total referencia a las más genuinas montañas francesas, las canónicas: los Alpes. De ahí que los términos usados para hablar de los amantes de la escalada sean *alpinista* y *alpinismo*.

El patrimonio etnológico de un país comprende los modos específicos de existencia material y de organización social de los grupos que lo componen, sus conocimientos, su representación de mundo, y de manera general los elementos que fundan la identidad de cada grupo social y lo diferencian de los demás.

Con el Estado moderno va quedando claro que la delimitación del patrimonio se supedita al servicio de una identidad nacional maleable, que en cada momento político ha interesado promocionar, desde una perspectiva de unidad nacional por encima de realidades sociales conflictivas.

Por eso, desde la antropología, y ya en pleno siglo XX, se hará una llamada de atención sobre la perversión del patrimonio cuando se utiliza para reificar y naturalizar una serie de referentes, de contenidos, normalmente orientados a narrar una armonía social inexistente (García Jiménez, 2003). Y se puede hablar de «invención» del patrimonio como manipulación consciente y personal (Prats, 1998).

Vamos a la última ampliación que se incorpora al patrimonio: el cultural. Es la forma más hábil de extender su ámbito de influencia a todas las manifestaciones humanas o de la naturaleza, solventando el problema de las sucesivas incorporaciones y ampliaciones. Por encima de concepciones estéticas que beben del patrimonio histórico-artístico, ahora se reorienta hacia una conceptualización que recoge el papel de la comunidad y sus bienes de todo tipo (Deloche, 1989, p. 10).

Sin embargo, no vamos a encontrar en esta ampliación del patrimonio una solución a los problemas derivados de su proceso constructivo, de las dinámicas de confrontación entre instituido e instituyente a que está sometido, porque está claro que *cultura* no es una palabra mágica ajena al conflicto. Numerosos sociólogos de nuestro país ya han advertido⁹² del peligro que encierra la confusión entre patrimonio cultural y cultura (García García, 1998), porque el primero es una metáfora de la cultura, que tiende a inmovilizarse, y la segunda es dinámica de forma intrínseca. El patrimonio estereotipa y se gestiona con intermediarios con intereses

92 La alertas sobre esta indeseada asimilación provienen de expertos diversos de la sociología y la antropología (Rodríguez, 1997; Bellido, 1997; Fernández, 1997; Agudo, 1999; Ariño, 2002a y b; Mairal, 2003; Sierra, 2003).

sociales, económicos y políticos, hurtándolo de los propios sujetos. «Llega a ser la versión autorizada del pasado» (Mairal, 2003). Frente a él, la cultura es dinámica, heterogénea y variable según el uso que hacen de ella los sujetos.

Y es que detrás de la construcción del patrimonio hay una obvia violencia simbólica, pues se le ha otorgado capacidad para representar simbólicamente una identidad colectiva⁹³ o para situar socialmente al individuo (Prats, 1998). Y los agentes que intervienen en esa construcción desde lo instituido, a lo largo del proceso, son fundamentalmente los políticos y los expertos. Nuestra atención, lejos de posiciones esencialistas, debe recalar en la relación entre patrimonio y desigualdad social y en sus usos sociales, en reconocer en la gente capacidad de construcción y no solo de utilización (García Canclini, 1993). Introducir la necesaria restitución, entendiéndola por tal el conjunto de mecanismos encaminados a inducir a lo largo del proceso alguna participación de los grupos sociales implicados, para devolver capacidad de decisión y gestión a los secularmente olvidados en la activación patrimonial (Cruces, 1998). En la trama que se urde en esos niveles por donde transita la gente, habrá otra forma de abordar el patrimonio, su construcción y su significado, que estarán a favor de las pequeñas activaciones museológicas promovidas desde abajo por las resonancias afectivas que puedan tener en las comunidades concretas, por su centralidad local en clara paradoja con la marginación que sufren a nivel nacional (Padiglione, 2003).

De este modo, la patrimonialización etnológica, es capaz de generar diálogo intergeneracional, acrecentar el sentimiento comunitario y territorial, contribuir al avance de las zonas deprimidas y potenciar saberes inmatrimoniales (Calvo, 2003, p. 286).

93 Hobsbawm (2000) es muy crítico con el uso y abuso político del término *identidad*, y advierte de los riesgos que comporta el uso del patrimonio como soporte de identidad desde lo instituido. En primer lugar, porque la identidad se construye contra los otros, negándose a admitir que los rasgos diferenciales de una comunidad no son naturales sino contruccionados. En segundo lugar porque nadie tiene una única identidad y no debería haber problemas para combinarlas, salvo en las situaciones alteradas en las que ya no juegan principios racionales sino de otro orden, en la línea señalada por Maaluf (2001) en su ensayo sobre las *identidades asesinas*.

Varine,⁹⁴ que fue presidente del ICOM durante la década 1965-1975 y es un reconocido experto en temas patrimoniales, no tiene dudas en considerar el patrimonio factor de equilibrio sumamente útil para el desarrollo de un territorio por su capacidad para relacionar naturaleza y cultura, pasado y futuro, lo real y lo imaginario, lo adquirido y lo creado; favorecer la relación intergeneracional, la continuidad de la comunidad y la integración de los recién llegados (Varine-Bohan, 2003, p. 180). No elude los conflictos de dominación y poder que recorren los temas patrimoniales y propone como solución una «educación patrimonial», que se está llevando a cabo ya en Brasil,⁹⁵ tras la estela de la pedagogía liberadora de Paulo Freire. En este caso, la acción del experto o educador, consistirá en favorecer la emergencia en la comunidad de su autoconfianza, de su capacidad de iniciativa, así como en reforzar la identidad social y cultural y la cohesión social (Varine, 2003, pp. 183-185).

El patrimonio es un triunfo esencial en toda gestión duradera asociando las comunidades y enraizando cada acción en la cultura viva de los habitantes-actores del desarrollo. La complejidad del patrimonio, las falsas pistas que una óptica exclusivamente elitista o turística le traza, los complejos de inferioridad injustificados de los habitantes que se ven utilizados y no actores, todo ello necesita útiles, técnicas y mediadores. ¿Quién mejor que el museo? Pero bajo la condición de aceptar las obligaciones: la inmersión en el territorio y la comunidad, la humildad de técnicos y científicos ante los informes expertos de los propios ciudadanos (ib., p. 195).

Queda clara su posición favorable a la acción benefactora de la activación patrimonial, siempre y cuando los propios sujetos propietarios de los bienes sean los actores de su puesta en valor y técnicos y profesionales se sometan a ellos.

Pero, a pesar de todas estas manifestaciones, otros expertos persisten en señalar los peligros que no dejan de acechar sobre los temas patrimoniales.

94 Más adelante en estas páginas, en la nueva museología, lo volveremos a encontrar como participante de la Mesa de Santiago de Chile de 1972, hito significativo en la nueva configuración museística y en el intento de ruptura epistemológica.

95 En el Foro de Porto-Alegre del año 2000, uno de los asuntos que se abordaron fue el de educación y patrimonio, según cita el propio Varine-Bohan en el artículo referenciado y dedicado a ese tema (2003, p. 185).

Peligro de proporcionar a las capas menos favorecidas la impresión reconfortante de que ellas también participan⁹⁶ en el desarrollo cultural, científico y técnico de la sociedad (Rodríguez, 1997, p. 49). Es lo que Modesto García (2003)⁹⁷ denomina *el patrimonio como reconfortamiento*, o *humanismo displicente*, con el consiguiente peligro de diluir los conflictos.

Peligro de exclusión de los sujetos, imposibilitando una gestión crítica de la memoria y anulando la función del museo como foro para la confrontación y el encuentro (Sierra, 2003, pp. 233-235). Este otro experto, que ha estudiado con detenimiento el caso de los museos etnológicos en Galicia, también recurre a nuevos paradigmas de interpretación ante la proliferación museística y el análisis del fenómeno. Gramsci y sus formulaciones sobre la hegemonía y la negociación entre dominadores y dominados salen a la palestra de la institución museística porque estas modelizaciones teóricas pueden dar pistas para abordar la situación.

La novedad de las activaciones patrimoniales recientes está en el repertorio de resignificaciones proyectadas sobre la cultura popular y en el manejo del dispositivo identitario para satisfacer las demandas del mercado respecto a los testimonios y bienes culturales «populares» (Sierra, 2003, p. 232).

De acuerdo con el autor en la necesidad de acudir a las nuevas resignificaciones sobre la cultura popular; sin embargo, creo que en lugar de sentimiento identitario hay necesidad de enraizamiento, cuando menos en el caso de Aragón. Y que precisamente las corrientes sociológicas de lo cotidiano y lo imaginario nos pueden ayudar en la nueva interpretación de la activación patrimonial más allá del mero mecanismo de estímulo-respuesta. Encontrar signos de acciones que emanan de los propios sujetos de las comunidades, inducidos en parte por agentes externos, pero no solo por estos, sino también por sí mismos. Creo que así se haría también una correcta aplicación de las teorías gramscianas sobre la hegemonía.

La posición de los políticos ante el tema del patrimonio puede quedar reflejada en los datos siguientes sobre los programas europeos que abordan acciones en este campo. Están entresacados de un informe reali-

96 Se induce este sentimiento reconfortante cuando se produce la activación patrimonial de los elementos de la cultura tradicional campesina, minera, ganadera, etcétera.

97 Se puede consultar en *Nómadas*: <www.ucm.es/info/eurotheo/nomadas/7/>.

zado por el coordinador de Humanidades y Ciencias Sociales del CSIC, José Ramón Urquijo, que fue presentado en el *Segundo seminario de prospectiva ANEP. Tendencias en la conservación del patrimonio cultural: demandas tecnológicas y científicas* en 1998.

El informe presenta tres líneas para abordar el patrimonio cultural desde la Unión Europea: los programas de apoyo a la cultura, el V Programa Marco y el programa Cultura 2000.

Del primero se deduce que el interés por estos temas, que comienzan a articularse en el seno de la Unión en la segunda mitad de la década de los noventa, viene fundamentalmente de considerar la cultura como factor generador de empleo, y el turismo cultural en concreto como desarrollo económico *que puede beneficiar especialmente a las zonas más deprimidas* (Urquijo, 1998) al generar beneficios.

Sin embargo, de los cuatro proyectos elegidos al analizar el escenario español corresponden dos a Cataluña (Gerona, Tarrasa), uno a Galicia (Caldas de Reis) y otro a Sevilla. En ningún caso podríamos hablar estrictamente de zonas deprimidas.

En cuanto al Programa Marco, se sigue insistiendo en que el patrimonio no es un objetivo en sí mismo, sino un medio para fomentar la calidad de vida centrándose exclusivamente en la restauración y prevención del deterioro, pero con un tipo de aplicaciones que tácitamente deja fuera al patrimonio ubicado en las zonas rurales. Y esto es así porque, a pesar de seguir insistiendo en la línea del potencial socioeconómico sobre el empleo y el turismo que puede conllevar la conservación y el realce del patrimonio, dentro de una «explotación»⁹⁸ (sic) sostenible, lo cierto es que su objetivo prioritario es el entorno urbano.

Pese a todas las advertencias sobre las desviaciones y peligros derivados del uso abusivo y sesgado del patrimonio, a ninguno de los autores, ni a los más críticos, se le escapa las inmensas posibilidades que ofrece en el

98 La idea de explotación es tan crasa que ciertos especialistas salen al quite para tratar de aligerar la contribución de los factores económicos en la activación patrimonial y sugieren que se matice la pura y dura explotación para no generalizar la idea del patrimonio como algo para vender o con que comerciar (Morales, 1998).

terreno de la cohesión grupal⁹⁹ y el remanente de sentido vital individual o colectivo que proporciona.

Y esto es mucho más visible dentro de la configuración política mundial, del esquema vigente actual de relaciones internacionales que se viene llamando globalización o mundialización, que vino a sustituir a ese otro modelo bipolar del mundo marcado por la confrontación Este/Oeste.

La profunda crisis de finales del siglo XX no ha afectado tan solo a lo político, sino que toda expresión de lo social se ha visto también recorrida por ella. La crisis de la modernidad y de los valores sustentados por esta llegan hasta el propio núcleo duro del museo y del patrimonio, junto a las nuevas categorías de análisis que legitiman la postmodernidad: importancia de la recepción del producto cultural, relativismo a la hora de analizar culturas, conciencia de etnocentrismo o dominocentrismo, hibridación cultural, etcétera.

La nueva comprensión de la historia como saberes más débiles ante el descalabro de los metarrelatos, por parciales, así como el carácter de construcción, y por lo tanto procesual, de la propia historia podrían remitirnos al hundimiento de uno de los emblemas de la modernidad, al final del museo como una destilación del patrimonio; sin embargo, no está siendo así.

El papel que tiene la denominada globalización es un nuevo factor relevante para la actual patrimonialización. Porque, frente a todos esos avatares, que podrían operar en la línea destructiva para el museo, confluyen otros fenómenos derivados de la llamada homogeneización cultural. Un primer efecto es un movimiento de resistencia a esta y a su uniformidad que se expresa en la proliferación de las activaciones patrimoniales, y, dentro de ellas, los pequeños museos locales, tras la secuela identitaria (Sierra, 2003, pp. 224-228). De este modo, las tensiones inherentes a la globalización serían desencadenantes de una nueva sensibilidad que se interesa por la condición de la existencia humana y su devenir (ib., p. 227).

99 Será la nueva museología la que abunde en esta línea de interpretación y aplicación del patrimonio.

Podría ser esta resistencia una causa del aumento espectacular de museos en cualquier ámbito europeo, museos que rebasan las dimensiones de pequeños núcleos rurales, si bien la novedad es que aparezcan también y con abundancia a esa escala. Podrían ser un signo de esa sociología de la emergencia que postulaba Santos (2005).

Al mismo tiempo, no solo hay un movimiento expresivo y significativo de resistencia, sino que también debemos reparar en el fenómeno del consumo y de lo masivo como un factor que conforma unas nuevas relaciones económicas, ante las cuales las zonas rurales deprimidas no quedan indiferentes, sino que vislumbran en la explotación de su patrimonio cultural, sea etnológico, natural, etcétera, una fuente de recursos económicos de primer orden.

Se incorpora así toda una batería de problemas que surgen al ampliar el campo del patrimonio y convertirse también en un elemento de desarrollo económico. Esto incide, en primer lugar, en la colectividad donde se sitúa el bien patrimonial y en el papel que debe desempeñar ese grupo humano en la activación y revalorización; con los conflictos¹⁰⁰ subsiguientes entre fosilizar el presente por hipotecarlo en exceso al pasado, entre «conservar» y utilizar, entre «autenticidad» y realidad mezclada. Hemos visto más arriba la propuesta brasileña de la «educación patrimonial» (Varine, 2003) como herramienta al servicio de la gente para poder intervenir con mayor legitimidad en los temas patrimoniales.

Hay que aceptar que la ambigüedad y la ambivalencia están debajo de las opiniones de los expertos. No se pueden afirmar con rotundidad ni las

100 En un contexto geográfico próximo como puede ser la laguna de Gallocanta, acallada entre las provincias de Zaragoza y Teruel, se vivió en la década de los noventa el conflicto de la declaración en esa zona de espacio natural protegido por ser uno de los humedales más meridionales utilizados por las aves, especialmente grullas, en sus viajes migratorios del norte de Europa hacia las cálidas estepas africanas. La normativa de protección chocaba con los intereses de los agricultores del entorno de la laguna. Similares problemas han surgido en los territorios pirenaicos de la provincia de Huesca cuando se han ido ampliando los límites de los parques nacionales y naturales: Ordesa y Monte Perdido, Possets-Maladeta o la sierra de Guara son ejemplo de los problemas que hay que abordar con los habitantes de esas zonas. Sin pretensión de exhaustividad, no dejaría de citar también la situación creada por las campañas de recuperación del oso en el Pirineo de Huesca con las afecciones sobre el ganado de determinados valles que son el hábitat elegido para su preservación. Todos los casos remiten a activaciones patrimoniales en las que la población concernida quiere dejar oír su voz y también quiere hacer uso social del bien que les pertenece.

conquistas ni los peligros del patrimonio, ya que los factores que influyen son tantos y desde lugares tan diversos que no queda más remedio que intentar huir de las generalizaciones, someternos a la contrastación empírica con unos marcos de análisis no clásicos y estar dispuestos a mirar honestamente lo que sucede en la propia génesis de los museos desde sus propios creadores como una forma de patrimonialización que será expresiva de unas prácticas concretas.

3.4. Los museos

La historia de los museos se recoge dentro de la museología, disciplina que encuentra su más antiguo tratado en 1727, cuando un marchante de Hamburgo, C. F. Neickel, da consejos a los *amateurs* sobre la elección de locales y la forma de disponer y conservar en ellos sus colecciones (Alonso, 1999, p. 19).

La museología se desarrolla especialmente en Alemania durante el siglo XIX, también cobra importancia en el mundo anglosajón y en Occidente. En 1946, después de la Segunda Guerra Mundial y al calor de la Sociedad de Naciones, se crea el ICOM (International Council of Museums), con sede en París y bajo el auspicio de la Unesco. Georges-Henri Rivière, director del Museo del Trocadero de París, ocupará la presidencia del ICOM durante un amplio periodo, y gracias a él se desarrollará ampliamente la disciplina museística.¹⁰¹

El origen de la institución museística se sitúa en el corazón de la Ilustración europea, dentro del espíritu de las luces; y la materia prima con la que se conformarán los museos serán las colecciones de los poderosos: estas marcarán la institución de forma determinante.

El nombre que adopta la institución tiene su raíz griega en la palabra *mouseion*, y en la latina *museum*, que designaba el templo consagrado a las musas, además de una suerte de colegio de sabios o un lugar destinado a

101 Sus clases sobre museología impartidas en la escuela del Louvre son todo un clásico dentro de la institución museística, punto de referencia indispensable. La adhesión de Rivière a la nueva museología también contribuyó a la difusión de esta corriente.

las conversaciones filosóficas, como podía ser el caso del Mouseion de Alejandría.

Se pueden encontrar antecedentes de los museos europeos ya en el siglo XVII, como el Ashmolean Museum de Oxford, creado en 1677; pero el siglo por antonomasia de consolidación de la institución es el XVIII: British Museum de Londres, en 1753; Galería Belvedere en Viena, en 1778; Galería de los Uffizzi en Florencia, en 1789; Museo del Louvre, en 1793; Museo del Prado, en 1819.¹⁰²

Los nuevos modelos sociopolíticos que se extienden por Europa a lo largo de ese siglo son los artífices del nacimiento de estos «templos» del arte con una pretensión universalista, o quizá con un lenguaje menos ambicioso, con una orientación ligeramente democratizadora acorde con la época que empieza a «descubrir» al pueblo. El ascenso social de las burguesías del siglo XVIII las lleva a reclamar su parte en los bienes culturales, las colecciones de las elites, representadas singularmente por las monarquías. En muchos casos hay que negociar con un «furor» revolucionario que ve en todas esas obras de arte otro signo del poder absoluto que se quiere subvertir.¹⁰³ Se añade así, también, un sentimiento de revancha por la mayor parte de la sociedad contra reyes, nobles, Iglesia y demás instituciones, paradigma y encarnación del poder, que había encontrado en sus colecciones una eficaz re-presentación de su posición y autoridad.

Si Francia sufrió los mayores ataques contra las colecciones artísticas de las elites en la revolución de 1789, en España sucedió algo similar durante la desamortización de Mendizábal en el ámbito de los bienes de la Iglesia, y, posteriormente, durante la II República, se hicieron notar las hostilidades contra aquellos que simbolizaban la Corona; de todos modos,

102 Las guerras napoleónicas retrasaron la inauguración oficial del museo madrileño.

103 Ilustran este furor revolucionario situaciones como las vividas en la Revolución francesa del siglo XVIII. Tras la toma de la Bastilla un grupo numeroso se dirigió con antorchas hacia el Louvre con la intención de acabar con todo lo que simbolizaba la monarquía, y sin duda para ellos las colecciones de arte de los reyes era una manifestación privilegiada de ese poder omnímodo. En mayo del 68, de nuevo en París, una reivindicación de los jóvenes revolucionarios era «La Gioconda au métró». Si pensamos en un escenario más cercano encontramos en la España sumida en la guerra civil las acciones anarquistas de quema de imágenes religiosas, símbolo de otro poder omnímodo desde la óptica anarquista, el de la Iglesia.

el Museo del Prado se supo integrar rápidamente entre los bienes colectivos de la nueva sociedad. No hace falta recordar todo lo que se movilizó en torno a él, como los grupos de intelectuales afines al gobierno de la II República, para proteger sus fondos de la violencia de la guerra civil.

Todas las interpretaciones en torno a la institución del museo no pueden obviar su origen. La nobleza, con los reyes a la cabeza, o altas jerarquías eclesiásticas habían seguido secularmente una práctica de acumulación de objetos determinados, que llamaremos en una primera aproximación artísticos, que conformaban parte del capital, no solo, ni principalmente, económico, de toda esa clase dominante. Diríamos que eran una forma de representación añadida del poder, entendido este bajo cualquiera de sus manifestaciones. Los dominantes poseían la capacidad para construir la memoria del pasado, en la medida que la activación patrimonial les quedaba reservada a ellos y con esos elementos materiales conservados se narraba la historia, poniendo énfasis en determinados hechos y obviando u olvidando otros. Desde ahí, y más allá de sus cualidades técnicas o de cualquier otra consideración formal o estética, el objeto histórico-artístico ha estado secularmente sometido a la lógica de la dominación por ser un preciado instrumento de re-presentación del poder y de la autoridad. «La adquisición de obras de arte es (y era) la mejor técnica de acumulación de capital simbólico» (Bourdieu, 1998, p. 281). Por eso los primeros museos que ven la luz tienen que estar encuadrados dentro de ese tipo de coleccionismo, el artístico. Serán los museos de arte, especialmente pintura y escultura, los pioneros de la musealización. Y tras ellos, el resto de tipologías; siguiendo una incorporación análoga a las ampliaciones del patrimonio.

En los años setenta el ICOM contabilizaba ya unos dieciocho mil museos en el mundo, desigualmente repartidos, con una notable incidencia en los países occidentales. Francia y Rusia superaban los mil; Italia y el Reino Unido rondaban el millar. Estados Unidos de América llegaba a los seis mil. España, en aquellas fechas albergaba medio centenar. Estas cifras están superadas con creces tras la última década del siglo XX. El «*vademécum*» de los museos mundiales editado en Múnich por Saur relata más de cuarenta mil instituciones en la edición de 2002.

Siguiendo en nuestro país, el Museo del Prado puede ilustrar con su trayectoria la evolución del coleccionismo privado de la monarquía hasta llegar a ser institución pública (Bolaños, 1997).

Se inauguró oficialmente en 1819,¹⁰⁴ bajo el reinado de Fernando VII, que mantenía la propiedad de los fondos expuestos, si bien permitía el acceso de la gente a sus colecciones como prueba de una mayor cercanía al pueblo, habilitando la entrada para todos los que lo solicitasen. Durante muchas décadas eso fue posible dos días a la semana. Hasta 1868 no se nacionaliza y se integra en el patrimonio público estatal, dentro de las acciones que llevó a cabo el gobierno liberal de Isabel II, con el objetivo de evitar la disgregación de las colecciones reales entre los herederos del monarca, que disputaban sus derechos sucesorios también en torno a la riqueza custodiada en El Prado.

Algo antes de la nacionalización, bajo la dirección de J. Madrazo, se abren las salas del museo los festivos para que pueda ser visitado por las clases trabajadoras. Ya no hay que solicitar la entrada, esta es libre. De todos modos, los visitantes habituales eran las elites intelectuales y la burguesía. Para la gente del pueblo seguía siendo un lugar extraño y hostil donde no sabían cómo comportarse. Para subsanar esas carencias de formación de la gente desde el museo se diseñan unas normas que deben «ayudar» al visitante neófito a desenvolverse por ese espacio. En ese contexto, se negaba la entrada a gente provista de bastones, salvo en aquellas ocasiones en que por su rango o alcurnia estuviera justificado como prenda de la indumentaria. También se confía en el poder mimético de la observación sobre los visitantes «expertos» para que la gente común adquiriera una competencia en el saber estar y saber mirar el arte. De hecho, se depositan en el museo grandes expectativas en su capacidad educativa y transformadora de la sensibilidad de las clases trabajadoras, valorada desde las elites como muy baja o inexistente. Esa imitación se piensa que puede incluso abrirse a modos de vestir, caminar, conversar, etcétera, abandonando «los modales rudos y toscos de las gentes sencillas» (sic). Los museos van a ser un medio eficaz para terminar de homogeneizar conductas teniendo como referente el comportamiento de los «cultivados», a los que se les atribuye el valor cultural propio de la concepción de la excelencia (Bolaños, 1997).

104 El proyecto arrancaba del siglo anterior con Carlos IV y con otra orientación, museo de ciencias naturales, pero las guerras napoleónicas retrasaron su puesta a punto y decidieron su final dedicación a museo de bellas artes.

Los trabajos de expertos¹⁰⁵ de nuestro país sobre museología en los años ochenta y noventa describen la evolución del artefacto museo desde sus analogías con el antiguo *mouseion* de la Grecia clásica, el *thesaurus* y los *regalia* de los bienes de la Iglesia, o las *Wunderkammern* de los príncipes renacentistas e ilustrados. En todos los casos nos movemos por las dimensiones de tesoros, maravillas, lo exótico o las musas, responsables en último término de la inspiración y la genialidad creadora. En definitiva, se delimita un campo de interés que también tiene como componente nuclear su rareza o escasez, su inasequibilidad.

Respecto a los gabinetes de curiosidades,¹⁰⁶ las *Wunderkammern* se van nutriendo con las expediciones militares y exploratorias a los continentes americanos, principalmente en el caso español, y con fructíferas *razzias*¹⁰⁷ en Asia y África para el resto de los europeos. Paulatinamente, al mismo ritmo que la patrimonialización se extiende con nuevas incorporaciones, se amplía la tipología de la activación museística.

En la trayectoria de la institución museística ha habido también momentos de crisis, de replanteamiento general sobre su propia existencia. En los años treinta fueron el movimiento dadaísta y el surrealismo, representantes de las vanguardias artísticas, los que reclamaban su disolución, que, obviamente, no consiguieron (Bolaños, 2002). En 1968 se retoma esta actitud antimuseo dentro de lo que significó el movimiento contra-

105 Hago referencia en especial a Aurora León (1978), Luis Alonso Fernández (1993, 1999a y 1999b), Francisca Hernández (1994, 1998 y 2002) y María Bolaños (1997, 2002).

106 Este tipo de museos dará pie a los museos de etnología y de ellos tratará el capítulo siguiente.

107 El calificativo es claro y rotundo. En realidad hay muchas páginas expertas dedicadas a justificar expolios y tráfico desde las colonias a las metrópolis. Razones de mayor seguridad en los grandes museos europeos, incapacidad de los países colonizados para conservar sus patrimonios, salvaguarda de conflictos armados en determinadas zonas son, entre otras, las coartadas esgrimidas para incrementar los fondos de los museos europeos o norteamericanos. Australia ha vivido la experiencia de tener que devolver parte de sus colecciones, expuestas en museos, a sus verdaderos propietarios, las comunidades indígenas de la isla-continente. Situaciones similares se han vivido en Canadá.

Hay incluso otra violencia encubierta y es que la mirada de Occidente ha ido construyendo el valor patrimonial de los pueblos dominados, descalificando aquello que no se comprendía ni se valoraba. El mismo G.-H. Rivière afirmaba que los museos desarrollados en África, Asia y América, en los siglos XIX y XX, son obra de las potencias colonizadoras, nacen con un enfoque europeo y sirven a la aristocracia colonial (Rivière, 1993, p. 93).

cultural de Mayo del 68, acusando al museo de falta de conexión con los placeres de la gente y su estrecha connivencia con el poder al servicio del sistema y el mercado. Pero tampoco se acabó con la institución, que algo incorporó de las críticas. Así, en la década de los ochenta, resurge con fuerza arrolladora gracias a tres factores: la contribución de la antropología, que ofrece una nueva manera de abordar la alteridad con la irrupción de poblaciones y culturas de otros continentes, de la gente normalmente excluida de la institución; el enorme poder de los recursos informativos generados por las nuevas tecnologías; y, por último, la explosión esteti-zante asociada a las prácticas de consumo, que puede ser expresiva de un rescate estético de la existencia (Bolaños, 1997, pp. 11-24).

Todo ello es la prueba de que, pese a un nacimiento tan connotado por una forma concreta de representación del poder y la autoridad, la institución sabe adaptarse a los sucesivos modelos sociales, y los museos se presentarán como espacios de consenso bajo el argumento de su carácter colectivo o público (ib., p. 140).

En una época de confusión y metamorfosis, el museo se ha revelado como la institución mejor preparada para acoger la pluralidad de verdades y bellezas que son hoy el signo de los tiempos [...] ha renovado la institución [...] por la importancia simbólica que ha hecho de ella un ámbito privilegiado, sede de interrogaciones epistemológicas y encrucijada de propuestas de todo orden, no sólo artísticas sino también ideológicas y existenciales (ib., p. 434).

Que la institución, con su profundo simbolismo, haya encontrado la fórmula para su perpetuación es algo que viene de muy lejos; puede que el siguiente listado de museos que proliferaron por todo el mundo nos dé idea de la amplitud del fenómeno musealizador desde sus inicios.

Más allá del suelo europeo, hay ejemplos tempranos de museos. En EE. UU. encontramos museos en 1771 en Carolina del Sur sobre la agricultura; y en Filadelfia en 1786, uno dedicado a la pintura. En Yakarta, en 1778, uno sobre las artes y las ciencias; en Calcuta, uno en 1784, volcado en la cultura india; en Buenos Aires, en 1812, uno de Ciencias Naturales; y Sudáfrica, en 1825, abre el Cape Town.

Y es que los museos se resimbolizan, son el lugar de la re-presentación nacional y pasan a ser exponentes de la grandeza de cada país, en los que todos y cada uno de los ciudadanos se sienten —o deberán sentirse— representados. Desde las nuevas estructuras sociopolíticas

de finales del siglo XX se definirá el papel que debe tener esa manifestación de la cultura circunscrita y se presentará como la conquista de toda la sociedad.

Veamos una definición canónica de la institución redactada en 1974¹⁰⁸ por el ICOM:

Artículo 3: El museo es una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y de deleite, testimonios materiales del hombre¹⁰⁹ y su entorno.

Resulta novedosa la introducción de los aspectos educativos adjudicados a la institución museística, que pasa de estar focalizada en los objetos expuestos a priorizar al público que frecuenta sus salas (Hudson, 1998, p. 43). Es el proceso que convierte al museo en un elemento clave dentro del consumo cultural de nuestra sociedad. Porque, también siguiendo a Hudson, «los museos son básicamente lugares donde se utilizan los objetos —“cosas reales”— como principal instrumento de comunicación» (ib., p. 46).

Para que el escenario de la institución museística se amplíe de forma inclusiva y aumente su atractivo sobre la gente, hay que considerar múltiples factores, entre ellos el de la masividad, ya que el museo es uno de los artefactos paradigmáticos de la cultura masiva en nuestra sociedad, al mismo tiempo que sigue conservando las cualidades de la cultura distinguida y elitista.

108 El museólogo Kenneth Hudson (1998, p. 43) señala que en una redacción anterior, en 1971, en lugar de referir el museo a la sociedad se remitía a la comunidad. El cambio de sujeto a quien servir estuvo motivado, según él, por considerar que sociedad era un término menos vago que comunidad. Y, sin embargo, también en boca de Hudson esto es una falacia, ya que no resta ambigüedad el cambio, sino que la incrementa; pero se soluciona, porque al margen de un término u otro se reconoce que *los museos existen para servir al público*.

109 En sucesivas conferencias del ICOM se mantiene esta formulación sobre qué es un museo, si bien en la XVIII Asamblea General de la organización supranacional celebrada en Copenhague en 1995 hay una modificación, sutil si se quiere, pero que da cuenta de una nueva concepción de lo social. Frente a los «testimonios materiales del hombre», se proponen en la nueva redacción del artículo 3 «los testimonios materiales de la gente». Se cuela por ahí esa noción, *la gente*, de la que algo se ha dicho en este trabajo en el apartado sobre el pueblo; desde ella abordaremos el proceso de creación de los pequeños museos locales.

Tildar los museos de masivos y sujetos a la cultura de masas es también perfectamente legítimo, ya que entran como elementos fundamentales en la nueva negociación social del tiempo de ocio. Ninguna sociedad ha vivido una relación tiempo de trabajo-tiempo de ocio como la actual. La liberación de horas dedicadas al trabajo es un hecho reciente posibilitado por las innovaciones tecnológicas, que coloca todo ese tiempo liberado como objetivo de captura para el mercado. Y un elemento primordial de la sociedad-mercado es el turismo¹¹⁰ y los beneficios económicos que reporta.¹¹¹

Actualmente, las sociedades desarrolladas, o, en términos más claros, los países ricos, tienen en la industria turística una de las empresas más pujantes y que mayor capital económico movilizan dentro del sector servicios. Hay regiones o zonas de determinados países que tienen en el sector turístico su primera, y en ocasiones única, industria. La oferta vacacional y viajera debe esforzarse continuamente para ampliar su acción más allá de sol, playa y sexo.¹¹² Los circuitos tradicionales deben incorporar atractivos que inciten a los clientes a repetirlos o a diferenciarlos. Desde la línea exótica, totalmente amañada, hasta el riesgo calculado del turismo de aventura, pasando por el regreso a lo natural. Al lado de todas estas propuestas ocupa un lugar preeminente, orlado de intereses menos bastardos, el turismo cultural.

Los museos se introducen en el espacio de ocio y en su negociación pensada desde arriba, desde los diversos actores que por su posición dominante «gestionan» la cultura. «La industria turística coloca el pasado como una mercancía más a disposición del cliente» (Ballart, 1997, p. 230).

110 Como antecedente lejano de la inclusión del museo en el turismo cultural podemos señalar a un frecuentador muy especial de los museos europeos. Se trata de otro tipo de visitante, diferente del que proporcionaba el propio país: era el extranjero, que dentro de la dinámica del *grand tour* incluía estas instituciones como lugares de obligado cumplimiento. Esta práctica que se desarrolló en los siglos XVIII y XIX era, por lo tanto, minoritaria, alejadísima de los fenómenos de masividad de nuestra época.

111 Richard Oldenburg (1997), director del MOMA de Nueva York, da los siguientes datos sobre las inversiones de empresas en el ámbito del arte. En 1960 fueron 22 millones de dólares; a finales de los ochenta la cifra era de 700 millones de dólares, de los cuales el 20 % se destinaba a museos; entre 1970 y 1990 fueron 1350 millones; y en 1994, solo en un año, 875 millones. Las empresas han descubierto el filón publicitario en los museos.

112 Es el eslogan de las tres eses: *Sun, sea and sex*, acuñado por los anglosajones.

Ahí están los viajes y circuitos montados en función de bienales, certámenes, inauguraciones de nuevos centros museísticos, de exposiciones, de conmemoraciones de artistas y creadores. Y ninguna esfera de lo cultural en su más amplio sentido se escapa de esta corriente totalizante. Por todos los lugares del globo y con los motivos más insospechados, a veces, surge la oportunidad de revalorizar un espacio y un tiempo que salen a oferta, reclamando un público que active económicamente la zona.

El éxito del turismo cultural y del ocio cultural lo avalan multitud de proyectos y realizaciones que van cubriendo la geografía de nuestro planeta, con especial incidencia en los países ricos. Desde ellos se pueden convocar concursos entre los arquitectos de fama mundial para la construcción de nuevos templos del arte. Si en la Edad Media y el Renacimiento fueron las iglesias-catedral la mediación más visible de las nuevas y audaces propuestas arquitectónicas, posteriormente completados con los palacios, en pleno siglo XXI, con una sociedad que alardea de su laicidad y del triunfo de lo racional, se ofrece por medio de los nuevos edificios museísticos ocasiones privilegiadas para que los grandes genios de la arquitectura armen sus espectaculares obras creativas, sin la más mínima constricción económica, sin mayor preocupación en muchos casos por la existencia o no de una exposición que albergar. Es el apartado de los museos de arte contemporáneo o también de ciencia y tecnología el que alcanza mayores niveles de inversión económica.¹¹³ Y al parecer, los museos tienen sentido en sí mismos, por sí mismos, como manifestación aceptada socialmente de los nuevos aires que corren en la concepción de arte y cultura. Como representación de una sociedad que pone el énfasis en lo aparente, lo ficticio, lo superfluo, la envoltura, revestido todo ello de un discurso de largo alcance sobre nuevos valores estéticos y nuevas propuestas culturales.

113 La feria madrileña de Arco de 2002 presentaba cuatro nuevos museos de arte: el Artium de Vitoria (21 millones de euros), el Centro de Arte de Salamanca, el Museo Patio Herreriano de Valladolid, el Centro de Arte Contemporáneo Mercado de Mayoristas de Málaga (*El País*, 17 de febrero de 2002). Los datos económicos de los proyectos solo figuraban en el primer caso. La secuencia ha seguido en 2003 y 2004 con otras nuevas realizaciones que en su nombre traslucen las complejas adaptaciones arquitectónicas para habilitar como museos antiguos edificios con funciones muy divergentes.

Parece que no hay problemas financieros¹¹⁴ en estas realizaciones museísticas, dada la proliferación de estas iniciativas con un matiz competitivo por el que se rivaliza en superar la cifra económica del proyecto. Desde el ya clásico Guggenheim de Bilbao, que su creador Frank Gehry reprodujo en 2000 en Seattle,¹¹⁵ hasta las creaciones de Santiago Calatrava en Valencia para el Museo de Ciencias Naturales, o en Milwaukee para el Museo de Arte Contemporáneo, ambas en 2001. O la Tate Gallery de Londres, que en su ampliación a una antigua central eléctrica con el proyecto de Jacques Herzog y Pierre de Meuron habilitó un espacio para las colecciones de arte moderno en 2000.

También la «operación espectacular y fabulosa» en cuanto a nuevos edificios llegó a los antiguos y míticos templos del arte, y se han escrito numerosas páginas sobre las pirámides del Louvre, de I. M. Pei, la cúpula del British Museum, de Norman Foster, o la ampliación del Prado, de Rafael Moneo, dando pie a todo tipo de opiniones sobre el carácter de transgresión o de innovación de esas actuaciones museísticas.

Cualquiera de esas intervenciones provoca una necesidad de comprobación in situ para cada vez más amplias masas de ciudadanos, que no pueden sustraerse al ritual de la peregrinación a los nuevos lugares de culto, que además se inscriben como una práctica paradigmática de la postmodernidad.

Son lugares que imprimen carácter a sus usuarios, un carácter que roza con lo trascendente, con lo sublime y que pretende ser de larga permanencia. Algo de la «distinción natural» que estuvo en el origen de la institución se comunica al público que actualmente la frecuenta. Ver un museo marca positivamente a quien lo hace, prestigia al sujeto (Rivière, 1989, p. 305). Nada conduce a pensar que se le esté tratando como objeto. No puede ocu-

114 A veces sí hay problemas, como el caso del nuevo proyecto Guggenheim en Río de Janeiro, cuyo precio de realización era 115 millones de euros para la construcción, más 25,6 millones en concepto de préstamo de las obras de arte que cedería la sede de Nueva York. Tras el triunfo del presidente Lula en las elecciones brasileñas, la oposición municipal carioca denunció el convenio con la fundación estadounidense y paralizó las obras (*Heraldo de Aragón*, 12 de agosto de 2003).

115 En este caso, para un museo del rock, que alberga, entre otras, una completa colección de guitarras eléctricas.

rrir que la institución, que simboliza la distinción, la sensibilidad y la cultura por antonomasia, esté considerando a su usuario como mercancía, como clientela dentro de los esquemas mercantiles más crasos. Sin embargo, esta consideración del visitante como cliente es un cambio conceptual que, si bien repugnaba a la institución hace cincuenta años, hoy ya no causa problema (Hudson, 1998, p. 44). Y quizá sea el éxito económico imparables de las *boutiques* de los museos prueba tangible de esa nueva relación con el visitante, potencial comprador y cliente consumidor, al fin y al cabo.

Los modelos interpretativos sobre el momento de la recepción en el caso del producto museístico son mucho más complejos y diversos que la simplificación que acabo de hacer, pero profundizar en estos temas se apartaría de los objetivos de este estudio. De todos modos, no me resisto a transcribir dos hechos, a modo de ejemplo, como muestra de otra trayectoria metodológica, así como de otra epistemología, para abordar los efectos de la institución museística. En ambos casos, la noción de apropiación y, por tanto, el valor de lo imaginario, es patente.

El primero tiene como marco el Museo del Prado, y la narra su director, Madrazo, que ejerció ese cargo entre 1827 y 1854, para dar cuenta de la estulticia de los visitantes de las clases trabajadoras y de la necesidad de «cultivarlos». Ante el cuadro de *Las Lanzas*, de Velázquez, «Creían estar viendo la entrega de llaves a san Pedro por parte de Nuestro Señor». Si analizamos la frase y la situación, podemos abordar otra investigación¹¹⁶ desde la perspectiva de la apropiación.

El segundo ocurrió en la primavera de 2001, y lo cuenta a través de la radio¹¹⁷ el director del Museo de la Ciencia de Valencia, Manuel Toha-

116 Sería como la obra de Ginzburg (2001), *El queso y los gusanos*. En el caso de Velázquez, ¿hasta qué punto no jugó ese imaginario de san Pedro y las llaves a la hora de componer el pintor su Rendición? ¿Por qué no recoge Madrazo ese comentario como una aportación que abre perspectivas de análisis en lugar de denostarlo por inculco, ya que no conoce lo que sucedió en Breda? Es la incapacidad del experto para adentrarse en el momento de la recepción como momento creativo. Resulta significativo que Hans-George Gadamer, en su tratado sobre hermenéutica *Verdad y Método* (1992, p. 200), mencione ese mismo cuadro como un ejemplo de interpretación, del que un crítico de arte alemán afirmaba que aludía a una «simbología sacramental».

117 La radio era la Cadena Ser en el espacio matutino *Hoy por hoy*, conducido por el periodista Iñaki Gabilondo, quien preguntaba a Toharia por los lugares de mayor éxito en el nuevo Museo de Valencia.

ria. Llevaba abierto el museo unos pocos meses y le permitía hacer una pequeña evaluación del éxito de la propuesta museística, que había incorporado todas las técnicas y procedimientos novedosos que los avances actuales pueden proporcionar a un museo en cuanto a medios interactivos, etcétera. Pues bien, en ese contexto de complejidad tecnológica y museística, manifestaba el director del museo que el montaje que concitaba mayor interés del público era permanecer mirando el nacimiento de unos pollitos, que tenía lugar cada x minutos por una precisa programación en su incubación, de modo que continuamente se renovaba el proceso de ver (y admirar) cómo el piquito de un ave rompía a duras penas el cascarón y comenzaba a emerger todo el cuerpo de plumón dorado ante los aplausos del público.

Ambos ejemplos, las lanzas y los pollitos, abonan la tesis de la existencia de vías de escape, de puntos de fuga, para lo que se ha diseñado y modelado desde las elites. Por ello, la asociación entre cultura de masas y cultura popular desde la perspectiva de la reproducción de la cultura dominante, sin capacidad propia ni autonomía, supone un sistema de referencia con unas condiciones de contorno desventajosas para abordar la cultura popular, y los pequeños museos locales, en definitiva. Desde el referente de los museos clásicos, los pequeños museos locales se valoran como carencias, principalmente por motivos económicos, mercantiles y, también, de tipo formal por sus divergencias con respecto a la institución canónica. Tienen una vida diferente a los grandes templos del arte. Si vale el símil, sería como comparar una gran catedral gótica o románica con una pequeña ermita sin relevancia arquitectónica ni histórica a su favor más allá del contexto humano y geográfico en el que se ubica.

Ya en pleno siglo XX se van elaborando otros análisis sociales que proporcionan nuevos marcos epistemológicos para dar cuenta del renacimiento de la institución en los últimos años de ese siglo. La incorporación de la antropología como una perspectiva nueva para las ciencias humanas también se deja notar en el abordaje del museo. Comienza a hacer sentir su voz en el escenario museístico, no solo como una ciencia específica que trata los museos concretos dedicados a los pueblos y culturas exóticos, sino también como una disciplina que tiene legitimidad ante todo el fenómeno de la patrimonialización en general y de la musealización en particular.

La incorporación de una perspectiva antropológica ha sido sumamente enriquecedora, pues no sólo ha cambiado los presupuestos de los museos de esta disciplina, sino que ha contaminado el discurso expositivo de las restantes especialidades, desde los centros de arte contemporáneo hasta los arqueológicos (Bolaños, 1997, p. 18).

Sin embargo, esta experta, a la hora de elegir ejemplos de la nueva vitalidad que recorre los museos, insiste en el fenómeno de la proliferación y subraya, entre las nuevas creaciones, los centros artísticos y las galerías artísticas. Se está señalando hacia el arte contemporáneo como expresión de la renovación e incorporación a la museología del signo de los tiempos. Los pequeños museos locales no aparecen como paradigma de lo nuevo, de alguna manera permanece la visión clásica y dominante dentro del campo de la museología, que considera irrelevante este tipo de instituciones.

Ll. Prats, antropólogo y experto en temas patrimoniales, llega a cuestionarse hasta qué punto puede ser efectiva la incorporación de la perspectiva antropológica a dicho campo si no se cuenta con mediaciones concretas (Prats, 1997). Prats tiene meridianamente claro que la antropología es la disciplina científica mejor preparada para estudiar el simbolismo en su dimensión social, así como las distintas representaciones de la identidad. Y que, por tanto, puede abordar mejor que otras ciencias el fenómeno del patrimonio desde lo cultural y global (ib., p. 96). Pero esta idea no se materializa en la práctica, pues lo que constata el antropólogo catalán es la mutua ignorancia en que se viven museología y antropología. Ni a esta última le atraen los temas patrimoniales, ni las nóminas de museólogos se engrosan con procedencias diferentes a los consabidos historiadores o arqueólogos (ib., p. 100).

De todos modos, lo cierto es que la antropología, desde su quiebro epistemológico, legitima una narración del origen de los museos que ya no se fundamenta exclusivamente en el *mouseion* de la Grecia clásica con la acepción de «templo de las musas». Sin movernos del templo de las divinidades griegas y de su panteón, lo que está reclamando la perspectiva antropologista es focalizar otra musa: Mnemosina, hija de Urano y Gea, de la conjunción del cielo y la tierra, madre de todas las musas, engendradas por su unión con Zeus (Sôla, 2001*b*, p. 24).

El museólogo croata Tomislav Sôla reivindica este enfoque, el de la memoria, en sus trabajos de la década de los noventa. Su argumentación es

impecable. Si hay unanimidad en reclamar al museo moderno, que nace con la Ilustración, como heredero del *mouseion* griego, entremos a fondo en su significado y rescatemos a Mnemosina, a la Memoria, como madre generadora no solo de las musas, sino también de los museos (ib., pp. 24-30).

El enfoque desde la memoria se va imponiendo en la museología, y no es por casualidad que las producciones más recientes de los teóricos de este campo la incorporen en sus estudios con una importancia y protagonismo hasta ahora desconocidos. Algo que también está sucediendo dentro de la misma reflexión histórica, volcada en revalorizar el papel desempeñado por la memoria en la construcción y evolución de su disciplina.

La propia María Bolaños titula *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000* su último trabajo, publicado en 2002, y otra reputada museóloga como Francisca Hernández publica *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*, también editado en 2002. Ambas autoras tienen tratados de museología, anteriores cronológicamente, que analizan desde otras modelizaciones la historiografía museológica.

Serían estos dos casos los más visibles, pero no debería obviar las páginas que se publican de diversos estudiosos que ya hacen un hueco en sus análisis a la nostalgia, la emoción o la evocación como rasgos de la institución museística: Estrella de Diego, Francisco Serraller, Valeriano Bozal, Tomás Llorens o Remo Bodei, por no dejar de citar a los autores que participaron en el monográfico de la *Revista de Occidente* dedicado a los museos en 1996, cuyos artículos giran en torno a la relación entre memoria e institución museística.

Me resulta altamente expresivo uno de los artículos que E. de Diego (1996) escribe ahí. La profesora de arte contemporáneo de la Universidad Complutense elige seis museos del mundo como propuestas para «perderse» (sic) y practicar la actividad de *flâneur* con un lenguaje muy evocador que gira en torno a la rememoración y la nostalgia (ib., pp. 66-74). Lo chocante es que entre los seis museos elegidos hay cuatro museos-casa: la Menara, de Marrakesh; la casa de Freud, en Viena; la casa de los «padres» del *art nouveau* finlandés, en Hvitträsk; y la del artista Horta, en Bruselas. En los cuatro casos, lo que se focaliza es ese espacio doméstico en el que se siente de alguna manera la presencia de los ausentes, con poder para desencadenar en la autora-espectadora multitud de imágenes que le hacen evocar su propio devenir.

Precisamente, la tipología de «casa» es la esencia de la musealización etnológica, que encuentra en ese espacio tan altamente simbólico el mayor poder de evocación, la *imago mundi*, en palabras de Eliade (1999). Comprobamos la eficacia imaginaria de la cotidianeidad cuando esta se beneficia del espacio de la institución museística que le traspasa sus cualidades. Incluso para una especialista en arte contemporáneo puede ser visible el poder imaginario de los museos. El mismo que podremos comprobar en los pequeños museos locales creados por la gente.

K. Hudson, desde posiciones críticas con la institución, reclamaba de los museos esas cualidades: emocionar y conmover. Para él, la razón de la proliferación de los museos en el mundo, que, no olvidemos, en las últimas décadas han triplicado su número, se debe en gran parte a los pequeños museos locales, que conectan con expectativas de la gente, con las preferencias de un tipo de público que busca museos más pequeños, más abarcables, más próximos, en definitiva, a la vida y a sus emociones (Hudson, 1998). Llega a proponer la idea de una revolución museística en los próximos cincuenta años, promovida desde la pobreza¹¹⁸ de esas instituciones periféricas frente a la riqueza desplegada por el museo clásico, versión central y destilada de la institución (ib., p. 50). Haciendo una paráfrasis con las propuestas de Boaventura de Sousa Santos se podría titular como «museología de la emergencia».

Siguiendo con el papel de la memoria, el museólogo español Luis Alonso no solo la reconoce, sino que también señala las dificultades inherentes a ella:

El museo es tradicionalmente la más enigmática de las instituciones culturales occidentales, *una máquina-del-tiempo*¹¹⁹ de producción cultural bajo la impronta simbólica y proverbial de la protección de las musas, rodeada y blindada por un aura difícilmente penetrable, tan venerada religiosamente como políticamente usada (Alonso, 1999, p. 14).

Alonso, además de la memoria —pues ¿qué otra cosa es la máquina del tiempo, sino la memoria?—, también apunta a la hermenéutica de la sospecha, ya que no se pueden pasar por alto las tensiones que se viven en

118 Pobreza de realizaciones y de contextos económicos y que, sin embargo, son poseedores de riqueza de ideas y soluciones, como veremos en la parte analítica.

119 La cursiva es mía.

los procesos de patrimonialización y musealización con la memoria como escenario de confrontación, como otro capital más en disputa.

Las llamadas de atención de Alonso sobre el uso político del museo, al igual que anteriormente hemos visto las ambivalencias del patrimonio, las comparten muchos otros expertos, como la historiadora Carole Duncan:

Controlar un museo significa precisamente controlar la representación de una comunidad y sus más altos valores y verdades. Da también el poder de definir el estatuto relativo de los individuos dentro de la comunidad. Quienes están mejor preparados para ejercer su ritual son también aquellos cuyas identidades (social, sexual, racial, etc.) se ven más plenamente confirmadas por el ritual del museo. Ésta es la razón por la cual los museos pueden llegar a ser objetos de feroces luchas y apasionados debates. Lo que vemos o no vemos en los museos de arte —y en que términos y según qué autoridad lo vemos o no lo vemos— está estrechamente relacionado con otras cuestiones más amplias acerca de quién constituye la comunidad y quién define su identidad (en Halpin, 1997, p. 52).¹²⁰

Las posiciones críticas sobre el museo no son de ahora, todo no puede recaer sobre la masividad y la espectacularización de nuestra vida. Se ha hablado en contra de los museos desde su propio nacimiento. Ya han sido mencionadas las críticas que se formularon en Francia al abrigo de los furros revolucionarios del siglo XVIII, y las posteriores desde las vanguardias artísticas del comienzo del XX, proclamando la necesidad de matar el museo, de liquidarlo, pues solo era un cementerio de obras que imponía su condición de cadáver a todo cuanto albergaba. La idea de cementerio y cadáver también la desarrollará desde la sociología Certeau posteriormente (1993); y se manifestará rotundamente en contra de las acciones de musealización que tratan con «cadáveres», con signos muertos que provocan en los sujetos reacciones morbosas, que emanan de la «belleza de lo muerto». El placer que se extrae de lo inerte e inanimado, porque podemos manejarlo a nuestro antojo y ejercer sobre ello nuestra fantasía de poder. Incluso hay autores que lo identifican con el imaginario propio de los espacios marginales, como la cárcel, la escuela, el cuartel o el hospicio (I. Díez, 1997).

Dejemos aquí las críticas a la institución para entrar a continuación en la tipología etnológica.

120 La referencia de la cita es C. Duncan (1995), *Civilizing rituals: incide public art museums*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 8-9.

3.5. Los museos de etnología¹²¹

3.5.1. Introducción

La posición ocupada por la musealización etnológica dentro de la institución museística es secundaria al haberse incorporado más recientemente al ámbito de la patrimonialización. La transformación en colecciones de los objetos de la vida cotidiana se indujo desde la pérdida de valor de uso de esos mismos objetos en el momento en que las culturas tradicionales en las que se incardinaban cambiaron sustancialmente sus modos de vida y sus prácticas. La mirada sobre esas «cosas», que hasta hacía bien poco no cobraban relevancia ante nuestra mirada, se empezó a modificar al salir del escenario de la vida diaria y se revalorizaron mediante nuevos códigos, nuevas significaciones y distintos imaginarios.

En este capítulo se tratará la trayectoria seguida por esta tipología de museos desde su nacimiento, cifrado para los que se dedican a las culturas tradicionales en los finales del siglo XIX. Nos detendremos en el panorama español y, dentro de él, en la situación de los museos etnológicos en Aragón.

3.5.2. La etnología exótica

El origen de esta tipología de museos se sitúa en las *Wunderkammern*,¹²² las «cámaras de las maravillas» propias de los príncipes de las cortes europeas renacentistas, como un signo más de su gusto refinado y exquisito. Esas colecciones transmiten la experiencia de la alteridad, de lo *otro* manifiestamente diferente. Todo ello desde un claro dominocentris-

121 Los museos de etnología responden a una doble concepción de la disciplina antropológica, fruto de su evolución a lo largo de su trayectoria histórica: la etnología exótica y la etnología próxima. Pese a que este trabajo se centra en la última, en la alteridad culto/popular, no es posible acercarse a ella sin hacer un pequeño recorrido por lo que ha sido y es la evolución de los museos etnológicos clásicos, los exóticos.

122 En contra de la opinión de E. Fernández de Larrinoa (2003, p. 30) no creo que sea un error atribuir ese origen remoto a la musealización etnológica exótica, en la medida que la relación entre coleccionismo y activación museológica es evidente, como vengo manteniendo en estas páginas. Según la antropóloga andaluza, el error reside en la inexistencia de una disciplina científica antropológica en el momento de la creación de las *Wunderkammern*, y, por lo tanto, no se puede establecer la conexión.

mo, ya que la extrañeza se produce ante unos modos de vida, unos modelos culturales, sumamente alejados de lo que se consideraba el paradigma de humanidad en toda la extensión de la palabra.

Se comenzaron a atesorar las rarezas de la naturaleza,¹²³ o también del hacer humano. Por medio de encargos a viajeros y comerciantes se consiguen objetos raros o únicos, que pueden, en ocasiones, provenir del mundo antiguo, encuadrados en lo que denominamos arqueología.¹²⁴ Ese es un campo de obtención de piezas, la anticomanía, el afán de coleccionar lo antiguo, propio de espíritus cultivados. Otro campo de obtención de objetos tiene fecha precisa. El año 1492 marca un hito para el inicio del acopio de lo exótico sumado a lo proveniente de Oriente.

Ya no será únicamente el continente asiático, al que se accedía desde la ruta de las especias o de la seda, el proveedor de lo exótico, sino que la conquista de América y los grandes periplos viajeros de geógrafos y naturalistas irán acrecentando las colecciones de los poderosos hasta límites insospechados. A las elites del poder representadas por la nobleza civil y eclesiástica se unirán las figuras de las elites humanistas, las capas ilustradas de la burguesía (Bolaños, 1997, p. 269).

Estas colecciones «exóticas» son también exponentes claros de etnocentrismo, de una forma de mirar a lo diferente en la que se subraya ostentosamente el lugar de la mirada propia como el paradigma del ser humano sobre la tierra:

Frutas y salvajes eran considerados «materias primas» que sólo la superioridad metropolitana estaba en condiciones de manufacturar: a unos mediante las máquinas, a los otros por medio del beneficio de la educación (Bolaños, 1997, p. 271).

123 Rarezas desde el punto de vista morfológico: animales de dos cabezas, ejemplares animales singulares, e incluso humanos con medidas antropomórficas superlativas o minúsculas.

124 Todavía permanece vigente la discusión sobre el lugar de la etnología dentro de la estructura museística; si es un apartado de la arqueología o tiene entidad propia. En cualquier caso, se busca la analogía entre ambas, pues los pueblos sin historia, solo con tradiciones, como es el caso del objeto de estudio de la etnología o, si se quiere mejor, de la antropología, deben estudiarse por medio de su cultura material, lo que los asimila a la arqueología, que reconstruye a las sociedades primitivas por medio de sus vestigios.

No se mira a sujetos, sino a objetos,¹²⁵ a cosas, sea desde una interpretación que los asimila a lo infrahumano —¿tienen alma los indios?—,¹²⁶ sea, en el otro extremo, desde la idealización del *buen salvaje* roussoniano. En ambos casos, la definición es exterior, exógena, porque es una constante que la capacidad o la competencia para definir, para nombrar y crear mundo y legitimar, reside en un mismo lugar: el de los dominantes. La autoridad del poder, que proyecta su visión desde fuera sobre una realidad a la que le usurpa su propia palabra.

El evolucionismo como teoría de los cambios y de las diferencias preside el discurso de las ciencias humanas y naturales. Al igual que en las propuestas de Darwin, la evolución sociocultural se concibe como un camino ascendente que va de la barbarie a la humanización. Los museos de ciencias naturales ilustrarán estas posiciones dentro de la biología, y los museos de etnología harán lo propio dentro del campo de lo social y cultural.¹²⁷ Allí se pueden narrar las etapas que los pueblos salvajes van recorriendo para alcanzar el nivel de pueblo con cultura.

María Bolaños (1997) habla de un interés circense o de feria para narrar las múltiples experiencias de irrupción de lo exótico, que, gracias a la evolución de las técnicas de navegación, va propiciando la presencia en Europa de otras razas y culturas a lo largo de todo el siglo XIX.

Encontramos una crónica de esas efemérides expositivas (Romero de Tejada, 1995, pp. 12-37) que nos permite hacernos una somera idea de lo que Bolaños llama «interés circense», una relación de exhibiciones presididas por lo exótico en nuestro país, justo en el tránsito del siglo XIX al XX.

125 Entre los presentes que Colón mostró a los Reyes Católicos a su regreso de los viajes oceánicos estaban varios seres humanos de aquel continente americano, que competían entre animales, plantas y minerales.

126 Recordemos que hizo falta una bula papal de Pablo III en 1537 para salir al paso de la asimilación de los habitantes del continente «descubierto» a categorías infrahumanas. En ella, el pontífice afirmaba a los indios como hombres verdaderos (en J. H. Elliott, *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 72).

127 Prueba de estas afinidades epistemológicas entre ambas disciplinas puede ser el ejemplo de la Sección de Etnología del Museo de Zaragoza. En el momento de su creación, 1955, se presenta como Sección del Museo de Ciencias Naturales de Aragón. Así consta, grabado sobre piedra, en el dintel de la puerta de entrada a la Casa Pirenaica, sede de dicha sección.

Búffalo Bill y sus «indios de las praderas», en Barcelona, a finales del siglo XIX. Los ashanti de Ghana, en 1897, en el parque del Buen Retiro, incluido nacimiento con «parto natural»,¹²⁸ que hizo las delicias de los antropólogos españoles. Indígenas filipinos, en 1887, también en el parque madrileño; estos, acompañados de su cultura material y de sus «rituales salvajes» (sic). O esquimales, nuevamente en el Retiro, en 1897.

No era un fenómeno exclusivo de nuestro país en el momento de la emancipación de sus últimas colonias. Se extendía por el resto de Europa, y Pilar Romero también menciona como otro ejemplo una «exposición de cafres», por esas fechas, en Hyde-Park.

Los ejemplos proliferan dentro de un modelo colonial, ya en su declive, pero plenamente convencidos del papel desempeñado por la metrópoli en la conversión a la causa humana de todos esos pueblos salvajes, que la providencia había puesto felizmente en sus manos para poder redimirlos.

Las exposiciones universales son también otra ocasión única para el montaje de estas exhibiciones en las que cada país europeo rivaliza con sus pares para desplegar su poder y magnificencia, al mismo tiempo que proporcionan a los museólogos ocasiones de oro para llevar a cabo su experimentación sobre nuevas prácticas expositivas (Cuisenier, 1984, p. 133).

Dentro de esas exposiciones, podemos hablar de un suceso ocurrido en nuestro país en 1992. Confluyeron ese año el V Centenario del «descubrimiento» de América, la exposición universal de Sevilla y las Olimpiadas de Barcelona. En medio de multitud de actos, festejos y montajes autocomplacientes, entre los cuales cualquier posibilidad crítica era sofocada y minimizada, un acontecimiento, casi irrelevante, ocupó varias veces páginas de la prensa escrita. Es, quizás, paradigmático de toda esta evolución de la mirada museística sobre la alteridad lejana.

Es el caso del llamado Negro de Banyoles: esta fue la denominación acuñada por los medios de comunicación para referirse al siguiente suceso. El pequeño museo local de ese municipio catalán, el Museo Dardes,¹²⁹

128 Podría lanzar la sospecha sobre si un parto observado por un conjunto de expertos ajenos a la situación puede seguir considerándose *natural* o queda alterada esa cualidad.

129 Es un museo de orientación pluridisciplinar creación de un erudito local en la localidad gerundense.

exhibía desde tiempo atrás entre sus colecciones un ejemplar de raza humana africana. Se trataba de un hombre momificado, guerrero por más señas, de un país de África que finalmente se resolvió tenía que ser Bostwana.¹³⁰

A pesar de lo aberrante que pueda parecer a nuestros ojos, mínimamente sensibilizados a las manipulaciones etnocidas, o genocidas, lo cierto es que los cadáveres momificados o simplemente sus restos óseos han aparecido en las vitrinas de los museos habitualmente, dando satisfacción a esa faceta del ser vivo un tanto morbosa o un tanto fascinada por la acción del tiempo sobre la materia humana. El Museo Nacional de Antropología de Madrid exhibe todavía en la actualidad un cuerpo momificado del llamado Gigante de las Hurdes,¹³¹ rareza humana que provocó admiración y sed de conocimiento por parte de investigadores, dada la singularidad de sus medidas antropofísicas.

O en el mismo Museo de Zaragoza, en cuya sección de antigüedades se encuentran sendos esqueletos en sus respectivos enterramientos, uno de la edad del hierro y otro de época visigoda, que hacen las delicias de los visitantes más jóvenes, en clara sintonía con un mundo de imágenes repleto de momias, monstruos y demás rarezas, explotado hasta la saciedad por los productos audiovisuales. También podríamos recordar las momias egipcias de la sección de antigüedades del Museo del Louvre. O las momias del Museo de América, o de cualquier otro museo que se precie de tener unos fondos arqueológicos aceptables.

Nadie ha reivindicado la indignidad de estos montajes expositivos, ninguna mirada ha sido herida en su sensibilidad.¹³² Sin embargo, cuando el Negro de Banyoles es visto desde un lugar especial (un visitante de piel negra, de Haití, para más señas, médico en un pueblo catalán), en medio de una marea de discursos triunfalistas se activan otros referentes, otros imaginarios. Prevalece el sentimiento profundo de la esclavitud, de

130 Hubo múltiples referencias al suceso en publicaciones informales. Cito el diario *El Mundo*, del 6 de octubre de 2000, como fuente documental acreditada.

131 El Gigante de las Hurdes es un hombre nacido en esa comarca extremeña, que vivió y murió en el siglo XIX, poseedor de unas medidas físicas poco comunes.

132 La importancia de un saber contextualizado y vivenciado como preconiza la fenomenología, la hermenéutica o la epistemología feministas se demuestra también en esta sustanciosa anécdota.

la dominación secular por parte del Occidente blanco, que se extiende hasta el momento presente; como lo demuestra la exposición en la vitrina de ese hombre, que ya no es una momia, sino que vuelve a ser un ser humano ante los ojos y la sensibilidad del visitante haitiano, privado de un enterramiento acorde a su dignidad.

Ya no se está luchando por que se retire un cadáver, sino por que se anule una re-presentación, ya que el gran poder del museo es la función evocadora que moviliza en el espectador registros no abordables por otros medios. La capacidad de provocar emociones, de actuar en niveles inconscientes y preconcientes de la persona.¹³³

El museo cuenta para armar su re-presentación con dos elementos: el propio espacio museístico y los objetos que contiene. El valor polisémico del objeto museal se activa bajo las miradas concretas que se colocan en una posición hermenéutica al contemplarlo. Cada espectador, desde su contexto vital y social, podrá hacer «su» interpretación del texto que presenta el programa narrativo del museo. Su imaginario conseguirá la apropiación de ese discurso que se articula entre el objeto y el montaje expositivo. El museo, como institución que cobija a los expertos en la disciplina museológica, tiene una competencia probada en las posibilidades de la re-presentación; un saber sobre la eficacia de unos montajes sobre otros, es decir, las variables museográficas, y decide en cada caso cuáles van a ser sus objetivos prioritarios, que no surgen aisladamente, sino dentro de contextos de modas sociales o modelos exitosos en otros lugares. Pero el campo de la recepción permanece siempre abierto a las disidencias, marcando las diferencias con la propia institución.

Este estudio se propone comprobar si hay apropiación por parte de la gente creadora de los pequeños museos locales del paradigma de lo museís-

133 El destino final del Negro de Banyoles, tras años de gestiones y reclamaciones por parte del visitante haitiano, que alcanzaron en su recorrido hasta la ONU y la OEA, fue la retirada de la momia de la exposición y el paso a los almacenes del museo para, desde allí, comenzar el viaje de retorno a su país en 2000, donde fue recibido en Gaborone, Bostwana, con todos los honores militares y todos los rituales tributados a un gran guerrero, en un auténtico ejercicio de sincretismo cultural. Su llegada fue en un día lleno de simbolismo: la conmemoración de la independencia de ese país africano. Guardaba la escena un cierto paralelismo con las ceremonias de culto rendidas a los soldados desconocidos de las grandes guerras europeas del siglo XX.

tico diseñado y construido desde el saber experto. Analizar procesos que den cuenta de otros códigos, otras simbolizaciones y otros imaginarios, de modo que se pueda diferenciar entre las formas de conocimiento que proporciona el museo a los expertos y a la gente. Es lo que mantiene el museólogo Jean Davallon (1991, pp. 91-92) al afirmar que para los expertos hay, sobre todo, un saber simbólico codificado; mientras, que en la gente, su conocimiento es del orden del imaginario, la emoción de sentirse ahí, dentro de otro espacio y otro tiempo.

Volvamos a los cambios sucedidos en la concepción de la exposición etnológica que reflejan la deriva epistemológica de la disciplina y su adaptación a las nuevas modelizaciones sociales.

El Museo del Trocadero de París¹³⁴ permite identificar hasta tres momentos para señalar esa evolución analógica entre musealización etnológica y etnología (Grognet, 2001, pp. 51-55). El primer momento, que se desarrolla entre el final del siglo XIX y los años treinta, desarrolla una museografía que pone el énfasis en la perspectiva estética de los objetos, con una presentación exhaustiva de estos de acuerdo con una clasificación cultural: desde los niveles primitivos a los más evolucionados, en perfecta sintonía con la mirada colonial sobre la alteridad. Los *otros* eran un espectáculo exótico. El segundo momento, a partir del acceso a la dirección del Museo de París de G. H. Rivière, prefiere una exposición depurada de escenografías, ilustrada con fotografías y textos. Se focaliza en la ciencia etnológica más que en los objetos, pues hacía en ese tiempo relativamente poco¹³⁵ que la disciplina antropológica se había profesionalizado.

El tercer momento nos lleva hasta los años sesenta. A partir de ahí se simultanean dos tendencias. La una elige la recontextualización del objeto en un decorado, en un ambiente, que algunos tildan negativamente de «disneylización», y la otra tendencia continúa por el efecto estético que producen objetos aislados.

La línea actual mayoritaria elige una museología que no niegue el carácter estético del objeto, pero que subraye y no oculte su uso y utilidad.

134 El Museo de Etnografía del Trocadero se creó por parte del Ministerio francés de Instrucción en 1880, reutilizando los edificios de la Exposición Universal de París de 1878.

135 En 1925 se crea el Institut d'Ethnologie en Francia.

El objeto, antes de llegar a ser musealizado, ha vivido; y eso debe fundamentalmente transmitirse al espectador para que llegue a sus sentidos y emociones, ya que los objetos y las tradiciones no tienen valor por lo que son, sino por lo que representan, por lo que movilizan en cada sujeto en el momento de la recepción.

El museo podrá deslumbrar, emocionar, divertir, educar, catequizar, manipular, aburrir, etcétera. Y el saber experto fomentará, desde su poder legitimador, uno u otro objetivo. Siempre habrá un poco de todo, pero sin olvidar que el resultado final estará sometido a la mirada de cada visitante, que efectuará una apropiación de lo expuesto desde su contexto personal, desde su particular imaginario, como espero habrá ilustrado el ejemplo del Museo Dardes y el Negro de Banyoles.

Pese al origen renacentista del coleccionismo exótico, que en algunos casos puede reclamar una cronología más remota, lo cierto es que los museos etnográficos «exóticos» tienen una fecha avanzada de creación si nos movemos en el contexto de aparición de los museos públicos en Europa. El primero de estas características (Bolaños, 1997, p. 270) se formará en 1837 en Alemania con las colecciones que el médico Franz von Siebold trajo de Japón: es el caso del Museo de Leyden. A la Universidad de Oxford llegarán las del general A. Lane-Fox Pitt-Rivers, con abundancia de armas de fuego. A. Bastian, viajero y médico, dona las suyas al de Berlín. En todos estos casos del siglo XIX se coincide en el origen de los fondos: viajeros y exploradores, de la vertiente geógrafa o militar; en cualquier caso, europeos que se sorprenden ante lo diferente lejano.

Las exposiciones universales, ya mencionadas, serán las responsables de la creación de varios museos más, pues, al concluir esos eventos, los objetos, que se habían exhibido en ellas temporalmente, pasaban a formar parte de colecciones permanentes y, por lo tanto, a conformar nuevos museos.

La exposición universal de 1878 en París dará lugar al Museo del Hombre en el Trocadero. La exposición colombina de 1893 en Chicago, al Museo de Historia Natural de esa ciudad. La exposición universal de 1897 en Bruselas, al Museo de Treveuren.

En España, la línea de los museos etnográficos exóticos puede encontrar antecedentes en los proyectos del cardenal Cisneros en Alcalá de

Henares, o de Felipe II y su idea de un museo indiano (Bolaños, 1997, p. 269). Volvemos al contexto latinoamericano, pues el «descubrimiento» fue un reclamo de primera magnitud.

Durante el reinado de Carlos III se materializó en Madrid el Real Gabinete de Historia Natural con una sala dedicada al hombre y una composición heteroclita de fondos: armas, vestidos, instrumentos, etcétera. Estas colecciones pasarán en 1867 al Museo Arqueológico Nacional (MAN), dentro de la línea señalada anteriormente de incluir la etnología como subsección de la arqueología, en tanto en cuanto no alcance la categoría de disciplina científica autónoma.

Posteriormente, en 1883, los fondos etnográficos saldrán del MAN para engrosar el Museo de América y el Museo de Ciencias Naturales, ambos en Madrid. El de América sufrirá una profunda reconversión y adaptación a las nuevas corrientes museológicas con motivo de las celebraciones en torno al V Centenario, que permitieron su reapertura en 1992.

3.5.3. Los museos etnográficos¹³⁶ de la cultura tradicional

El otro campo de ejercicio museístico etnográfico se podría creer que nace de la experiencia contraria o complementaria de la alteridad. En lugar de focalizar lo *otro*, va a buscarse lo mismo.

La intención de los nacionalismos europeos del siglo XIX es encontrar elementos identitarios que permitan abonar y sostener la idea de nación. Enlazan perfectamente los intereses nacionalistas y los folkloristas, que persiguen captar la esencia y las raíces del pueblo por medio de las expresiones y manifestaciones del saber popular. Hay pasión por descubrir las raíces y el alma de los pueblos. Esa búsqueda moviliza a los ideólogos nacionalistas europeos (Ballart, 1997, p. 197). Es un acercamiento a la cultura popular desde dos posiciones, nacionalistas y folkloristas, localizadas desde fuera de lo popular y que comparten la cualidad de expertas.

136 Puede producirse una cierta confusión con el modo de nombrar estos museos: etnográficos o etnológicos. En el primer caso con un objetivo más descriptivo de lo étnico; y en el segundo, más reflexivo y analítico. En cualquier caso, y de forma simplificada, en sus comienzos se nombran como museos *etnográficos*, y es la deriva de la disciplina antropológica la que va propiciando el cambio hacia museos *etnológicos*.

El pueblo, a través de su cultura, nos proporciona los elementos básicos e invariantes del ser nacional como una categoría sobrenatural, con una clara esencialización; pero si podemos encontrar signos específicos de esa cultura del pueblo es porque van a mostrarse como lo *otro* de la cultura de las elites. Inclusión abstracta y exclusión concreta que veíamos en el apartado dedicado al concepto de pueblo: alteridad/mismidad. Y nuevamente construcción exógena de una categoría que se necesita para armar un discurso político, que en ese momento histórico pasa por los nacionalismos en el escenario europeo. Otro ejemplo de ejercicio de dominocentrismo.

Hazelius es el gran etnólogo escandinavo que, defensor acérrimo de la patria escandinava, creará en su propia casa en 1873 con sus propias colecciones el pionero entre los museos europeos de este tipo. Presentará allí los objetos conseguidos de sus giras por el campo y los pueblos de la península nórdica, en la que la incipiente industrialización amenazaba ya los modos tradicionales de producción, tanto en el campo como en la artesanía.

Las colecciones del doctor Hazelius rebasaron posteriormente el espacio de su casa para crear el primer museo público en suelo estatal que fue el Nordiska Museet de Estocolmo, seguido del museo de Skansen, abierto en 1891 en un parque de la capital sueca. El marco natural permite la ubicación de casas que dan cuenta de la arquitectura tradicional del país y se complementan con los enseres domésticos y los que aportan las labores campesinas y artesanales.

La fórmula de presentación de los objetos contextualizados en sus propios medios tuvo un éxito absoluto y puede considerarse como el antecedente de los actuales ecomuseos. La fama de la propuesta escandinava animó a la proliferación de ejemplos por el norte de Europa. En 1901, en Lyngby (Dinamarca); en 1909, en Seurasaari (Finlandia); en 1912, en Holanda. Y no solo por Europa, ya que el modelo de museo al aire libre se ha extendido sin solución de continuidad por lugares tan remotos como Níger, con su National Museum of Niamey; la cabaña de Tu-Fu, en Sichuán; o el Museo León Tolstoi, en Moscú (Alonso, 1993, p. 163).

Además de esos «grandes» museos nacionales sobre la cultura tradicional o popular, comienzan a crearse ya en pleno siglo XX museos de similar orientación, pero a escala mucho más reducida: los museos regionales y locales, que empiezan a vislumbrarse como «los otros» de los museos clásicos.

sicos en cualquiera de sus versiones histórica, artística, arqueológica, etcétera. La proliferación museística de los últimos veinte años se alimenta especialmente¹³⁷ de estos pequeños museos locales en la medida que son vehículos de dinamización del mundo rural en un entorno ajeno al de los grandes museos (Bellido, 1998, p. 132).

Dos casos para presentar experiencias museísticas singulares dentro del abordaje de las culturas tradicionales o populares. El primero corresponde a los primeros años del siglo XX y tiene lugar en EE. UU., en Newark. Su creador, John Cotton Dana, pretendía alentar un movimiento de *museos vivos* que produjesen efectos beneficiosos para sus comunidades con los objetivos de entretener e «instruir visualmente». Él pensaba también en instituciones filiales adheridas a ese museo, localizadas como almacenes situados por las calles comerciales en los que la gente pudiera retirar objetos a sus casas en préstamo para volver a impregnar de vida a esas piezas que provenían de las actividades de la comunidad en los campos, fábricas y talleres. Unos museos que no partieran de planes preconcebidos, sino de detectar las necesidades de la comunidad, y que supieran adaptarse a ellas. Todas estas ideas las recogió Dana en un libro publicado en 1917 bajo el título *The new museum*, y al parecer, en el Museo de Newark, que él creó y caracterizó como «museo inconformista y gran maestro de la polémica antiestética, antiritual y proeducacional», pudo ponerlas en práctica (Halpin, 1997, pp. 54-55).

El segundo caso también procede de América: es el Museo Nacional de Culturas Populares de México, en Ciudad de México. Inaugurado en 1982 con el objetivo de dar protagonismo a los creadores de las propias culturas populares.¹³⁸ La intención de su creador, el antropólogo G. Bonfil, era desbordar el discurso experto como único legitimador para intervenir en el proceso de institucionalización museística. En sintonía con las teorías de la hegemonía gramscianas, se trataba de impedir que los sujetos

137 Recuerdo que la proliferación museística no proviene únicamente del mundo de los pequeños museos locales, con ser esta visible y manifiesta, sino también de los centros de arte contemporáneo. Con todo, la segunda no provoca iguales reticencias entre el mundo de los expertos.

138 Ya desde el mismo nombre del museo, con el uso del plural, su creador, Guillermo Bonfil, quiere dar cuenta de la heterogeneidad de la cultura popular. Y así advertir del peligro dominocentrista de difuminar las diferencias en el seno de los dominados.

de las culturas populares fueran tratados una vez más como objetos. Que al museo se trasladasen las resistencias y apropiaciones de los sectores subalternos utilizando como mediación el diseño de la propia exposición. En ella, la comunidad concernida interviene para poder contextualizar las condiciones de explotación y subordinación que han experimentado en sus propias vidas. Los temas expositivos a lo largo de los años han sido variados: el maíz, el pan, el café, el circo, la pesca, la cultura obrera, etcétera. Es además un museo singular porque carece de colecciones propias.¹³⁹ Cada exposición se monta con los objetos que la comunidad aporta y que, tras la exhibición, retira (Pérez-Ruiz, 2002).

Con estos dos ejemplos quedaría patente que la institución museística, pese a establecer un modelo dominante de museos, creación de un saber experto con mínima o nula intervención de la comunidad o de la gente, propietaria última de los bienes musealizados, tiene otros escenarios de conformación. Otras formas de conducir el proceso en el que la capacidad de articular la re-presentación colectiva está en manos de los que no poseen legitimidad a priori para hacerlo, pues carecen de la formación disciplinar para sostener un discurso experto. A cambio les avala todo el campo de las prácticas en el que, sin el menor atisbo para la duda, son los auténticos actores protagonistas.

La ambigüedad en los análisis sobre la institución museística, visible en el caso de la etnología próxima, está presente también en el trabajo de Certeau,¹⁴⁰ no muy afecto a la musealización, que contraponía a la memoria: «La memoria es el antimuseo: no es localizable. [...]. No hay sino lugares encantados por espíritus múltiples, agazapados en ese silencio y que uno puede o no “evocar”» (Certeau, 2000, pp. 120-121).

139 Este hecho le hace reflexionar a la antropóloga Maya-Lorena Pérez-Ruiz sobre si no es otro ejercicio de dominación el que no aspire a poseer colecciones propias. Si su director seguiría el mismo comportamiento ante colecciones de origen histórico-artístico. También se puede aducir que es una forma pragmática de solucionar el problema del almacenamiento y conservación de las colecciones ante la proliferación patrimonial y el «coleccionismo a raudales».

140 El encargo que le hizo en su día el Ministerio de Cultura francés incluía un estudio sobre los museos del país, como parte de *La invención de lo cotidiano*, pero no llegó a abordarlo. Es lo que afirma su colaboradora Luce Giard en el prólogo de dicho libro.

Pero esa oposición entre museo y memoria a favor de la última decae ante cierto tipo de patrimonialización en la que la memoria-táctica, movilizada por las huellas de uso de la vida cotidiana, tiene plena validez para él, como demuestra el entusiasmo provocado por un museo de la vida cotidiana en Vermont (EE. UU.). En dicho museo se recogen, por medio de la reconstrucción de un pueblo y sus casas, enseres de cocina, mesas farmacéuticas, instrumentos de tejido, juguetes de niños u objetos de aseo.

Lo innumerable de las cosas familiares, pulidas, deformadas o embellecidas por el uso, multiplica también las marcas de manos activas y de cuerpos laboriosos o pacientes de los que estas cosas componían las redes cotidianas: presencia obsesiva de ausencias trazadas por todas partes [...]. Remitía [este pueblo] a los murmullos ordenados de cien pueblos pasados o posibles, y uno se ponía a soñar con estas huellas imbricadas en mil combinaciones de existencia (Certeau, 2000, p. 25).

Es el silencio de las cosas colocadas a distancia, detrás del vidrio, el que, de lejos, hace hablar nuestras memorias o saca de las sombras los sueños de nuestros secretos (ib., p. 124). El valor imaginario de los objetos de la vida cotidiana conforman otra activación museológica con signos propios.

3.5.4. El caso español

España también tuvo su proyecto de museo antropológico clásico desde la perspectiva de la cultura tradicional. Estuvo promovido por un médico, Pedro González Velasco. En el museo que llevaba su nombre expuso desde 1875 fondos diversos, con preferencia por los objetos de filiación anatómica. El Estado lo compró a su muerte en 1887 e incorporó las colecciones exóticas de Latinoamérica, Filipinas y África, embrión del Museo Nacional de Etnología de Madrid, apartándolo de la orientación más cercana a la cultura popular.

Los museos etnográficos de la cultura popular propiamente dichos son en España mucho más tardíos que en el resto de Europa. La industrialización llegó más tarde a nuestro país, y la idea de nación era algo problemática contemplada desde zonas del territorio como Cataluña.

Algo similar sucede en Italia: al igual que en España, la pervivencia de la cultura agraria fue más larga y se extendió por la primera mitad del siglo XX. La industrialización se fue introduciendo más tardíamente, pero cuan-

do eclosiona ese modo de producción, arrumbando la cultura tradicional, surge la necesidad de rescatar lo que está muriendo. Aquello que está en trance de desaparición de la vida cotidiana y ya no pertenece al mundo de la necesidad y así puede convertirse en objeto cultural, en imagen o en «semióforo», en expresión de K. Pomian (1996), pues ha cobrado la distancia requerida para cambiar la cualidad de la mirada.

Se puede responsabilizar al proceso de desarticulación de la sociedad tradicional campesina de ser el elemento catalizador de la musealización etnológica de la cultura popular (Certeau, 1993). A la muerte de esta última, como proceso de duelo, acompaña la necesidad de preservar algo de ella, de impedir que desaparezca del todo.¹⁴¹ Recuperemos el escenario español y retrocedamos al siglo XIX para encontrar a los intelectuales románticos en su acercamiento a lo popular.

En Andalucía nace a finales de siglo la primera iniciativa desde el folclorismo. Antonio Machado, padre de los Machado escritores, formará la primera Sociedad del Folklore siguiendo los pasos de los británicos. Los objetivos de la asociación eran recolectar y estudiar la producción oral de la cultura tradicional por medio de los romances y cancioneros, así como el estudio de objetos etnográficos. No llegó a cuajar en ninguna realización concreta.

El éxito sí que lo alcanzó la iniciativa catalana. Al calor del movimiento *renaixença*, en 1870 se produce una gran polarización hacia la recuperación del patrimonio etnográfico local, dentro de la reivindicación nacionalista. La creación del Centro Excursionista de Cataluña en 1890 fue la herramienta idónea para las campañas de recolección de objetos, que desembocaron en la creación en 1919 del Museo de Ripoll, decano en España de esta tipología museística.

En Barcelona prosperó otra iniciativa en el marco de la Exposición Internacional de 1929, que fue la creación del Pueblo Español, muestra arquitectónica que representaba las variedades constructivas de nuestro país. En ese contexto se encuentra el actual Museo de Artes y Tradiciones Populares, museo extraño en cuanto permanece cerrado al público. No

141 Algunos autores prefieren describirlo al revés: la necesidad de preservar y proteger museológicamente la cultura campesina es la que va acelerando su defunción.

posee una exposición permanente, sino unos grandes almacenes que permiten la realización de muestras temporales monográficas que se exhiben fuera de él.¹⁴²

El otro gran proyecto de museo etnológico en nuestro país es el del malogrado Museo del Pueblo Español de Madrid, malogrado porque su evolución ha estado marcada por el conflicto y la controversia,¹⁴³ que han modificado sucesivamente la orientación de sus colecciones. Estas han permanecido durante largos periodos encerradas en los almacenes, sin alcance expositivo más allá de ocasiones puntuales.

La evolución de la configuración política de nuestro país, con un conjunto de autonomías en fase de consolidación en su articulación con el Estado central, puede intuirse tras la inanidad del proyecto etnológico nacional. Sumamente expresivo de este debate de fondo es el cambio de nomenclatura y de orientación sufrido por este museo. Es nombrado en su creación en 1934 como Museo del Pueblo Español. En 1993 se unifica con el Museo Nacional de Etnología¹⁴⁴ y se rebautizan a los dos como Museo de Antropología, nombre que no hiere ninguna sensibilidad pero que contribuye con su granito de arena a la ceremonia de la confusión (Romero de Tejada, 1993). Posteriormente se adopta la decisión gubernamental de dedicarlo a museo del traje y es re-inaugurado con este nombre, Museo del Traje, en marzo de 2004.

Los avatares políticos de uno u otro signo han estado detrás de su evolución, igual que se hacen sentir en la historia de cualquier institución; pero en su caso, el lugar central que debía ocupar lo hizo blanco de toda serie de circunstancias para ir debilitando su proyecto desde los comienzos. Conviene recordarlos.

Si la creación del Museo del Pueblo Español se produce en 1934 con un decreto firmado por el entonces presidente de la República, Alcalá

142 La celebración de Fòrum 2004 en Barcelona significó cambios para esta institución. Parte de sus fondos museísticos se traspasaron al Museo Etnológico de Montjuich, dentro de una nueva propuesta de unión simbiótica entre etnología exótica y etnología próxima.

143 No existe en nuestro país un ejemplar museístico como el Musée de Arts et Traditions Populaires del Bois de Boulogne parisino, creación de Georges-Henri Rivière y dedicado al conjunto de las culturas tradicionales del país francés.

144 Dentro de la tipología de etnología exótica.

Zamora, no es menos cierto que tiene sus antecedentes en el Museo del Traje Regional e Histórico (Berges, 1996). Esa iniciativa, que comienza en 1921 y no ve la luz hasta 1925 en forma de gran exposición, está promovida bajo la figura jurídica de patronato por toda una pléyade de integrantes de la elites, al modo de mecenas, presididos por la reina y respaldados por eruditos, que aportan el saber experto. Se hace una tarea de acopio de indumentaria por todo el territorio del país, que ya podemos imaginar con qué limitaciones nació,¹⁴⁵ dadas las características de los patronos y de los propios fondos museísticos. Los fondos expuestos en 1925 se constituyen como Museo del Traje Regional hasta 1927 (Carretero, 2002). Desde el principio fue un museo itinerante, que recorre diversas instalaciones por la capital madrileña, siendo desalojado sucesivamente y, por lo tanto, con grandes periodos de cierre de sus instalaciones para integrarse por fin en el proyecto del Museo del Pueblo Español diseñado por la II República.

Para comprender algo mejor su re-fundación en 1934 hay que recurrir al papel que la etnología empezó a tener como elemento renovador dentro de la museología. Aparece ya en el siglo XIX, como señalábamos al inspirar desde el folklorismo el interés por la cultura popular y vincularse a los nacionalismos. Esa conexión tan explícitamente política se hará presente en el primer tercio del siglo XX, cuando las corrientes socialistas y anarquistas reivindicuen el pueblo y sus manifestaciones culturales como expresiones tan dignas y potentes como las de las elites.

Y por eso el decreto fundacional del museo recoge en su texto, el 28 de julio de 1934, la deuda cultural y política contraída por el gobierno de la República con el Pueblo Español en los términos siguientes:

Cumple el Gobierno con la deuda cultural y política contraída por la República con el Pueblo Español, que no tiene, por excepción única en Europa, Museo adecuado que recoja las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular, perdurable y sostenedora, a través del tiempo, de la estirpe y tradición nacionales, en sus variadas manifestaciones regionales y locales en que la raza y el pueblo, como elemento espiritual y físico, han ido formando nuestra personalidad étnica cultural.

145 La ropa que se guarda y que, por lo tanto, se podía vender o donar al museo es la mejor cuidada, la utilizada para momentos especiales, sesgando una visión del modo de vestir de la gente focalizado en las grandes ocasiones o festividades.

La deuda que el gobierno republicano pretende saldar con el pueblo va más allá de la creación del propio museo. Se enmarca dentro de todas las iniciativas llevadas a cabo con la concurrencia de la Institución Libre de Enseñanza y que se plasmó en las Misiones Pedagógicas, que recorrieron el país con acciones culturales destinadas a acercar hasta los pueblos más remotos las muestras más apreciadas y valoradas de nuestra cultura.¹⁴⁶

Podían ser representaciones de obras dramáticas, como es el caso más conocido de La Barraca, la compañía teatral puesta en marcha bajo la égida de Federico García Lorca, veladas literarias o musicales o simuladores de museos de bellas artes con réplicas de los cuadros más famosos del Prado. Este desembarco de la cultura letrada en los pueblos del país tenía como contrapartida el acopio de objetos, tradiciones o leyendas por parte de los intelectuales, que llevaban a cabo una labor etnográfica de recogida de elementos de la cultura material e inmaterial de las clases populares de la sociedad tradicional rural. El destino final de la recolección era el Museo del Pueblo Español.

La guerra civil desbarató todo el proyecto del museo etnológico, que no había llegado a inaugurarse todavía. El gobierno franquista lo retomó desde otras perspectiva, obviamente.

En el contexto franquista, la cultura popular se presentaba como depósito de las esencias nacionales, frente a la alta cultura, minoritaria y sospechosamente extranjerizante. Claro que la re-presentación que se hacía de la cultura popular era totalmente sesgada para domesticarla a los intereses de los que ocupaban el poder. La utilización y manipulación políticas, en un contexto de relaciones entre dominantes y dominados profundamente desequilibrado en el seno de una dictadura, era evidente. El folklorismo encubría la movilización social.¹⁴⁷

146 Obviamente, dentro de lo que Gustavo Bueno (1996) llamaría «cultura circunscrita».

147 Imposible olvidar las escenografías del 1.º de Mayo en el Santiago Bernabeu. Para empezar se rebautizaba la fiesta, que pasaba a llamarse día de San José Artesano, ni tan siquiera se le reconocía al santo su carácter de obrero, pues la palabra podía activar imaginarios indeseados, tales como «clase obrera». El Bernabeu prestaba su marco institucional para la Gran Demostración Sindical, en la que «artesanos» y «artesanías» cantaban y bailaban con sonrisas plenas de bienestar las peculiaridades del rico folklore español bajo la atenta mirada del Caudillo. Y vistos por espectadores que buscaban en algún signo o anomalía la constatación de que «algo» seguía vivo de la clase obrera.

La cultura popular deviene así un instrumento estratégico que resalta la diferencia, conserva la desigualdad cultural, y en aras del tipismo, congela la cultura en sus rituales, lo que en el fondo no era sino un modo de hacerla desistir de toda renovación y convertirla en un peso muerto (Bolaños, 1997, p. 379).

El gobierno franquista depuró al que debería haber sido su director: Luis de Hoyos, etnólogo vinculado al proyecto museístico desde el primer patronato del Museo del Traje Regional e Histórico, y recomenzó esa trayectoria de itinerancia con cambios sucesivos de sede y con muy pocos periodos de apertura al público, colmando la paciencia de sus sucesivos directores, Julio Caro Baroja lo fue de 1944 hasta 1954, año en que dimitió.

Llegamos al momento presente, con la ubicación en la Ciudad Universitaria de Madrid en lo que fue el Museo de Arte Contemporáneo, trasladado a su vez al Centro Reina Sofía. Su vida, tan mortecina y tan sometida, como siempre, a los intereses políticos del contexto que no consiguió consensuar la representación de país que se quería mostrar. El retorno a sus orígenes de museo de indumentaria, dejando de lado las copiosas colecciones de cultura material, ha sido una especie de solución salomónica que, como era esperable, tampoco ha satisfecho a amplios sectores de los profesionales de la institución.¹⁴⁸

Con una trayectoria tan compleja y tan sometida a los rigores del poder político como es la de este museo nacional, no es de extrañar que en el campo de los expertos sociólogos (Pazos, 1998, p. 33) se hayan producido llamadas de atención para encuadrar esta tipología museística. Y proponen que para una mayor comprensión de los museos etnográficos se analice con rigor la función que han desempeñado en las sociedades modernas en el despliegue de estrategias imperialistas y nacionalistas ligadas al proyecto civilizatorio, tanto en el interior de un país como en su política exterior. «Las comunidades que hoy se implican en superar los antiguos

148 El proyecto del Museo del Traje levantó una polvareda de oposición entre los expertos museólogos y antropólogos por considerar que se «traicionaba» en cierto modo la orientación del Museo del Pueblo Español. Una multitud de firmas secundando un escrito dirigido en noviembre de 2003 a la entonces ministra de Educación y Cultura, Pilar del Castillo, abundaba en los errores de este cambio. No hicieron mella en los planes ministeriales, como se puede deducir al anotar más arriba que fue inaugurado en marzo de 2004.

usos del museo se pueden estar enredando en la repetición de las operaciones esencialistas de los museos etnológicos tradicionales» (ib., p. 42).

Las dificultades las prolonga este autor hasta la nueva museología y su paradigma, el ecomuseo, que puede estar al servicio del Estado o de grupos sociales «a quienes interesan lecturas ideológicas sobre el pasado o sobre la cultura popular, además de constituir negocios más o menos lucrativos» (ib., p. 42).

Sin duda, la dimensión política de los museos etnográficos fue muy fuerte en sus orígenes; al margen del caso escandinavo y con otro cariz encontramos uno de los ejemplos más crasos en los *Heimatmuseen* germanos,¹⁴⁹ diseñados para mayor propaganda de la ideología nazi; y el debate sobre sus funciones persiste y sigue desarrollándose en los momentos actuales. Por eso debemos reconocer que el patrimonio cultural, y los museos en especial dentro de él, tienen siempre una naturaleza política en el sentido más pleno de la palabra, y esto, pese a todo, implica un elemento bien positivo, al concernir a la comunidad y exigir un reconocimiento público de esta (Ariño, 2002b, p. 345).

3.5.5. Los museos etnográficos locales

Descendamos un escalón para apartarnos de los grandes museos de carácter estatal o autonómico y abordar otra dimensión de los museos etnológicos, los locales.

Los museos locales, mezcla de antropología, historia y arte, se crean en el tránsito entre los siglos XIX y XX y son el fruto de eruditos, coleccionistas y aficionados que se apropian de esa institución como soporte de identidad y de autenticación de raíces.

En 1913, el Estado autoriza la creación de museos locales, que se van perfilando como lugares con elevada resonancia sentimental (Bolaños, 1997, p. 279). Su configuración expositiva se distancia de las dos líneas hegemónicas que sustentaban la creación de museos europeos similares: la

149 Supuestamente eran museos de la cultura popular sumamente eficaces como lugares de propaganda fascista del discurso sobre la raza aria y su posición en el mundo (Bolaños, 2002, p. 167).

alteridad, o coleccionismo exótico de las *wunderkammern* y el universalismo del siglo de las luces con vocación totalizadora.

Los museos locales se desmarcan con una tercera orientación, que focaliza el valor de los fondos a partir de la relevancia simbólica de ciertos acontecimientos para la colectividad donde se implantan, al conceder excesiva preeminencia a un pasado preciso revestido de epopeya.

Esta deformación, o peligro, de los museos locales radicados en ciudades de tamaño medio veremos que planea también sobre los «pequeños» museos rurales, según algunos expertos. Y los ven aquejados de ese mismo mal: la fijación estática de procesos sociales, que si algo tienen es su carácter dinámico, pero que se obvian a fin de sentar unas determinadas señas identitarias, que lo son en la medida que permanecen inalterables, exhibiendo una cultura tradicional congelada y un inconsciente colectivo de autoenseñación (Fernández de Larrinoa, 2000).

No hay unanimidad en la valoración de estas pequeñas instituciones, como tampoco la había en el caso de museos de mayor tamaño dentro de esta tipología y lo hemos constatado en el caso de experiencias singulares de museos de cultura popular;¹⁵⁰ de nuevo, la confrontación entre los expertos. Para algunos, al circunscribir el patrimonio, en este caso el museo, al ámbito de un determinado territorio y una comunidad se hurtan las consecuencias del contacto entre los pueblos y las influencias de los medios (García García, 1998, p. 13). Admiten como cierto que en los rasgos de una cultura se encuentran continuidades y persistencias, pero no está nada claro que delimitarlos o acotarlos sea una decisión participada, o incluso que en la selección de los mismos para su re-presentación no se marginen los momentos menos gratos para la comunidad, «construyendo» una realidad que obedecerá a intereses parciales del sector dominante.¹⁵¹

150 Me refiero a las experiencias del Museo de Newark y del Museo de Culturas Populares de Ciudad de México, presentados líneas arriba como manifestación de otras representaciones de lo museístico.

151 Este estudio sobre los procesos de creación de siete museos del Alto Aragón pretende encontrar interpretaciones que abunden en el derecho a la existencia de los pequeños museos locales, así como en la participación de los sectores no dominantes de lo social en su génesis, con significaciones propias dentro de la institución museística.

Otros expertos son claros aliados de estas modestas instituciones; así, Forti (2000, p. 52), italiano que preside la federación de museos de agricultura europeos, afirma que los pequeños museos locales son parte integrante de la dimensión histórica de la personalidad humana y de las distintas comunidades. Y también hay quien cataloga el pequeño museo local como un poderoso medio didáctico que cumple una función identificadora de la propia comunidad, y, por consiguiente, no se puede privar a ninguna de su existencia (Rodríguez Becerra, 1997, p. 50).

Volvamos al desarrollo de los museos comarcales y locales en nuestro país. La vinculación del museo con aspectos tales como identidad o con reivindicaciones nacionalistas es bien visible en la proliferación de museos locales que tuvo lugar en Cataluña en los primeros años del siglo XX. Es sin duda, junto con Levante, la zona geográfica de nuestro país donde se crean más rápidamente estos ejemplares de museos, orientados a proporcionar bases culturales y simbólicas a los sentimientos nacionalistas, en un contexto dominado por el centralismo político al que se añadía una progresiva industrialización acompañada por la consiguiente pérdida de espacio de la sociedad rural.

Otro antecedente de los pequeños museos rurales, en el caso español, podemos situarlo en las casas-museo que dan al traste con la concepción generalizada de espacio museístico. Frente al edificio magnífico y suntuario, siempre a medio camino entre el palacio y el templo, pero, en cualquier caso, dotado de unas características arquitectónicas que lo aíslan del entorno (idéntico proceso sufrido por lo que custodia y expone), que lo singulariza en la onda de la excelencia, encontramos la tipología de museo-casa, que reúne ambos conceptos en un mismo edificio. Son las casas vinculadas a genios o artistas de primera magnitud.¹⁵²

Los ejemplos se repiten por toda la geografía española y volvemos a subrayar las analogías que este tipo de museos también guardan con los pequeños museos rurales, muchas veces ubicados en «casas» reales.

152 A veces las casas tuvieron una verdadera relación física con el artista en cuestión, como puede ser la Casa Natal de Goya, en Fuendetodos; en otros casos «se inventa» la casa sin mayor problema, porque siempre se puede invocar la duda razonable sobre si el genio estuvo o no allí. Es el caso de la casa de El Greco en Toledo, primera en su género en nuestro país en 1910. El edificio había pertenecido a los marqueses de Villena y entraba dentro de lo posible que el pintor alguna vez hubiera estado en ella (Bolaños, 1997, p. 295).

Entre los primeros museos que se crean bajo el modelo de museos locales se inscriben el etnológico de Zaragoza, creado en 1955, y el de Asturias, en 1953.

En el caso de lo rural, la asociación museo-casa no resulta estridente, pues el símbolo de la institución «casa» en la sociedad tradicional es determinante (Comas, 1995, pp. 34 y ss.). La inmensa mayoría de los museos etnológicos siguen esa tipología de presentación, que puede rastrearse ya en los museos «al aire libre» escandinavos, que nacieron configurados como espacios domésticos; pero también es posible encontrar el isomorfismo con las casas-museo de los grandes artistas y rastrear determinadas articulaciones de lo popular re-presentadas en los pequeños museos como una pretensión de revestir de genialidad las creaciones cotidianas de la vida de la gente. Si bien nos tendremos que preguntar hasta dónde es lícito forzar la analogía entre genio creador y creatividad popular, si no es imposible reagrupar términos tan opuestos como artista-hombre común, salvo que recurramos a las nociones que la sociología de la vida cotidiana propone. Desde ella es plausible considerar esta última como una obra de arte en la medida que expresa emociones colectivas y constituye una centralidad subterránea, una voluntad de vivir irreprimible.

En la segunda mitad del siglo XX se produce la eclosión de museos de estas características en España, con muchas semejanzas con el caso italiano. Comparten los dos países una situación similar en cuanto a una creciente industrialización que provoca en algunos sectores un rechazo hacia ella, pues el interés por lo rural va asociado a un sentimiento de pérdida de esa sociedad tradicional, en sintonía con la «belleza de lo muerto» de Michel de Certeau (1993, 2000), o de la pérdida de necesidad de Bourdieu (1998), o de la apropiación por el imaginario urbano de un espacio rural cuasi-mítico, siguiendo a Lefebvre (1978, 2000), o con una relación entre la ciudad y la montaña basada en un intercambio desigual (Bergua, 2004).

La visión sobre los museos italianos rurales es positiva en la medida que se los considera como archivos de la memoria y de la historia local, como lugares eficaces para suscitar la conciencia de la entidad individual. Se presentan de forma didáctica las relaciones de poder y subordinación en la estructura agraria y se pone énfasis en los aspectos históricos de la cultura popular (Forti, 2000, pp. 47-52). La falta de interés que obtienen del

propio gobierno o de los intelectuales italianos¹⁵³ es una muestra más de su interés y utilidad para mostrar la cultura rural como una alteridad que es coherente con la propia re-presentación en unas instituciones que también significan el papel de los otros en el mundo museístico. Pero la opinión experta sobre los museos italianos no puede prolongarse al caso español. En nuestro entorno, estos museos, según Bolaños, se incluyen en un idealismo agrario, en una representación de un pasado feliz y cerrado en sí mismo del que se rescata una cultura material y un patrimonio folklorizado (Bolaños, 1997, p. 383).

De todos modos, el papel desempeñado por los museos etnológicos de la cultura tradicional ha supuesto un revulsivo en el panorama museológico. La irrupción de esa cultura material en el museo modificará su estructura, la presencia de lo cotidiano forzará una nueva mirada que rebasará el ámbito de los museos etnológicos para extender sus cuestiones a todo el panorama museístico.¹⁵⁴ Empieza a pensarse en la sacralización del objeto, en la descontextualización operada desde el espacio simbólico de las salas de un museo, o también, mirando al otro extremo de la cadena comunicativa del proceso, en el visitante, en el papel de la sociedad y en la iniciativa de las comunidades donde se crean los museos. Todo ello está jugando desde el entramado de la institución, con mayor o menor intensidad según países y museos. Su contribución para el nacimiento de la nueva museología es bien importante.

Pero esas conquistas epistemológicas que podemos endosar a los museos etnológicos son muchas veces conquistas teóricas que no se trasladan en hechos dentro de la institución. Desde el principio estamos ante museos secundarios, con pésimas instalaciones, sin adecuación museológica, sin personal técnico ni dotación presupuestaria. Una de las limitaciones más aludida por los expertos (Bellido, 1998) que mantienen posiciones críticas sobre la pertinencia de los pequeños museos locales es la que se deriva de la falta de personal técnico debidamente preparado, abando-

153 Sus creadores suelen ser profesores animados por los padres de sus alumnos, muy lejanos de la imagen del erudito o coleccionista al uso (Forti, 2000, p. 49).

154 Santiago Palomero, conservador del Museo Sefardí de Toledo, adjudica un valor singular a esos pequeños museos «de sitio» porque en ellos se pueden establecer unas mejores condiciones para *la ecuación público y museo* (Palomero, 1999, p. 212).

nando el campo de esas realizaciones en manos de *amateurs* más o menos bienintencionados (Fernández de la Mata, 2000, p. 109).

Nacen así como los hermanos pobres de los auténticos museos, que siguen teniendo su paradigma en los museos de bellas artes, re-presentación idealizada y consensuada socialmente de lo que debe ser el arte y la cultura.

Hay, de todos modos, una tremenda coherencia simbólica en la situación mayoritaria de los museos etnológicos frente a los otros museos. Aquí también está jugando la alteridad. Dentro del par museos clásicos/museos etnológicos se reproduce la relación del par cultura letrada/cultura popular con unas marcas muy determinadas en los primeros elementos del par, que son, como en cualquier relación de dominación, los que pueden nombrar y legitimar.

Traer a colación la categoría de violencia simbólica (Grignon y Passeron, 1992) también nos recoloca ante los pequeños museos locales. Pues la re-presentación de las culturas populares en los grandes museos, casi siempre organizada por expertos, significa un sesgo difícilmente evitable, pero que debe constatarse si pretendemos disminuir el etnocentrismo de clase.

Volvamos a los expertos: todos ellos, en el caso del patrimonio etnológico, conceden al fenómeno de su activación una gran atención, pues lo reconocen como de amplio calado social por su capacidad para articular «procesos identitarios, prácticas colectivas y recursos de conocimiento que bien administrados pueden contribuir al desarrollo de los grupos sociales» (García y Pazos, 1998, pp. 5-7).

Pero a continuación vienen las señales de alarma al advertir: «Los defensores más entusiastas de la salvaguardia de la cultura tradicional y popular no suelen ser los descendientes de sus protagonistas sino personas o colectivos que asumen, con un cierto paternalismo, tareas que responden a demandas difíciles de delimitar por lo que tienen de inducido» (García García, 1998, p. 19).

La misma idea llevó al antropólogo portugués Pais de Brito (1996) a acuñar la expresión «síndrome de Río de Onor» para dar cuenta del cambio de valoración producido en los nativos de esa localidad portuguesa

sobre los objetos de su vida cotidiana tras el paso del investigador y su estudio de campo. Y es el mismo fenómeno que J.J. Pujadas y D. Comas (1994) narran para sus trabajos en Bielsa cuando, al regresar tiempo después de sus estancias al pueblo de la montaña pirenaica, se encuentran con objetos «entronizados» recubiertos de un nuevo valor, que atribuyen a la nueva mirada que ellos provocaron legitimándolos ante sus propietarios.

Hay todavía posiciones más duras sobre esa activación patrimonial:

Surgen como un recurso *primariamente* turístico, sirven de *mero* reclamo y resulta *secundario* el propio carácter del museo, su funcionamiento e instalaciones muchas veces. [...] Acostumbran a formarse haciendo acopio de piezas de carácter etnológico que suelen estar acumuladas como objetos inservibles en los desvanes y corrales, o recurriendo a colecciones sobre temas específicos que han formado individuos concretos (Bellido, 1998, pp. 132-135).¹⁵⁵

El fantasma de la perversión se plantea con claridad. Los usos sociales encarnados prioritariamente en el turismo y su valor económico, al parecer, son el motor de la musealización. Me parece un reduccionismo craso, porque hay que mirar más allá para ver si todo es mercancía, y si no se ocultan bajo esos móviles aparentemente tan materialistas y, por lo tanto, negativamente analizados, otros significados que remiten a procesos mucho más complejos e hibridados, como analizaremos en la parte empírica de este estudio.

La gente y su papel en el proceso quedan en una posición secundaria e irrelevante. La teoría de la reproducción o la escuela de Fráncfort se imponen en el análisis.

Estamos queriendo contemplar lo popular, la gente, que tiene, como hemos visto en el capítulo sobre la cultura popular, un componente sustancial de inaprensible, de inabordable, en el marco de una institución supernormada y sesgada de elitismo, con un discurso fuertemente estructurado. Por algún lado tiene que hacer agua esta propuesta, cuando menos en un análisis clásico; solo el recurso a otras nociones, a otras modelizaciones de lo social puede conducir a un análisis coherente entre objetivos y herramientas de estudio: es lo que se pretende demostrar más adelante con el estudio de los procesos de creación de siete pequeños museos loca-

155 La cursiva es mía.

lizados en el norte de Aragón, en el Pirineo oscense. Es necesario antes conocer algo mejor el panorama museístico etnológico de la comunidad aragonesa.

3.5.6. Los museos de etnología en la comunidad de Aragón

La creación de museos en Aragón (M. Beltrán, 1990) se inicia, dentro de la línea de la institución más clásica, es decir, los de tipología histórico-artística, con la apertura del Museo de Zaragoza entre los años 1836-1844 y el de Huesca en 1842, dedicados a las antigüedades y bellas artes a partir de colecciones privadas y de los bienes eclesiásticos requisados con la desamortización de Mendizábal. Teruel no contó con el suyo hasta 1959.¹⁵⁶

Durante la primera mitad del siglo XX se incorporan nuevos museos de la mano de iniciativas públicas o eclesiales. Son los casos de los museos sacros: Daroca (1939), La Seo (1940), Albarracín (1940), Roda (1945), o el Catedralicio de Huesca (1950).

Junto a las iniciativas de la Iglesia hay otras importantes por su significación: la Casa Natal de Goya en Fuendetodos, en 1928, cedida por el pintor Zuloaga, que la había adquirido previamente; y la declaración de parque nacional para el cañón de Ordesa, en el Pirineo de Huesca, en 1926, incorporando muy tempranamente en nuestra región la naturaleza como otro bien patrimonial de la comunidad.

En la segunda mitad del siglo XX, año 1955, se inaugura¹⁵⁷ la Sección de Etnología del Museo de Ciencias Naturales de Aragón en Zaragoza. Formaba parte de un proyecto de más altos vuelos, siguiendo el éxito de los museos escandinavos al aire libre. Se trataba de recrear en el Parque Primo de Rivera de Zaragoza una muestra de arquitectura tradicional aragonesa donde no solo tuviera cabida la etnología, sino también la botánica, zoología, mineralogía y artes populares aragonesas.

156 El retraso endémico de Teruel con respecto al resto de la comunidad aragonesa en cuanto a indicadores socioeconómicos aparece aquí también reflejado, pero compensado en el caso museístico por el completo y modélico museo que hoy posee.

157 En realidad se reubicó allí la Casa Ansotana, montaje etnológico existente desde 1924 en el Museo de Zaragoza como parte del Museo Comercial (Martínez Latre, 2006).

Dentro del mismo parque, algo distanciado, se había construido en los años veinte un ejemplo de arquitectura racionalista, obra del entonces joven arquitecto aragonés García Mercadal, que con esta obra¹⁵⁸ conmemoraba el primer centenario de la muerte de Goya. El edificio causó estupear en la sociedad aragonesa, pues rompía muchos moldes tanto en su propuesta arquitectónica como en la pertinencia de ese tipo de monumentos para seguir honrando la memoria del «mayor genio» aragonés. La realización que al parecer se esperaba para la efemérides se debía haber inclinado por algo mucho más material y concreto dentro de la idea de monumento celebrativo visible y rotundo físicamente; mientras que la propuesta de García Mercadal para el Rincón de Goya era un homenaje muy abstracto, más bien conceptual. Las críticas llovieron de muchos lados. El edificio, que debía albergar colecciones de arte contemporáneo y ser un espacio de manifestaciones culturales, nunca llegó a ver tales proyectos realizados.

Tampoco cuajó la idea de los museos al aire libre, que alcanzaron simplemente la construcción de dos casas: la pirenaica o ansotana y la de Albaracín.

En la casa pirenaica se exhibieron las colecciones de indumentaria que se habían conseguido al socaire de las exposiciones sobre el traje regional,¹⁵⁹ junto con las generosas donaciones de la familia Cativiela, oriunda de Ansó, y completadas con objetos de la cultura material de la montaña de procedencia indeterminada. Previamente, esos fondos se habían exhibido dentro de las salas del Museo Provincial, conformando la Casa Ansotana, parte del Museo Comercial,¹⁶⁰ que ocupaba gran parte de la planta

158 La propuesta del arquitecto era más amplia: el edificio, los jardines y el espacio circundante como lugar donde recrear exhibiciones y exposiciones del arte contemporáneo dentro de un homenaje activo al gran pintor aragonés, precursor de las nuevas concepciones pictóricas de los siglos XIX y XX.

159 En 1924 se celebró a nivel provincial en Huesca, y en 1925, con ámbito estatal, en Madrid.

160 Este museo, posteriormente y tras múltiples gestiones de la Junta del patronato, del Museo Provincial, salió de ese espacio, que se reclamaba insistentemente para hacer frente a la exhibición de las colecciones arqueológicas y de bellas artes con un mínimo rigor y dignidad, y se instaló en la primitiva Feria de Muestras de Zaragoza, propiedad de la Cámara de Comercio, institución que había creado y tutelado desde sus inicios el Museo Comercial. Únicamente los fondos de la Casa Pirenaica se desgajaron de esas colecciones del Comercial para instalarse desde 1955 en la Casa Ansotana del parque zaragozano.

baja del palacio neorrenacentista,¹⁶¹ obra del arquitecto Ricardo Magdalena, que desde 1908 daba cobijo a las colecciones que constituían los fondos museísticos de la institución zaragozana.

La Casa Ansotana del parque se diseñó como una reconstrucción de ambientes sumamente efectista. Se recrearon las dos plantas de una casa: la primera destinada a vivienda propiamente dicha, con cocina, alcobas y sala; la segunda planta era la falsa o desván. En la cocina, alrededor del fuego, así como en la sala y en las alcobas, diversos maniqués, obra del escultor Larrauri, reproducían a algunos miembros de la familia Catiuela en distintas situaciones de la vida cotidiana. El montaje expositivo era similar al exhibido en el Museo Comercial, en aquel caso con el concurso de un cuidado decorado. Ya en la Casa Pirenaica o Ansotana del parque, no hacían falta otros elementos que los proporcionados por el propio edificio.

En la Casa de Albarracín se dispusieron colecciones de ciencias naturales, especialmente de animales disecados o embotellados en formol. En 1991 se reinaguró este museo con una modificación total en los fondos expuestos. Se retiraron los «bichos», se rehabilitó el espacio y se dispuso en sus tres plantas las colecciones de cerámica que estaban dispersas por las salas del Museo de Zaragoza. De allí provenía la cerámica decorada de los tres alfares más notables de la comunidad aragonesa: Muel, Teruel y Villafeliche. Se completaba esta cerámica con una amplia muestra de alfarería popular recogida por casi todos los centros productivos de nuestra tierra, en muchos casos ya desaparecidos. La configuración de los fondos de este museo encontraba una conexión, o una continuidad si se prefiere, con el vecino museo de etnología al entrar la cerámica popular dentro de la clasificación de arte popular.

Si queremos rastrear cómo prosigue la aparición de museos etnológicos en Aragón tendremos que fijar nuestra atención, de forma preferente,

161 La construcción de la nueva sede del museo se llevó a cabo dentro de las actuaciones de la exposición hispano-francesa celebrada en 1908, conmemoración del primer centenario de los Sitios de Zaragoza, episodio de las guerras napoleónicas que tuvo como escenario la ciudad aragonesa, sufriendo dos prolongados asedios por parte de las tropas francesas. Esa exposición marcaba la amistad entre los dos países y dejaba como testigos sendos edificios en la plaza de los Sitios: el Museo y la Escuela de Oficios y Artes Aplicadas.

en proyectos privados, bien individuales o bien colectivos, con una evolución dispar. Algunos, con mucha voluntad y pocos medios, se mantienen con una vida lánguida o floreciente,¹⁶² según momentos y lugares. En todos ellos, las ayudas de la Administración son inexistentes, y viven de sus propios y escasos recursos. Como afirma el investigador aragonés Severino Pallaruelo, «La colaboración de particulares, de instituciones oficiales y de asociaciones culturales no dependientes de la Administración ha estado en el origen de todos los museos de carácter etnográfico creados en Aragón en las últimas décadas» (1998, p. 6).

Muchos museos, los más numerosos, son de tipo general, presentando la vida tradicional en un espacio geográfico concreto. Otros son monográficos dedicados al vino (Vuela y Cariñena, en 1996), al azafrán (Monreal del Campo), a la electricidad (Murillo de Gállego), al órgano (Agiüero), o a la cerámica (Bandaliés). Otros se dedican a escenarios más amplios de la vida, como el de Creencias y Religiosidad Popular de Abizanda, abierto definitivamente en 2001, o el del Juego Tradicional, de Campo, inaugurado en 1999.

También el fenómeno de los parques culturales, experiencia próxima en cierto modo a los ecomuseos, tienen su parcela en Aragón. Se crearon por decreto-ley del Gobierno de Aragón el 22 de julio de 1998. Son los de Albarracín, Maestrazgo y Río Martín, en Teruel; junto a los de Río Vero y San Juan de la Peña, en Huesca.

La localidad de Molinos, por ejemplo, que se encuadra en el Parque Cultural del Maestrazgo y es la iniciativa más antigua, puede ejemplificar qué se entiende por parque cultural. Propone desde ese lugar un recorrido global por la cuevas de Cristal, conjunto geológico de gran belleza; el moli-

162 Esta situación de languidez o, si se quiere, de falta de vitalidad, incluso de falta de acogida entre el público, es notoria también en el caso de las secciones de Cerámica y Etnología del Museo de Zaragoza. Son museos desconocidos para la inmensa mayoría de población de la ciudad, incluso de la que frecuenta museos. No se relaciona su existencia con la sede central del museo y se piensan los dos edificios del parque con las atribuciones más variadas: edificios municipales para el Servicio de Parques y Jardines, casas cerradas desde siempre, urinarios públicos, etcétera. Son un claro exponente del ejercicio de apropiación que cierra una producción cultural en el momento de la recepción y que puede ser tan negativa como en este caso, cuando menos de cara al conocimiento de su propia existencia (Martínez Latre, 2002).

no de aceite; los antiguos lavaderos, que albergan exposiciones variadas, etcétera. Todo ello, bajo la tutela de un programa financiado por fondos europeos junto con la propia Administración local, con el objetivo de promover zonas rurales más atrasadas en términos económicos. Al calor de la propuesta nacen iniciativas de turismo rural o deportes de aventura con la intención de ampliar la oferta y captar más recursos productivos para el pueblo. Otras veces el orden es el inverso.

La proliferación patrimonial de corte etnológico en la comunidad de Aragón se produce en la década de los noventa¹⁶³ y se mantiene con fuerza en la actualidad. Ha sido la nuestra una tierra dedicada primariamente a la agricultura y ganadería hasta casi los años sesenta del siglo pasado, momento en el que la industrialización despegaba con más fuerza y se va incrementando la importancia económica del sector terciario. El campo se empieza a despoblar de forma alarmante sobre todo en las áreas de montaña, lugares donde las nuevas formas de vida de la ciudad resultan más difíciles de alcanzar. En muchos lugares de Aragón, la densidad de población es encuadrable en el tipo desértico y con un profundo desequilibrio en su distribución, de modo que en Zaragoza se concentra más de la mitad.

En una especie de movimiento pendular, el abandono de los pueblos y la consiguiente masificación urbana conllevan un cambio en la percepción de las ventajosas ofertas que el hábitat de la ciudad ofrecía antaño y ahora sentida como una promesa incumplida. Se empieza a armar una nueva mirada que se fija en lo rural como el antídoto para las limitaciones y sinsabores de la vida ciudadana. Re-appearece el mundo rural y, dentro de él «la montaña», desde un imaginario de retorno a lo virginal, a lo incontaminado, a lo natural y sencillo (Biarge, 2000). Valores todos ellos que no quedan recogidos en los nuevos modelos urbanos de ciudades paralizadas por el tráfico, contaminadas por ese mismo motivo, aprovisionadas con víveres manipulados genéticamente, y con unos problemas de seguridad que hacen vivir la relación de vecindad más como una amenaza que como un posible apoyo mutuo.

163 Hay museos anteriores a esas fechas y que no pueden analizarse como producto del «furo» patrimonializador, pero el fenómeno, con el alcance y las características que pueden tildarse de «proliferación», es claramente visible desde los noventa.

Algunos, los menos, retornan a los pueblos de forma definitiva y se les conoce como neorrurales.¹⁶⁴ Los más regresan a los pueblos con motivo de sus vacaciones. Para toda esta nueva ocupación, masiva y estacional, se crea en el mundo rural una incipiente economía basada en la oferta de servicios que satisfaga el deseo que el urbanita espera colmar en su retorno al otrora denostado escenario rural.

En el caso aragonés, si algún lugar ha concentrado de forma singular el imaginario colectivo depositado sobre el mundo rural, ese ha sido el Pirineo de Huesca. Puede que desde las llanuras del Ebro el atisbo que se hace en los días claros de las distantes cumbres pirenaicas actúe como un efecto llamada que se cumple en las distintas festividades que jalonan el calendario laboral.

La oferta de servicios que van generando los pueblos se enmarca también dentro de lo que conocemos como turismo cultural, y en ese contexto se sitúa la proliferación museística.

Pero atribuir la creación de los pequeños museos locales única o prioritariamente a los factores económicos es, a mi entender, un claro ejercicio de simplificación. Y por eso el objetivo de este estudio persigue analizar e interpretar los procesos de creación de esas instituciones en el marco del Pirineo de Aragón, lugar emblemático dentro de la nueva mirada sobre lo rural. Incluso en el seno de una potente institución cultural como es la museística puede que encontremos signos de la pervivencia de lo popular con unas prácticas, unas «artes de hacer» singulares, propias de la gente.

Sin avanzar más por esta línea, veamos la opinión de políticos y expertos científicos de nuestro ámbito territorial para completar este apartado sobre los museos etnológicos de Aragón.

En 1999, más en concreto el 10 de marzo de ese año, se publicó la Ley Aragonesa sobre Patrimonio Cultural (LAPC), Ley 3/1999, fruto del consenso de todos los grupos políticos con representación en las Cortes aragonesas.

164 Dentro de este término se puede hacer una distinción mucho más completa sobre las formas de retorno: vivir y trabajar en el pueblo, vivir en el pueblo y trabajar fuera, vivir en el pueblo solo los días de descanso, etcétera.

Era la última comunidad autónoma en dotarse de este instrumento jurídico, lo que le permitió recoger las experiencias de otros lugares e incorporarlas al articulado de la ley.

En el preámbulo se recogen los postulados teóricos o ideológicos que se desarrollarán con posterioridad. Desde el primer párrafo queda clara la conexión entre patrimonio e identidad:

El Patrimonio Cultural aragonés constituye, en su conjunto, uno de los testimonios fundamentales de la trayectoria histórica de la nacionalidad aragonesa. Sobre él se configuran los signos de identidad que definen la idiosincrasia del pueblo aragonés y se convierten en su más relevante valor diferencial.

El Patrimonio Cultural permite mantener nuestra memoria colectiva y nuestra identidad cultural [...] Sobre él se construyen los rasgos de identidad (LAPC, 1999).

Un poco más adelante, en el mismo preámbulo, se define el concepto novedoso en aquel entonces de *patrimonio cultural*. Se elige con ese término, *cultural*, un camino inclusivo ante las confrontaciones por delimitar un concepto tan lábil.

El Patrimonio Cultural se define como el conjunto de elementos naturales, o culturales, materiales e inmateriales, tanto heredados de nuestros antepasados como creados en el presente, en el cual los aragoneses reconocen sus señas de identidad y que ha de ser conservado, conocido y transmitido a las generaciones venideras, acrecentándolo.

El Patrimonio Cultural es un bien social, por lo que su uso ha de tener la finalidad de servir como factor de desarrollo integral al colectivo que pertenece, adquiriendo así el valor de recurso social, económico y cultural de primera magnitud (LAPC, 1999, Preámbulo).

El tema del patrimonio es adecuado para concitar voluntades, y apelar a la noción de identidad es una forma de invocar las esencias más sagradas ante las que nadie tendría que evadirse de sus responsabilidades para rescatarlas y defenderlas.

Pero, como en tantas otras ocasiones de la vida, al llegar a lo cotidiano, a lo que acontece en la calle, empiezan a aparecer los conflictos, y a demostrarse que el asunto del patrimonio no es tan simple, pues su categoría de recurso social rebaja el discurso de las esencias al nivel de la economía, entreverando los dos. ¿Quién decide sobre los recursos sociales?, ¿el propietario, el que pone el dinero, la autoridad? ¿Hasta dónde se puede marcar la frontera de bien colectivo?, ¿es el pueblo, la comarca, el país?

Ante las confrontaciones¹⁶⁵ que se producen, ¿cómo se dirimen las relaciones de fuerza?

El Gobierno de Aragón organizó en 1998 las I Jornadas sobre Patrimonio Cultural.¹⁶⁶ En ellas se presentó un informe técnico sobre la situación de los museos en la comunidad (Lozano, 1998). La tipología etnológica era la más abundante, con una titularidad generalmente municipal, y con una muy escasa especialización temática. Para el autor del informe, el principal problema de estos museos radica en el carácter mimético que tienen. Admite como elemento legítimo el que cada lugar busque lo que le distingue y le otorgue identidad, e incluso apuesta por que esos móviles deberían ser suficientes para individualizar a un museo frente a otro, pero... ¿realmente pueden hallarse elementos singulares diferenciadores en contextos aragoneses próximos cuando nos movemos en territorios bastante homogéneos entre sí? Ansó y Echo; Bielsa, San Juan de Plan y L'Ainsa; Cariñena y Veruela... Cada una de estas poblaciones tiene un museo. Las cinco primeras de etnología, las dos últimas en torno al vino. ¿Cómo diferenciarse entre sí? ¿A quién otorgar el derecho de primogenitura? ¿Quién puede mostrarse como *primus inter pares*? Como vemos, los conflictos surgen por doquier ante los temas no solo patrimoniales, sino también museísticos.

El posible cansancio del público potencial ante una reiteración de objetos similares es un problema que no solo señala el informe, sino que también es compartido por los expertos (Beltrán, 1990, 2002; Pallaruelo,

165 Vienen al caso situaciones como las ya mencionadas ante declaraciones de territorios protegidos: Parque Nacional de Ordesa, Possets Maladeta o laguna de Gallocanta, donde chocan los intereses de actores muy distintos, la Administración, los conservacionistas y los propios habitantes de esos territorios, «empeñados» en seguir viviendo en ellos. O los conflictos desatados por las inundaciones y desplazamientos de personas y bienes por la construcción de pantanos, o la alteración de planes de urbanismo por la aparición de restos arqueológicos o históricos. O la invasión de territorios naturales de excepcional valor paisajístico para llevar a cabo la ampliación de estaciones de esquí.

166 En noviembre de 2002 se celebraron, bajo la figura de seminario, las I Jornadas sobre el Patrimonio Etnológico de Aragón, auspiciadas por el Gobierno de Aragón desde el Servicio de Patrimonio Etnológico, Lingüístico y Musical. Pese a celebrarse en el Salón de la Corona del Edificio Pignatelli, al alto número de participantes, que superaron las doscientas personas, y al alto nivel de los especialistas que dictaron las conferencias, no hubo presencia de ningún cargo político del Gobierno aragonés. La más alta representación recaó en el jefe de servicio; obviamente, funcionario de carrera.

1998; Acín, 1998). Hay demasiados objetos, contenidos y planteamientos similares en los museos de etnología. Pero es, cuando menos, significativo que este mismo argumento no se presente como criterio descalificador ante otras manifestaciones del patrimonio cultural. Y no se renuncia a exhibir los retablos de iglesias parroquiales, pese a ser, al fin y a la postre, todos ellos retablos. O yacimientos arqueológicos que, aunque pueden catalogarse de conjunto de piedras ruinosas repetitivas para ojos inexpertos, se promocionan como entes de primera naturaleza histórica e incluso artística. ¿No son también casos de mimetismo? O quizás empezamos ya a notar las diferentes miradas que posamos sobre lo popular, el carácter de construcción social que conlleva el patrimonio y el papel secundario que siempre tiene en esos términos de alteridad culto/popular lo que proviene de las clases populares. Que, en definitiva, los pequeños museos etnológicos locales son los *otros* en el marco de la institución museística, y que configuran su existencia desde el lado dominado de la relación jerárquica que se establece dentro de ella.

Entre los expertos aragoneses en temas de patrimonio etnológico hay disparidad de criterios. Tres autores, oscenses para más señas, Gaspar Mairal, Enrique Satué y Severino Pallaruelo pueden ser voces autorizadas de esa diversidad.

El primero opina sobre el patrimonio cultural, como concepto antropológico. Responsabiliza Mairal (2000, 2003) a la incorporación de expertos legitimadores en el escenario rural de la cualidad superior que tiene ahora el patrimonio sobre las meras tradiciones, al ocupar un estadio más elaborado. Este es el talón de Aquiles del patrimonio cultural en el caso del etnológico, por el sesgo que introduce la mirada experta. Lo ejemplifica por medio de un museo concreto: el de San Juan de Plan, que le sirve para comparar la construcción del experto y la opinión de la gente. Para él, el museo de San Juan es obra mayoritaria de expertos, que lo configuran desde su mirada, mientras que la memoria colectiva de los habitantes del pueblo no transita por el espacio museístico, con el agravante de que será la propuesta experta la que re-presente finalmente a la comunidad y la segunda quedará anulada. El fallo del experto legitimador radica en que ha ocupado una posición «etic», fuera de la comunidad y que todo podría haber sido distinto si se hubiera urdido el museo desde el interior de la colectividad. Si la posición etnográfica hubiese sido la «emic».

Enrique Satué, director hasta mayo de 2007 del Museo de Artes de Serrablo, es claramente partidario del papel de los pequeños museos locales. Los ve como líderes y motores sociales, núcleos vivos de proyección cultural y social. Orientados hacia una etnología que busque elementos comunes entre las culturas y la gente, que no subraye lo que separa, sino lo que permita establecer lazos de unión. Desde su museo trata de rescatar del pasado próximo aquello que hoy también necesitamos y que puede contrarrestar a la sociedad tecnificada y deshumanizada que padecemos. Su visión rezuma nostalgia por ese pasado transido de heroicidad, voluntarismo y romanticismo, rasgos todos ellos muy coherentes con la situación de los museos locales, que sobreviven por todas esas cualidades diseminadas entre las personas que los mantienen en pie. Precisamente como buen ejemplo de este modelo de museos propone el de San Juan de Plan.

En cuanto a Pallaruelo (1998, pp. 3-4), afirma que ante el afán conservacionista habrá que tomar decisiones y llegar a elecciones precisas y concretas, pues todo el patrimonio no es susceptible de ser rehabilitado y conservado. Lo grave del asunto es que, pese a la celebración de reuniones al más alto nivel político en 1989 en Jaca, entre España y Francia, con el tema de fondo del patrimonio etnográfico del Pirineo, y a la existencia de resoluciones europeas para la redacción de un estudio piloto sobre la protección y conservación de dicho patrimonio en 1990, no se ha hecho nada. Pallaruelo afirmaba todos estos datos demostrativos del desinterés de la Administración en 1998.¹⁶⁷ Con respecto a los museos en concreto, Pallaruelo es partidario de la diversificación, pues le parecen excesivos los museos generalistas que se crean en torno a la cultura material del mundo rural. Y también cree que es fundamental colocar al frente de estas instituciones, por modestas que sean, a profesionales que sepan ser dinamizadores culturales.

Esta última afirmación coincide con algo que ya hemos escuchado anteriormente en estas páginas a otros especialistas antropólogos andalu-

167 Y en 2002, otro antropólogo oscense, Ángel Gari, director del Museo de Creencias y Religiosidad Popular de Abizanda (Huesca), seguía abundando en la inanidad del Gobierno de Aragón para asumir y gestionar el patrimonio etnográfico. El contexto de las afirmaciones de Gari eran las I Jornadas sobre Patrimonio Etnológico celebradas en noviembre de 2002, en ellas él fue el encargado de la ponencia principal.

ces, valencianos o de otros lugares. La necesaria conjunción entre la gente promotora del museo desde el mundo rural y el experto cualificado en la institución museística. Quizá cabe preguntarse en algunos casos si se manifiesta la misma inquietud en el intercambio de conocimientos cuando no está presente más que el saber experto.

3.6. La nueva museología

Pese a la juventud de la disciplina museológica, incipiente en los siglos XVIII y XIX en Europa y consolidada en la segunda mitad del XX, en los años ochenta aparece en su seno una corriente crítica que se autodenomina «nueva museología» y que en 1986 se recoge institucionalmente dentro del ICOM como Movimiento Internacional para una Nueva Museología: MINOM (*Encyclopedia Universalis*, France S. A., 1995).

El mero hecho de considerar o no disciplina científica a la museología constituye uno de los puntos de discusión más vivos entre los especialistas reunidos bajo otra de las secciones del ICOM: el ICOFOM (Comité internacional del ICOM para la Museología), fundado en 1977. Las posiciones que se debaten en su interior se pueden esquematizar así: los que consideran que la museología es una ciencia con carácter propio, los que opinan que es una ciencia aplicada y los que sostienen que en realidad es una disciplina totalmente filosófica, y, por tanto, no puede catalogarse de científica en la medida que la filosofía tampoco estrictamente lo es (Deloche, 2002, pp. 21 y 104-129). Para Bernard Deloche, catedrático de filosofía del arte en Lyon y defensor de la tercera posición, la museología es «el intento de aportar una respuesta racional a la pregunta de la finalidad de la institución museal» (ib., p. 105). A partir de ahí, «la museología no es nada más que la filosofía de lo museal» (ib., p. 117), pero una filosofía práctica que lleva de su mano, por tanto, a las cuestiones éticas.

Sostiene Deloche que la ética propone la incertidumbre metafísica, la libertad del hombre para definir sus valores y los modos de alcanzarlos, y trasladándola a la institución museística eso supone la posibilidad para el museo de convertirse en un «agente de conciencia». De modo que la museología clásica se podría asimilar más bien a una moral de principios y valores inmutables, y frente a ella la nueva museología se encuadraría en una opción ética que permite la apertura y renovación de la institución

museal como protesta contra la moral burguesa y el orden que preserva (ib., p. 120). Así se postula una museología militante y comprometida, que debe tomar partido cada vez que decida las finalidades y objetivos de la institución museística, encargada esta última de administrar la función documental intuitiva¹⁶⁸ sensible y concreta (ib., p. 121).

Los nuevos modelos de museos nacidos al calor de esta corriente epistemológica pueden ser ejemplos de otra manera de acceder a la institucionalización. Y puede ser que esta museología «nueva» esté mejor capacitada para analizar la musealización de la vida cotidiana y legitimar los pequeños museos locales desde referencias propias.

Sigamos con la trayectoria de la nueva museología.

En Quebec, en 1984, se formaliza el movimiento con la llamada Declaración de Quebec, que, a modo de conclusiones, clausura el Primer Taller Internacional sobre los Ecomuseos y la Nueva Museología. Se habla en ese texto de la imaginación creadora, el realismo constructivo, los principios humanitarios, el acercamiento entre los pueblos y el enfoque global de los problemas (San Martín, 1998, p. 45). Aparece la concepción ética, comprometida y militante que caracteriza a esta corriente, muy en línea con las intenciones de convertir al museo en un útil cultural vivo (Desvallées, 1989).

Las realizaciones concretas que asume la nueva museología o las instituciones que promueve son los llamados ecomuseos, museos de vecindad, museos de sociedad, etcétera. Los antecedentes de esta corriente rupturista dentro de la museología se fueron fraguando en los sesenta y setenta, al calor de las convulsiones políticas que recorrían Europa y otros lugares del mundo. Cualquier bibliografía que consultemos relativa a los inicios de esta corriente manifiesta una coincidencia casi unánime al marcar una fecha como hito¹⁶⁹ fundacional de la nueva museolo-

168 Esa es la definición que Deloche otorga al museo (Deloche, 2002).

169 Como en cualquier otro proceso, no se llega a esa mesa de Chile de forma casual, al modo de un destello singular, sino que anteriormente se habían sucedido otras reuniones y documentos que iban orientado hacia allí. Ejemplo de ello son en 1971 la IX Conferencia del ICOM en Grenoble y París bajo el lema *El museo al servicio del hombre, hoy y mañana* (Alonso, 1999, p. 91), la Mesa de México en 1957, etcétera.

gía. Se trata de la mesa de trabajo convocada por la Unesco y el ICOM en mayo del año 1972, celebrada en Santiago de Chile bajo el lema *Papel de los Museos hoy en Latinoamérica*.

Santiago de Chile, año 1972, momento en el que acababa de acceder al poder en ese país latinoamericano un gobierno socialista, el de Salvador Allende, que marcaba un cambio cualitativo en el panorama político del continente. La euforia en Chile al haber alcanzado el poder se sentía en todos los ámbitos del país. Y por eso, extrañamente, en un foro del ICOM se escucha hablar de temas y problemas normalmente ajenos, o cuando menos alejados, de las temáticas habituales de los museólogos.

Asisten diecinueve personas,¹⁷⁰ dieciséis de ellas proceden de Latinoamérica, y las otras tres son europeas: la redactora jefe de la revista *Museum*, un alto especialista en patrimonio y el presidente del ICOM en aquel tiempo, Hugues de Varine-Bohan, ligado a Rivière y muy afin a sus planteamientos.

Entre los latinoamericanos hay una mayoría amplia de profesionales de museos y una mínima representación de profesores universitarios o relacionados con la educación.

Se plantean cuatro temas al cargo de cuatro expertos: museo, desarrollo cultural en medio rural y desarrollo de la agricultura, por un profesor universitario de Panamá; museo y urbanización, por un investigador-arquitecto argentino también vinculado a la universidad; museo y desarrollo científico y técnico, por el director de un museo argentino; y museo y educación permanente, por un profesor universitario de Chile.

Esos cuatro temas dan pie para hablar de los problemas del subdesarrollo, de la pobreza, de las condiciones económicas, sociales y culturales en las que sobreviven los habitantes de América Latina. Es llamativo que no son ponencias o intervenciones de alto contenido ideológico, son más bien narraciones de situaciones demasiado habituales y también demasiado olvidadas, pero que se llegan a articular como un discurso potente en el que la pregunta casi obscena es: ¿qué pueden significar los museos aquí?

170 Los asistentes a la mesa vienen reseñados en la publicación del ICOM: *Museum*, n.º XXX, del año 1973, del tercer trimestre. Ese número estuvo dedicado monográficamente a la Mesa de Santiago.

Y, en el contexto latinoamericano, los museos se demuestran totalmente ajenos a la gente: se viven con mutua ignorancia y desapego. Son creaciones activadas desde las metrópolis occidentales o locales, promovidas por las elites criollas, con una participación irrelevante por parte de la gente. Y es precisamente el encontrar un lugar hermenéutico diferente, salir de la mirada habitual sobre el espacio museístico instituido, elongar el cristalino y visualizar un pequeño boceto de la vida cotidiana, lo que posibilita llegar a respuestas distintas, generadoras de nuevas preguntas. Porque en el fondo, lo único que había sucedido en la Mesa de Santiago de Chile es la constatación de la inutilidad e irrelevancia de los museos para las expectativas de la gente común. Y esto es así porque lo que se vive en el día a día, en la década de los setenta y en Latinoamérica, no guarda ni el más mínimo contacto con lo que se construye tras los muros de los edificios museales.

A partir de ahí comienza a construirse otra epistemología, otra ciencia museológica: la nueva museología, en la que conceptos, métodos de análisis y de acción supusieran un cambio profundo con lo existente. Se acuña un nuevo concepto, el «museo integral», antecedente próximo de los ecomuseos; de él se dice que debe participar en la vida del país y presentar los objetos recreados en su contexto.

La declaración que los participantes de la reunión firmaron el 30 de mayo de 1972 explicita todo lo anterior:

Los miembros de la mesa redonda sobre el papel de los museos en América Latina hoy, analizando lo expuesto sobre los problemas del medio rural, el medio urbano, del desarrollo científico y técnico, y de la educación permanente, se han dado cuenta de la importancia de estos problemas para el futuro de la sociedad latino-americana [...] Consideran que la toma de conciencia por los museos de la situación actual y las diferentes soluciones que se pueden vislumbrar para resolverlos es una condición esencial de su integración en la vida de la sociedad. De esta manera, estiman que los museos pueden y deben jugar un papel decisivo en la educación de la comunidad (*Museum*, n.º XXV, 1973).

Lo que reconocen en el fondo es que las transformaciones sociales, económicas y culturales que se producen en el mundo, y sobre todo en un gran número de países en vías de desarrollo, son un desafío lanzado a la museología.

Con la categoría *comunidad* se nombra a la gente, pero de una forma cualificada. La palabra *comunidad* añade a la gente un deseo compartido

por reconocerse en común y entre iguales, para que la comunidad sea la que sepa y haga. Y será determinante que la gente convertida en comunidad se enganche en esta propuesta, acepte las dosis convenientes de violencia simbólica y juegue con ellas luego a su favor. La ayuda de lo imaginario y la apropiación serán de vital importancia para que su forma de institucionalizar los museos conserven algo de la impronta de la gente, de lo popular con todas sus consecuencias.

Sin embargo, puede que no todos los museos estén capacitados para asumir e incorporar estas propuestas. Son los pequeños museos, enclavados fuera de los lugares consagrados del arte y de la cultura, los que posibilitan unas condiciones de contorno más adaptadas a los presupuestos nuevos de una museología de acción en la que primen la democracia cultural, la concienciación, la participación activa de la comunidad y los procesos identitarios.

La nueva museología se concibe a sí misma como un instrumento a favor de los olvidados y oprimidos, a los que brinda elementos accesibles para su propia re-presentación. Puede enlazar aquí de nuevo la figura de Paulo Freire, que encaja también en lo que ya hemos narrado como la inspiración latinoamericana de la corriente y sitúa al gran pedagogo brasilero como fuente referencial.¹⁷¹

En la década de los ochenta hay en el seno de la institución museística profesionales suficientes con ideas comunes sobre la necesidad de reorientar los objetivos del museo y priorizar el lugar de la comunidad propietaria del bien patrimonial. Nace entonces una nueva estructura de coordinación entre museólogos afines de ámbito francés, preocupados por

171 El gran aporte de Paulo Freire en los temas de la dominación y la hegemonía cultural consistió en ver con claridad la violencia simbólica de una educación diseñada desde las elites e inservible para la gente, pues su único afán podría pensarse que era la domesticación del pueblo para ser más fácilmente dominado.

Frente a la educación formulada desde los ministerios correspondientes de los gobiernos de turno, la educación *bancaria*, Freire propone una educación «concientizadora», que significa precisamente la irrenunciable capacidad de la gente para señalar sus intereses y diseñar las estrategias para conseguirlos. Con su *Pedagogía del oprimido*, Freire (1976) ofrece una alternativa viable a un sistema educativo que resultaba, como tantas otras iniciativas de la modernidad, rotundamente ajeno a la vida y problemas de la gente del pueblo.

el rumbo a tomar por la institución. Es el caso de la *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale*, conocida por sus siglas: MNES (*Enciclopedia universalis*, France S.A., 1995).

Para esta organización, la comunidad se convierte en el eje de la labor institucional. Y, con palabras de Varine-Bohan, se puede definir la oposición entre museo tradicional y museo comunitario por la confrontación de tres términos que sientan las bases teóricas de la nueva museología, de una forma abierta, pero a la vez ambigua:

1. El edificio se sustituye por el territorio geográfico de una comunidad.
2. La colección se compone de todo lo que comporta ese territorio y pertenece a sus habitantes: cultura material e inmaterial.
3. El público es la población del propio territorio.

Estas tres condiciones son el entramado teórico que justificará al museo como un medio adecuado para el desarrollo de la comunidad por medio de su patrimonio material e inmaterial (Alonso, 1999, p. 83).

Varine-Bohan —que, recordemos, estuvo en Chile y en todas las reuniones internacionales que desde su puesto institucional tuvo que coordinar— sostiene que, si un museo quiere desarrollar correctamente su mensaje político, es necesario que la comunidad se reconozca a sí misma completamente en el museo, que haga uso de él como herramienta de su propio desarrollo y que pueda controlarlo permanentemente.

En estas nuevas formulaciones se señala como primordial y determinante el papel que tiene y debe tener la comunidad sin perder como horizonte su desarrollo. En palabras de Alonso, «La Nueva Museología concibe al museo como medio procedimental para conseguir el desarrollo de la comunidad de un territorio a través del patrimonio material e inmaterial, natural y cultural» (Alonso, 1999, p. 33).

Las críticas a esta corriente, muy polarizadas en la figura del ecomuseo, apuntan hacia una construcción idealizada de la sociedad rural, sesgada de neopopulismo en la que se la representa como lugar de consenso y de homogeneidad deseados. También señalan que el interés en revalorizar el pasado de la comunidad y mitificarlo al mismo tiempo obedece a una incapacidad para asumir el cambio socioeconómico por parte de los colectivos más retardatarios. Y así, la idea de territorio en los ecomuseos encubre el

fantasma de los micronacionalismos con propuestas de falsas identidades, carentes de rigor científico, que hacen derivar esas instituciones «en meros centros de animación socio-cultural» (Hubert, 1985, pp. 186-190).

Los peligros de manipulación sobre la representación del pasado idealizado parecen más visibles cuando el ecomuseo se promueve desde el propio poder, sea este del tipo que sea. Y es que todavía están latentes las perversas consecuencias de la utilización política que el nazismo hizo de los *Heimat-museen* con un discurso claramente racista (San Martín, 1998, p. 46).

Quizá la manera de evitar los sesgos no deseados de los ecomuseos sería una aplicación medida y rigurosa de la definición que Rivière da para ellos. En ella claramente se enmarca una negociación entre poder dominante y comunidad, con sus relaciones de fuerza, que llevará a determinados consensos. Instrumentos que el poder político y la población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. El poder, con los expertos, instalaciones y recursos que pone a su disposición. La población, según sus aspiraciones, conocimientos e idiosincrasia (Rivière, 1985).

Y también, frente a las críticas y limitaciones subrayadas en los ecomuseos y en la nueva museología, conviene extender el marco de las reflexiones y abarcar a toda la institución, pues también los museos clásicos corren el peligro de proyectar una visión hegemónica del mundo basada en una determinada clase social (Annis, 1998, p. 17). Y es que las grandes ciudades miden su capital simbólico¹⁷² por la importancia de sus museos y el número de ejemplares del patrimonio mundial que han acumulado (ib., p. 15). Y al mismo tiempo, las ciudades son lugares con sociedades duales, con espacio, «no vendibles» ni enseñables; que solo se publicite y se mercantilice el lado más amable y maquillado de las mismas no significa necesariamente que se idealice la ciudad y se imagine carente de conflicto; que el viajero o el turista los evite no supone que no existan. Pero no son habituales dentro de la museología clásica estas críticas sobre la imagen cultural que una ciudad proyecta de sí misma; en el contexto de los pequeños museos del mundo rural, sí.

Quizás más que una museología nueva, de lo que se trata es de una museología crítica, induciendo desde fuera a que la gente ponga su interés

172 La idea de capital simbólico proviene en este caso de Bourdieu (1998): también las ciudades disputarían entre ellas ese capital.

en su propia cultura y realidad. Pero no está nada claro quién está legitimando lo que es «su propia cultura», si la misma gente u otros expertos, «otros» más críticos, puede que más lúcidos, pero igualmente expertos con la misma función legitimadora, porque las connotaciones elitistas de la institución museo son tan rotundas que siempre harán falta mediadores para poder traducir los métodos de esa estructura. De todos modos, en esta corriente hay una apuesta fuerte por intentar difuminar el papel experto en la medida que se incide en la participación popular por medio del trabajo voluntario, la formación teórica y el protagonismo de la población, y se concibe la institución museística como herramienta capacitada para aguzar el espíritu crítico, despertar la conciencia, devolver confianza, recuperar tradiciones y preservar el medio ambiente. O, en palabras de Luis Alonso, se trata de «dar lugar a los dejados de cuenta, olvidados y oprimidos» (Alonso, 1999, p. 106).

Hay ejemplos concretos que pueden iluminar estos propósitos desde la práctica en muy diversos lugares tanto del mundo occidental como de países latinoamericanos o africanos.¹⁷³

En Quebec, en 1980, el ecomuseo Maison du Tiers Monde participa en las reivindicaciones populares de un barrio de la ciudad.

En La Haute Bauce canadiense, en 1983, el ecomuseo se implica en el desarrollo socioeconómico de la región.

En Washington, en un barrio de la ciudad definido por una mayoría de población negra, con una composición socioeconómica muy por debajo de la media del país, representativa, por otro lado, de lo que son las comunidades negras en Norteamérica, se crea el Museo de Anacostia en unos antiguos almacenes abandonados. La política expositiva recorre los problemas que atañen a la vida de los vecinos de ese lugar; desde ahí su director montó una exposición dedicada a un elemento presente en la vida del barrio y además perturbador: las ratas. Enfocado el montaje desde diversos ángulos, con ejemplares vivos capturados en las propias calles del

173 Puede distinguirse entre la nueva museología del área francófona, que se preocupa de musealizar la comunidad, y la que se practica en Gran Bretaña, que obedece más a un estado de insatisfacción generalizada con la vieja museología, por ocuparse demasiado de los objetos y poco de los objetivos de los museos (Vergo, 1989, p. 3).

barrio, tuvo una acogida grande por parte de los vecinos, que hicieron una «apropiación» de ese nuevo espacio y se animaron a tomarlo como lugar de encuentro para mostrar partes de sus vidas ante ellos mismos (Romero de Tejada, 1993, p. 42; y Bolaños, 2002, pp. 286-287).

En Gran Bretaña se crean los *country museum services*, museos comarcales con claro sentido del territorio y preocupaciones medioambientales (Boylan, 1991).

En el estado de Oaxaca, en México, la experiencia ha sido crear museos comunitarios, para lo cual se hacen talleres de sensibilización de la comunidad mediante la elaboración de un autodiagnóstico, seguidos de talleres básicos sobre museología y materialización de la exposición, incluida su evaluación. Podríamos encuadrar esta experiencia en las técnicas de investigación-acción-participativa, y parece que se realizan de modo satisfactorio por la demanda creciente en la región.

En África, el ejemplo más reputado es el del Museo Nacional de Níger. Exhibe reconstrucciones de casas del país con presencia también de artesanos que promueven talleres de cerámica, arquitectura, horticultura y mecánica. También se aborda la cultura no material con la recuperación de leyendas y tradiciones orales. El museo ha llevado a cabo labores de integración social de discapacitados, parados y mendigos.

En Francia destacan los museos de Le Creusot, pionero en la denominación de ecomuseo, o los casos del museo del Delfinado, en Grenoble, o de Neuchâtel. El director de este último, Jacques Hainard, ha preparado exposiciones temporales en el Museo de Etnografía dentro de lo que él llama una «museología de ruptura», admitiendo que «todo el mundo manipula dentro de la institución museística y que, por lo tanto, todo el mundo es capaz de producir sentido».

Finalmente, antes de dar por concluida la presentación de esta museología nueva, me detendré en la diversidad de términos que aparecen asociados a los museos propuestos desde esa corriente.

Recordemos la denominación inicial de «museo integral» propuesta en Chile. Ese término no fue operativo y quedó como una manifestación de principios.

Los aires ecologistas que sobrevienen en la década de los ochenta impregnan los museos que justamente acaban de ampliar, basándose en la

filosofía ambientalista, el horizonte patrimonial para abarcar también los lugares naturales, introduciendo en el concepto de *patrimonio cultural* lo que aparentemente desde las primeras escuelas sociológicas del XIX se presentaba como el opuesto de cultura: la naturaleza.

Los museos que se apropian de este modelo quieren integrar en su programa no solo objetos de la cultura material, sino cualquier elemento vinculado a la tierra y al paisaje, en los que la presencia humana es notable e indisoluble. Estamos en la línea de la interdisciplinariedad, y cultura y naturaleza pueden ir de la mano dentro de la institución museística; el nombre que engloba a las dos es *ecomuseo*.

Pero no gustaba mucho la denominación, o por lo menos había críticas a ella porque la ecología es conflictiva en muchas ocasiones al entrar en colisión intereses contrapuestos de la población autóctona, de los conservacionistas, de los políticos, etcétera. Resultaba menos connotado el término *mussée en plein air*, «museo al aire libre», muy utilizado en Francia.

Si la pretensión era acentuar el papel de la comunidad, y recoger como patrimonio cultural también los testimonios inmateriales, nada mejor que «museo comunitario», pero ya hemos indicado los problemas añadidos que lleva el término *comunidad*; por eso se optó por otro más amplio: *museos de sociedad*. Que coexiste con otro más restringido: *museos de vecindad*.

Y no acaba ahí la confusión, o clarificación, terminológica, porque cuando el patrimonio preservado corresponde a un amplio territorio, con multiplicidad de etapas y valores: yacimientos arqueológicos o geológicos, paisajes humanizados, arquitectura tradicional, cultura material o inmaterial, como fiestas o tradiciones gastronómicas, en España, para englobar todo ello dentro de una unidad de actuación, se ha optado por el término *parque cultural*, con las reminiscencias o asociaciones que nos provocan las palabras *parque, ferias, atracciones, circo...*

Pese a todas las proclamas ideológicas tan atractivas que ha formulado la nueva museología, lo cierto es que el modelo no ha terminado de cuajar y que su incidencia real es bastante limitada. Acusada de utopismo e idealismo por algunos, o excesivamente politizada y radicalizada para otros, la evolución de la nueva museología transcurre por circuitos paralelos, y, por tanto, no coincidentes con la museología de siempre.

4. RESUMEN DE LAS TEORÍAS ACERCA DEL PUEBLO, LA CULTURA Y EL MUSEO

Hemos iniciado el recorrido teórico por la categoría de *pueblo* desde bases teológicas. Diversas escuelas teológicas del siglo XX han proporcionado una primera aproximación desde rasgos materiales y estructurales muy próximos al marxismo. Se focalizaba la dimensión victimal o sacrificial del pueblo, con la limitación inherente a una categoría de *pueblo* fundada en caracteres materiales del orden de lo económico y político. Si se traslada dicho concepto a la práctica cotidiana y se quiere hacer operativo para analizar fenómenos o hechos sociales, resulta insuficiente, o por lo menos induce a pensar que la historia y los acontecimientos caminan para seguir contribuyendo al sufrimiento y despojamiento de las víctimas. Llegábamos así a la necesidad de revalorizar las dimensiones simbólicas e imaginarias de la existencia como un corrector también de análisis reduccionistas. Con la incorporación de la antropología y de la sociología, cuando menos de corrientes singulares dentro de estas disciplinas, y también de las teologías feministas, hemos podido cuestionar la primera construcción del concepto de pueblo y de *lo popular*, abandonar las definiciones más clásicas, rebasar su caracterización estructural y material y entrar en conceptualizaciones que dan cabida a otras aproximaciones a lo popular: gente, multitud, lo cotidiano y el común.

Los culturalistas británicos, los autores de la escuela del imaginario, los teóricos de la gente y la multitud, la sociología de la vida cotidiana y los autores que proponen como herramienta heurística lo social instituyente nos han ido llevando de la mano para poder revisar, dentro del marco de lo cultural, nuevas formas de contemplar lo popular. Y aparecen como rasgos particulares el vitalismo hedonista, el gozo del mero estar juntos, el

presentismo, la tenacidad, la memoria como táctica de resistencia, etcétera. En definitiva, un conjunto de prácticas sociosimbólicas que constituyen algo común.

El pueblo, la gente, noción ambivalente que se escapa continuamente del saber experto. Que ha encontrado una línea de fuga para no entrar en el dominio total y completo de la parte dominante de lo social. Que tiene su escenario privilegiado en la vida ordinaria, en lo cotidiano. Que es depositaria de la *posse*, de la potencia aristotélica, y que en el mundo de las prácticas, con toda su ambigüedad, es donde sabe desplegar sus artes y sus resistencias, porque en esos territorios puede hacer valer sus especiales tácticas, que se mimetiza camaleónicamente en las prácticas cotidianas, disolviéndose en ellas con la dificultad para un observador externo de analizar lo que ni siquiera se percibe.

Las microrresistencias de Certeau, o de Lefebvre o Ginzburg, expresivas de la libertad montañesa de las prácticas, que adquieren rango de producto cultural en sí mismas y como lugares de recepción. Porque si se ha anulado la entidad del pueblo en el momento de la producción cultural, restringida para el dominio de los poderosos,¹⁷⁴ habrá que buscarla en el momento de la recepción, ineludible para cerrar todo proceso cultural.

No podemos ignorar las críticas que se vierten sobre los autores de la sociología de lo cotidiano sobre su sometimiento en última instancia al poder, sobre su llamada encubierta a aceptar este estado de cosas, sobre sus efectos desmovilizadores sobre la gente. En cualquier caso lo que parece claro es que dentro de las grandes paradojas que encontramos en las observaciones externas de lo popular, algo o mucho se escapa del saber experto, incapacitado para desenvolverse entre determinadas prácticas, y que intentar otros marcos teóricos que den mejor reparto de cartas a los aparentes perdedores de siempre es totalmente legítimo.

Con el recurso a la memoria, ingrediente del dominio de lo cultural, presente en los decorados más habituales del escenario museístico, nos hemos trasladado a otro agente activador de la musealización, que puede

174 Tesis de Bourdieu y la teoría de la reproducción o de la escuela de Fráncfort y las teorías de la dominación.

arrojar luz diferente sobre la forma de musealizar el patrimonio del común desde la propia gente.

Se ha abundado en una noción de memoria que entra de lleno en el plano de las emociones y de lo sensible y que sabe combinar las dimensiones individuales y colectivas, que se mide de continuo con el olvido y que, por tanto, está tras la anamnesis. Esa memoria puede ser una buena guía para la interpretación de los pequeños museos locales. La contribución de Certeau al depositar en la memoria la gran fuerza de lo popular, como una táctica hábilmente utilizada por la gente en la vida cotidiana, completa la idea operativa de memoria que resulta más próxima.

Finalmente, el capítulo del museo, iniciado con el coleccionismo y la patrimonialización, ha querido clarificar la trayectoria seguida por la gran institución cultural del siglo de las luces. Su sometimiento al diseño de los poderosos. La facilidad de lo instituido para manifestarse ahí. Pero se ha querido fundamentar que no es posible obviar ni en el coleccionismo ni en la patrimonialización, ni tan siquiera en la propia musealización, la acción de lo instituyente como otro poderoso imán que modela todo el proceso. A pesar de las dificultades para percibirlo, por medio de lo imaginario, lo sagrado y la memoria tendremos cauces para entrar en él. Gracias al imaginario, el significado de los pequeños museos locales puede apuntar hacia los grandes y eternos problemas de la existencia humana, el devenir y la muerte. Desde lo sagrado durkheimniano, fuerza y dinamismo de lo social, estas cuestiones vitales ampliarán su campo de existencia a lo colectivo.

La segunda parte de este trabajo, por medio del análisis de la sociogénesis de siete pequeños museos locales, consistirá en «ver cómo se *hacen* museos *desde la gente y sobre la vida* de la gente». Conocer cómo se musealiza la vida cotidiana desde la gente común en el escenario rural.

II PARTE
LOS MUSEOS ETNOLÓGICOS
DEL ALTO ARAGÓN

INTRODUCCIÓN: SIETE MUSEOS, SEIS PUEBLOS

Para realizar el estudio sobre los procesos de creación de estos siete pequeños museos locales del Pirineo aragonés que musealizan la vida cotidiana he podido contar con la colaboración de todos sus creadores. En todos y cada uno de ellos he encontrado una buenísima acogida para conversar y grabar las entrevistas, así como para poder recorrer detenidamente las instalaciones museísticas, guiada por esas mismas personas. Gracias a todos esos materiales, visitas y entrevistas, más la documentación escrita, he podido alcanzar los análisis e interpretaciones posteriores.

La observación de cada museo ha provocado en mí un tipo de impresiones diferentes que me han animado a sintetizarlo con un simple título, que en pocas palabras dan cuenta de lo primordial, a mi entender, en la sociogénesis del museo.

- Ansó: los orígenes míticos
- Sabiánigo: el pueblo que no tenía pasado
- San Juan de Plan: las artes de hacer de las mujeres
- Alquézar: el azar y la necesidad
- L'Ainsa: las «bellas artes» populares
- Mas de Puybert: los abuelos y el nieto.

Esta ordenación de los museos responde al orden cronológico de su creación y, casualmente, quedan así agrupados los cuatro primeros que son los museos colectivos: Ansó y sus dos instituciones, Sabiánigo y San Juan.

Pese a que el protagonismo de su creación tenga nombres propios, se percibe en todos ellos la presencia de una colectividad detrás, con mayor

o menor vigor, con implicaciones diversas, pero siempre como una referencia precisa.

Los tres últimos, Alquézar, L'Ainsa y Mas de Puybert, forman otro grupo, el de las creaciones individuales privadas, puestos en pie por personas particulares, que han afrontado de forma individual todo el proceso de gestación.

Se verá también en ellos, de forma limitada, la colaboración institucional, del Gobierno de Aragón para el caso de L'Ainsa en la fase de montaje; del mismo gobierno, con fondos europeos, para la edición del catálogo de Alquézar, y, en el caso de Puybert, para afrontar la rehabilitación de algunas dependencias auxiliares del mas, de claro valor patrimonial.

1. MUSEO ETNOLÓGICO DE ANSÓ Y ROPERO MUNICIPAL¹⁷⁵

Ansó. Los orígenes míticos

Las dos instituciones que existen en Ansó, el Museo Etnológico y el Ropero Municipal, tienen una trayectoria con puntos comunes y también con divergencias.

El Museo Etnológico aparece como tal en todos los listados consultados y, además, con la especificidad de etnología. La fecha de su inauguración tampoco ofrece dudas: 1974. Obviamente, en aquellas fechas, la proliferación museística no se había producido.

Es el primero de su tipo en Aragón, si descontamos los de las capitales de Teruel y Zaragoza; desde luego, el primero de toda la provincia de Huesca. Que sea el primero de su tipología se subraya en las comunicaciones de los informantes con orgullo por su carácter pionero.

No haber tenido puntos de referencia en los que apoyar la creación del museo hace que la narración del proceso tenga claras similitudes con un relato mítico o un cuento, algo así como «Érase una vez». No faltan en ese empeño de formación del museo, que en definitiva es el héroe del relato, ni las fuerzas benéficas ni las de signo negativo. El museo nace de la nada y desde ahí

175 El Museo Etnológico aparece en los listados de los siguientes expertos: W. Rincón (1995), M.ª E. Sánchez (1996), Gobierno de Aragón (2001), M. Beltrán (2002), F. Bolea y M. Puyol (2002) y *Heraldo de Aragón* (8-8-2002). El Ropero Municipal aparece en los listados de M. Beltrán (2002) y F. Bolea y M. Puyol (2002).

comienza su andadura con el concurso del párroco, unas viejas mujeres y expertos amantes de Ansó.

En cuanto al Ropero Municipal, su fecha de creación no se puede concretar más allá de situarla en los años setenta, y no es una institución museística al uso, pues no se abre al público más que en situaciones muy especiales, y por eso no figura en los listados habituales, pero sí en las referencias de ciertos expertos. Más adelante veremos como sí cumple determinadas funciones museísticas desde los parámetros de la nueva museología, en concreto la de dinamizar y crear espacios de socialidad.

1.1. Contexto

El pueblo

Ansó es la cabecera del valle del mismo nombre, que ocupa la posición más occidental dentro del Pirineo aragonés. Ciento tres kilómetros lo separan de la capital de la provincia, Huesca, pero las barreras naturales que forman la foz de Biniés y el puerto de Ansó agrandan esa distancia mucho más. La dificultad en las comunicaciones hacia el sur, e incluso hacia el contiguo Echo, han favorecido que Ansó se haya relacionado con mayor fluidez con la vecina Francia a través del puerto del Palo, o también con el valle de Roncal por la antigua carretera que desde Zuriza concluye en Isaba.

Ansó ha sido escenario de diversos estudios de orientación antropológica, su atractivo sobre los expertos radicaba en la especial situación geográfica, que favorecía una más lenta incorporación de los modelos de vida homogeneizadores e invasivos en la sociedad rural. Si en la primera mitad del siglo XX fueron estudiosos del traje como Ricardo del Arco, del Pirineo en general como Violant y Simorra, o fotógrafos como Ortiz de Echagüe, Compairé y Cativiela los que se sintieron atraídos por el remoto valle de Ansó, ya en los finales del siglo XX, Dolors Coma d'Argemir y Juan José Pujadas vivieron largas temporadas¹⁷⁶ entre los valles de Bielsa (1971-

¹⁷⁶ En una publicación de ambos autores dan cuenta de su trabajo de campo por el Pirineo aragonés en la década de los setenta al socaire de un proyecto sobre la aculturación en Sobrarbe, dirigido por el antropólogo catalán Claudio Esteva Fabregat desde la Escuela de Estudios Antropológicos de Madrid primero y luego desde el Centro de Etnología Peninsular de Barcelona (Coma d'Argemir y Pujadas, 1994, pp. 13-14).

1975), Echo y Javierregay (1975-1978) y Ansó (1977-1978), con varias y diversas publicaciones sobre temas centrales en la sociedad montañesa, como la institución de la casa, los trabajos, los toponímicos, los casamientos, las herencias, etcétera. Y sin olvidar al ansotano Antonio Jesús Gorría, que también ha investigado ampliamente sobre su pueblo.¹⁷⁷

El aislamiento geográfico, que ha presidido el desarrollo y evolución de Ansó, ha tenido consecuencias tales como la persistencia de los modelos arquitectónicos del pueblo, a diferencia de otros núcleos pirenaicos profundamente transformados por el *boom* constructivo asociado al turismo. Y también ha influido en la pervivencia de una variedad lingüística local, el ansotano,¹⁷⁸ que forma parte del aragonés, vivo aún entre los habitantes del valle, con alto valor simbólico-identitario, junto con otros¹⁷⁹ como puede ser el traje.

La armonía que el pueblo conserva sin estridencias en su trazado urbanístico no quiere decir que la vida no haya cambiado en él. Su población ha disminuido a lo largo del siglo XX, estimándose en la actualidad ligeramente superior a los 500 habitantes, mientras que el censo de 1857 alcanzaba los 1773. O incluso en 1950, el pueblo superaba los 1000 habitantes (Gorría, 1999, p. 14).

Los ansotanos han ido cambiando sus modos económicos plegados a los cambios sociales generales. En la actualidad, la pirámide de edad nos da cuenta de una población envejecida, ya que los jóvenes, en su mayoría, emigraron irreversiblemente como en otros tantos territorios próximos de la montaña.

En las primeras décadas del siglo XX se producían éxodos, pero eran estacionales, con la trashumancia obligada que vaciaba el pueblo de hombres jóvenes y maduros en invierno, camino de las tierras bajas, limpias de nieve y con pastos abundantes para los ganados. O también la marcha de

177 E incluso sobre el museo etnológico, dedicándole una publicación del Instituto de Estudios Altoaragoneses, *El museo etnológico de Ansó. Reflejo de la historia y cultura de un pueblo*, en 1993.

178 Precisamente las dos informantes femeninas de los museos de Ansó son coautoras de un diccionario sobre el ansotano publicado en 2005.

179 Se está también ahora protegiendo especialmente una raza de oveja con denominación de origen: la oveja ansotana.

las mujeres jóvenes¹⁸⁰ a pueblos franceses como Mauleon, con una incipiente industria alpargatera en la que se empleaban las ansotanas para reunir pequeños capitales que facilitarían sus vidas y permitirse el regreso al pueblo en verano.

Otros y otras se fueron más lejos, hacia las ciudades, Huesca, Zaragoza y Barcelona, las más deseadas para quedarse ya en ellas. Y hasta los hubo que llegaron a las Américas, y la existencia de centros de Aragón en los finales del siglo XIX no solo en Buenos Aires, sino también, por ejemplo, en la provincia de Rosario,¹⁸¹ da cuenta de una colonia significativa de gentes del valle en aquellas tierras. De estos grupos, muy pocos volvieron. O si lo hicieron, fue teniendo en Ansó la segunda residencia.

De modo que la economía, basada tradicionalmente en los recursos ganaderos y en la explotación forestal, va desmarcándose de ellos para incorporar el tercer sector en el escenario productivo del valle; y con especial incidencia, el turismo. Hoteles, bares y restaurantes empiezan a componer un nuevo paisaje reutilizando y remodelando antiguas instalaciones agropecuarias. El turismo deportivo, en especial el montañismo, también se hace presente, y albergues y cámpines recogen este modelo de visitante del valle, muy frecuentado desde el País Vasco por la carretera que antes mencionábamos y que enlaza el valle ansotano de Zuriza con el navarro de Isaba.

En poco más de dos décadas, la fuerza del turismo es imparable. Aunque, al igual que los antiguos movimientos migratorios prioritariamente estacionales, también el turismo lo es ahora. En el invierno, el pueblo está recorrido por la soledad y el silencio,¹⁸² el frío no anima a callejear. A partir de la primavera, los primeros visitantes llegan a Ansó, y en verano el valle bullirá de vida por los cuatro costados, marcando la fiesta

180 Es la llamada «emigración golondrina», porque al igual que esas aves es estacional y se regresa siempre, o casi siempre.

181 En muchos casos nunca perdieron la vinculación con el origen ansotano. Hay una singular experiencia del retorno de un traje de mujer del valle del siglo XIX al Museo de Zaragoza en 2001 (Martínez Latre, 2004).

182 En el invierno de 2004 comenzó la recuperación del carnaval en Ansó al calor de una propuesta del vecino territorio francés del Bearn, que organiza un carnaval itinerante por ambas vertientes de la cordillera pirenaica. En la programación de 2004 se incorporó al recorrido de la fiesta invernal por excelencia el pueblo de Ansó.

de Exaltación del Traje, celebrada el último domingo de agosto, el máximo de gentío y el subsiguiente punto de inflexión orientado hacia la soledad invernal.

Los museos

Ansó cuenta con dos instituciones museísticas en sentido amplio:¹⁸³ el Museo Etnológico, de titularidad eclesial y cuya responsable es la parroquia del pueblo, que tiene una vinculación orgánica con la diócesis de Jaca; y el Roperó Municipal, que con su nombre proclama que depende de la corporación local y que sus fondos son fundamental y exclusivamente de indumentaria.

Pese a tener diferente tipología y titularidad, la historia de ambos museos se encuentra íntimamente relacionada por las personas concretas que los han puesto en pie y son sus responsables. Por ello me pareció oportuno abordarlos a la par, ya que las informaciones que me proporcionaban sus creadores se implicaban mutuamente. Además, y como se verá en el análisis, pueden formar una pareja de instituciones complementarias en la medida que una de ellas, el etnológico, es mucho más un museo al uso, orientado prioritariamente a la exposición. Y la otra, el Roperó, sería un centro más dinámico para el propio pueblo, algo encuadrable en cierta medida dentro de la nueva museología.

El edificio que ocupa el etnológico no es otro que la propia iglesia parroquial de Ansó. Un cartel en el atrio informa de su existencia. Hay que atravesar la nave central hasta llegar al altar mayor, y por una puerta lateral se accede a la sacristía, donde se despliega una primera parte del museo, orientada al arte religioso, con los fondos de la propia iglesia. Ornamentos litúrgicos, piezas procesionales, imágenes, libros sagrados, etcétera, están ordenados y clasificados en grandes vitrinas.

183 El Roperó no está abierto al público de forma continua, pero los fondos de indumentaria ansotana que custodia se pueden contemplar si se concierta cita con su responsable. Algo similar a lo que ocurría en el Museo del Pueblo Español de Madrid o en el de Artes y Tradiciones Populares de Barcelona, hasta bien entrado 2004. En marzo de 2004 el primero se convirtió en el Museo del Traje, y el segundo, en junio de 2004, se integró en cierta medida en el Museo Etnológico de Montjuich dentro de las efemérides del Forum Barcelona. Además, los trajes del Roperó se ponen a disposición de los ansotanos y visitantes para poder vestirlos el día de la Exaltación del Traje.

Por una escalera se asciende a la gran sala que formalmente es el museo de etnología. La escalera está ya repleta de objetos que aluden a los trabajos de la agricultura, cestería u otros elementos, como alguna silla de novia.

La configuración de la sala etnológica, un rectángulo de grandes dimensiones, con una superficie de ciento tres metros cuadrados, determina el montaje expositivo. Los objetos ocupan todas las paredes de la habitación sin solución de continuidad y sin concesiones a la reconstrucción ambiental. Tan solo se ha querido hacer un remedo de fogaril y de rincón del pastor en una zona del museo; pero ante la elevada densidad de objetos allí acumulados, es prácticamente imposible que tengan el papel evocador que provocan las ambientaciones.

Algunos objetos están protegidos en vitrinas, como es el caso de los trajes ansotanos, que comparten ese espacio privilegiado con toda suerte de objetos dispares. Bien dentro de la vitrina, bien sobre ella, los objetos desbordan cualquier ordenación: calderos, pucheros, cámaras fotográficas, herramientas para la matacía, útiles de hilado, braseros o esquilas del ganado.

En el centro, unas vitrinas horizontales albergan piezas heterogéneas. Pero sobre todo en esa zona, tanto dentro como fuera y sobre ellas, a modo de estanterías, libros por doquier. Los hay de carácter etnológico centrados en Ansó, o en la montaña, sobre las vitrinas verticales; históricos, en el interior de vitrinas horizontales, con documentos que relatan acontecimientos singulares de la vida en Ansó desde el siglo XV hasta ahora, como el Tratado de las Tres Vacas de 1369,¹⁸⁴ bulas y privilegios reales, libros de coro, devocionarios de todo tipo, etcétera. Junto a ellos también se encuentran fósiles que ayudan a testimoniar la antigüedad del pasado de Ansó.

Hay en el espacio del museo intentos de ordenación expositiva, como son la zona de la zapatería, con todas las hormas y herramientas propias de ese oficio artesano; la zona del telar, arropado por muestras textiles; o la que agrupa las piezas de hierro que presentarían el trabajo del herrero, con llaves, pesas, bisagras, hostieros o badajos de campana, entre otros muchos

184 Este tratado, como otros similares existentes en la frontera pirenaica, marcaba el acuerdo entre valles vecinos por litigios a causa del uso de los pastos de altura.

objetos elaborados con ese metal. O, como he mencionado más arriba, también se ha intentado reconstruir el rincón del pastor con sus materiales, extensivos al mundo de la caza, y el hogar o fogaril con las piezas propias de una cocina tradicional. Pero todo resulta abigarrado y excesivo, incluso el techo ha servido para colgar de él cestos, capazos y otros objetos que ya no tienen lugar material ni dentro ni encima de las vitrinas, ni mucho menos en el espacio que separa los armarios expositivos, también repletos de las «cosas» de la vida de la gente del pueblo.

Hay cuadros y fotografías del valle, pero no carteles explicativos; simples etiquetas en papel escritas a mano o a máquina informan del nombre de algunos objetos.

En una esquina de la sala, una mesa ofrece el espacio para la recepción, venta de entradas y de postales, que componen la humilde oferta de la «tienda» del museo.

En cuanto al Ropero Municipal, se encuentra instalado en un sencillo edificio de una planta que en su tiempo fue horno de pan. No hay constancia exterior que indique su existencia. La sala, de dimensiones medianas, está jalonada de armarios y vitrinas donde se guardan los trajes del valle, ordenados, clasificados y con todo tipo de precauciones para evitar su deterioro. Hay muestras de indumentaria de hombre, mujer, infantil, de diario, de ceremonia, etcétera. Se sigue trabajando en la actualidad en la confección y restauración de las piezas del Ropero. Diversos elementos, como una tabla de plancha o útiles de costura por la sala, dan fe de la actividad mantenida en ese lugar.

1.2. Los creadores

1.2.1. Dámaso Lapetra

Su trayectoria

El origen del museo de Ansó tiene una referencia unánimemente señalada, el párroco del pueblo, cargo que ha ocupado desde la década de los años sesenta hasta 2002. Va a ser él mismo, con sus propias palabras, quien se presente: «Mi padre era forjador, era herrero, y mi madre era la gran modista de mi pueblo, de Luesia».

Su familia tenía tradición en la profesión de herreros, de modo que la puerta del cementerio de Luesía la hizo su bisabuelo, y tenían punzón: «¡De siempre habían sido herreros! Incluso herreros que tenían el punzón... De todo lo que hacían tenían... tenían la señal, la marca».

Estoy ante un hombre de procedencia rural, con un ascendiente vinculado a los artistas populares o artesanos. El padre, herrero; y la madre, modista. Ambos dos muy buenos en sus trabajos y sumamente orgullosos de las capacidades del hijo, bien dotado para la acción, para el hacer.

Resulta ya significativa una persona llegada de fuera, que no pertenece a la montaña, que posee una mirada diferente sobre Ansó. Es de pueblo, pero de las Cinco Villas, lejos del Pirineo, pero no mucho, si bien con otras claves socio-económicas-culturales, que en ciertos aspectos coincidirán con las de este valle pirenaico y en otros no.

La distancia, como concepto y categoría, está apareciendo en el nacimiento del museo. Y conviene subrayarlo porque precisamente es gracias a ella como podemos conocer. Está en el sustrato con que aprehendemos lo que nos rodea y en el modo en que nos dejamos afectar por ese conocimiento. Se reconoce ahí al cura rural que llega desde fuera a Ansó, con un objetivo de aproximación, dispuesto a dejarse afectar sensiblemente, a hacerse un lugar en las vidas de la gente de allí, como un antropólogo cuidadoso que tiene que saber negociar sus relaciones con la comunidad de acogida, si es que quiere ser aceptado y reconocido por ella.

Las múltiples razones

¿Por qué decide el mosén complicarse la vida con la creación de un museo? Hay varias razones que podrán justificar esta iniciativa además de la «distancia», que ya mencionaba como activadora de una mirada diferente sobre el pueblo.

Estarían las inquietudes del propio cura por hacer algo vinculado a la antropología, disciplina que suscitaba su interés. También estaba el atractivo de llenar las horas que podían quedar libres de las tareas propiamente sacerdotales, dedicándolas a tareas que creía podían redundar en beneficio del pueblo y de sus gentes.

Y no pueden obviarse las razones económicas, que demuestran que en ese apartado el museo es un auténtico éxito. Gracias a las entradas de los

visitantes se han podido limpiar el altar mayor (cinco millones de pesetas), el altar de Santo Domingo (dos millones) y el del Santo Cristo (un millón y medio), y realizar toda una serie de mejoras en el templo parroquial, de modo que ahora «presumimos de iglesia».

Los beneficios económicos ya podían intuirse en los comienzos, cuando el padre del mosén enseñaba la iglesia a los incipientes turistas que se acercaban a visitar el pueblo. Y es que el principal atractivo de algunos pueblos, para los que vienen de fuera, suele ser la iglesia, máxime si tiene las características de la parroquial de Ansó, que ofrece una imagen señorial e imponente dentro de la armoniosa arquitectura de todo el pueblo.

D. Dámaso tiene la idea, pero necesita todo lo demás que le proporcione entidad, desde estructurar el espacio museístico hasta llegar a conseguir las piezas que van a exhibirse, sin olvidar el dinero que hace falta para afrontar los gastos indispensables que permitan al museo echar a andar.

Las dificultades comenzaban por no tener ni un espacio adecuado, solo una «sala destartalada».

Para resolver el problema del dinero encuentra a un gran paladín: un experto ligado a la universidad, de origen catalán, que tras conocer el proyecto que le presenta el cura le hace un gran regalo al mosén, y al museo, depositando su confianza, además de su dinero. También se suma a la colaboración otro ansotano, ya afincado en Zaragoza, con gran prestigio en el mundo empresarial de la capital. En cierta medida, es el impulso que necesita para avanzar el proyecto.

La gente y el poder

Hay también una implicación del propio pueblo, de la gente, que se debe diferenciar claramente de la posición mantenida por el Ayuntamiento. Este último quiso distanciarse del proyecto desde el primer momento.

La falta de visión municipal sobre el papel del museo llega a ser hiriente para el mosén, que aún recuerda con dolor la negativa de la Corporación a involucrarse en la idea.

Esa posición de la institución que encarna el poder político local está en clara sintonía con otras del mismo cariz, como son la Diputación de Huesca o la General de Aragón, posteriormente, y llega hasta el mismo

obispado. Si bien este último puede desmarcarse de la postura mayoritaria en la medida que son locales eclesiales en los que finalmente se instala el museo. Las otras dos instituciones no pueden apuntarse un solo tanto a su favor en la construcción y posterior mantenimiento del museo. Únicamente el Gobierno central se salva del desinterés por la iniciativa del cura, y vemos que se despacha, de todos modos fácilmente, con un donativo de cien mil pesetas.

Las dificultades económicas son las que impiden que el museo se adapte a los nuevos tiempos, porque ahora es consciente su creador de que, si el escenario museístico hubiera sido un espacio doméstico, todo quedaría mejor presentado. El poder evocador del contexto, que alcanza más fácilmente al imaginario. «Lo bonito hubiera sido haber cambiado el museo a otro sitio, a la casa donde yo vivo». Se trata de una casa de construcción tradicional del siglo XVIII y con casi doscientos metros cuadrados de superficie.

Resulta llamativa la coincidencia que se irá encontrando en el transcurso de esta investigación sobre la indiferencia de las instituciones más explícitamente representantes del poder político. Ayuntamientos, diputaciones, etcétera, «pasan olímpicamente» de los pequeños museos locales. Hay una falta de sintonía grande entre los creadores de los museos y los gestores políticos. A la institución canónica le cuesta reconocerse en estas pequeñas creaciones que se mueven muy por los márgenes de la concepción museística clásica. Volveré más adelante sobre este punto.

Frente al absentismo de los políticos se puede rastrear la actitud de la gente del pueblo. Observar cómo iban recibiendo la idea del museo. Para empezar, hay que detenerse en la confianza que mosén despertaba en la gente, en el sentimiento de pertenencia que se generó de forma recíproca entre el cura y el pueblo. «A mí, la palabra *museo* siempre me asustó. ¡Me asustó más que al pueblo! Al pueblo no le asustó».

Lo sagrado

Esa confianza en el cura y la Iglesia posibilitó una relación fluida entre el mosén y la gente en cuanto a las donaciones de piezas para el museo; más adelante hablará de la llegada de objetos al museo; ahora solo cabe indicar que en la raíz de este comportamiento está la seguridad que proporcionaba la Iglesia frente a otras instituciones con menos garantías en

cuanto a la limpieza de intenciones ante el acopio de colecciones. «La gente iba llevando cosas voluntariamente por ser para la parroquia... A lo mejor hubiera sido para otra entidad, a lo mejor no hubieran dado nada... Y lo hizo de forma voluntaria...».

Ya he comentado más arriba como se rechaza la posibilidad de cambiar ahora la titularidad del museo, de modificar su régimen jurídico. Aquí, al igual que veremos luego en San Juan de Plan, cualquier sugerencia de cambio de estatus que puede proporcionar más estabilidad a la continuidad y pervivencia del museo se ve como una alternativa imposible, o no deseable, imputando a los donantes de piezas la incapacidad para aceptar el cambio. Pasar a niveles más instituidos en la gestión del museo suscita desconfianza en la gente. Hay una falta de seguridad en las intenciones de la otra parte, que se perciben mutuamente entre los actores principales del proceso. Las instituciones políticas y administrativas no se fían de los pequeños museos locales, fruto de iniciativas más o menos colectivas. Y la gente no se fía de los poderes públicos a la hora de atribuirles la propiedad de sus bienes.

De todos modos, procede preguntar ya cómo llegaron las piezas a las salas parroquiales.

Había un camino privilegiado y accesible solo a un cura párroco, tal cual es el acompañamiento en la recta final de la vida de los feligreses de la iglesia. Así, desde esta perspectiva narra el mosén la primera entrega al futuro museo. «Una señora a quien yo llevé al Amparo de Jaca. Y esa señora me regaló un vestido, me regaló un delantal, algún pañuelo de cabeza me regaló».

De esa primera donación van surgiendo las siguientes con objetos de valor desigual, pero que se van depositando, al parecer, con gran generosidad. Encontramos a las mujeres siempre en el papel de elementos benéficos del museo.¹⁸⁵ «La señora M y la J, pues ellas... me ayudaron mucho. ¡Incluso alguna cosa de su casa también traían!».

En ese afán de guardarlo todo puede haber un resquicio de sospecha positiva, el pensamiento de que, en alguna ocasión, entre piezas más o

185 Son estas mujeres las que volverán a aparecer en la entrevista de P. M. y a las que adjudico el papel de fuerzas protectoras del museo en el análisis de esa entrevista.

menos repetidas, se pueden descubrir algunas de valor considerable. E incluso también puede suceder que las piezas pasen desapercibidas a los ojos del propio cura y tengan que ser otras miradas expertas las que den cuenta de su valor, como el caso de un abanico de hueso, «descubierto» por una visitante valenciana.

El valor del traje

En realidad, la formación de los fondos del museo ha sido muy heteróclita. Comenzó por el traje, que sin lugar a dudas es uno de los símbolos culturales más propios de Ansó, lo que le proporciona una identidad sumamente específica, elemento primordial en el imaginario colectivo.

No hay ningún otro traje similar en el resto de la comunidad aragonesa, las semejanzas pueden encontrarse con el vecino pueblo de Echo, pero en una mirada más cuidadosa se ven que son más las diferencias entre ambos que las semejanzas. Además, el traje de Ansó no ha tenido que reconstruirse, pues se han conservado sin solución de continuidad hasta nuestros días, de modo que en el último tercio del siglo XX todavía podía encontrarse por las calles de Ansó a algún vecino del pueblo que lo vestía como traje cotidiano.

No extraña que el museo arranque a partir de unas piezas de indumentaria fruto de las donaciones de unas cuantas mujeres.

El cura va enumerando piezas, trajes y faenas que son femeninos, y es que, en definitiva, el espacio cotidiano es un lugar especialmente significado por la mujer y su hacer. Ahí está sobre todo su escenario de prácticas, en las que desempeña especialmente su contribución a la cultura de la gente. A partir de la indumentaria se van completando las vitrinas abigarradas de cosas y las paredes de la sala, también repletas de objetos que, en una extraña vecindad, van desgranando las labores productivas en el pueblo, las tareas de la vida cotidiana, las labores artesanas, etcétera. Sin preocupación sobre la conveniencia de ciertos maridajes que anudan en el mismo espacio un azulejo valenciano con una dentadura postiza o un traje de casamiento.

Cualquier objeto es bien venido, aunque ahora las dificultades de espacio parecen frenar un tanto la fiebre recolectora del párroco. Pero su instinto elemental de coleccionista se sigue activando en las circunstancias

más irrelevantes, como al contemplar algún objeto en la basura del que se apropia para las colecciones del museo ante la resignación posterior de su antiguo propietario.

Resignación ante la acción del cura, que puede ser sometimiento a una autoridad o también un cambio en la mirada sobre un antiguo aforo, que al ocupar un lugar en la sala-museo queda revestido de nueva luz y participa, en alguna medida, del valor sagrado que posee ese espacio. Sagrado porque atesora la fuerza de lo social. En clara línea con Durkheim (1992), aparece la fuerza del sentimiento de pertenencia a un colectivo que comparte muchas cosas; en este caso, todas ellas propias de la gente de Ansó.

El museo actualmente se percibe con limitaciones. La más importante, la falta de espacio, que obliga a una apretada convivencia de los objetos. Ya hemos escuchado más arriba las intenciones de ampliación de la sala-museo con el proyecto de ocupar la casa abadía y cómo se frustró esa idea por falta de apoyos. El resultado es que el museo alcanza una indeseable densidad de piezas, que se solapan unas a otras para su visión.

Hay en la presentación expositiva una estética muy barroca, muy recargada, propia de un horror vacui, respaldado además por las consabidas actitudes de «más vale no tirar», «nunca se sabe», esa astucia que tantos autores depositan en la cultura popular (Hoggarth, 1970).

Pero, a pesar de esas limitaciones, de las que son conscientes el creador del museo y responsable del mismo, así como su colaboradora, que también abundará en la entrevista en esa idea, ambos pueden vivir con orgullo un dato incuestionable: el ostentar el primer puesto entre los museos de su género en Aragón, cronológicamente hablando. E incluso haber llegado a servir de ejemplo en sus comienzos al mismísimo Museo de Sabiñánigo.¹⁸⁶ Ese carácter de pionero, de abrir caminos no transitados, puede llegar a convertir el origen del museo en un mito fundacional como se verá en la entrevista con P.M. y su forma de relatar su nacimiento.

También puede vanagloriarse del éxito del público que lo frecuenta medido en cifras. Y ofrece unos números de visitantes que están acordes

186 No hay dudas en señalar al Museo de Serrablo de Sabiñánigo como el mejor de Aragón dentro de su tipología.

con los de otros museos similares de estas tierras altoaragonesas. «Este año pasado, el 2001, lo han visitado... 10 000 personas. ¡En un pueblo!».

No solo los aspectos cuantitativos pueden ser una evaluación del éxito del museo, sino también las propias opiniones de los visitantes, que, como también manifestará P., se van altamente satisfechos de su recorrido.

El futuro

En la narración del mosén han aparecido puntos conflictivos en la vida del museo, al margen de las dificultades inherentes a la falta de espacio o la superabundancia de objetos.

Se ha hablado ya de la falta de apoyo de las instituciones políticas, que continúan en la misma tesitura. Una amenaza próxima es su jubilación. El cura párroco abandona Ansó tras cuarenta y un años allí, y la incorporación de un nuevo sacerdote acarreará cambios en una empresa tan unipersonal como es este museo.

Es lógico el temor de mosén ante el trato que dispensará el nuevo párroco al museo. Se trata de alguien más joven, que no tiene relación alguna con lo que se ha vivido en ese lugar y, por lo tanto, con una «distancia» demasiado grande para que pueda activar su imaginario. No conoce Ansó ni sus gentes.

También resulta un tanto incomprensible o, cuando menos, significativa la desconexión entre museo y escuela.¹⁸⁷ Según mi informante, hay bastante ignorancia por parte de la escuela hacia el museo, de modo que no se visita convenientemente con los alumnos y alumnas, ni se introduce de forma adecuada en la programación del centro. Postura un tanto chocante si se coteja con la tendencia ascendente y generalizada del uso de los espacios museísticos por parte del mundo escolar. Muchas de las salidas del aula y de los desplazamientos tienen como objetivo la visita a este tipo de instituciones, o bien en la propia ciudad (me refiero a los clásicos grandes museos de las ciudades de tamaño medio), o bien, incluso, fuera de la propia ciudad. En esas ocasiones suelen buscarse relaciones entre la visita y asignaturas del currículum reglado: historia del arte y grandes

187 La situación se repite en San Juan de Plan, como veremos en su apartado.

pinacotecas o museos de arte contemporáneo, ciencias de la naturaleza y museos de la ciencia y la técnica o planetarios, historia y museos de arqueología, etcétera.

Sin embargo, de hacer caso a la narración de Dámaso Lapetra, aquí no se produce esa simbiosis. ¿Será suficiente explicación la que da el mismo mosén sobre el origen no ansotano de los maestros y maestras? Porque parece que algo lo usan, pero de una forma superficial e insatisfactoria para él.

Frente a este desinterés, nos encontramos con la actitud de los que están algo más lejos; por ejemplo, Sos del Rey Católico, que sí acercan sus escolares hasta Ansó.

Y vuelve a insistir en el desinterés de los próximos al compararlos con la procedencia de los grupos que vienen de lejos, de Valencia o de Cataluña. A estos, el cura les dispensa un trato especial dentro de lo que podríamos denominar un acertado *marketing* que sabe empatizar con los consumidores y con su imaginario colectivo.

De todos modos, el interés último del museo (a mi entender, de una forma un tanto utópica) queda recogido en dos expresiones de Dámaso Lapetra, que lo sitúan en lo que podría ser la relación ideal entre pueblo y museo:

Si yo hice el museo, fue por hacer algo con fundamento en beneficio del pueblo y sus gentes.

A mí no me desagradaba que todo estuviera mezclado, porque todo era vida..., todo era vida del pueblo y para el pueblo. Todo era vida.

Dos palabras se repiten en estas frases que convendrá no perder de vista: *hacer* y *vida*. Porque precisamente la posibilidad de encontrar una cultura más propia de la gente radica en el mundo de las prácticas, en el dominio del hacer; y no de cualquier hacer, sino del más elemental, de aquel más pegado a la vida. Ahí es donde se encuentra lo instituyente como fuerza que opera a favor de la gente y su permanencia en lo social. Pero esa vida se encuentra también amenazada, no es puramente y totalmente vida en el caso del museo ansotano, pues las amenazas sobre la fragilidad de lo expuesto ante su lucha con el tiempo son bien visibles en el estado actual de la exposición. Hay un difícil equilibrio entre lo instituido y lo instituyente en su caso.

Y para concluir el análisis de esta entrevista terminaré con una última frase que redondea esa relación, decía que algo utópica, entre museo y pueblo dentro del discurso del párroco de Ansó. Se está refiriendo al papel de P. en mostrar el museo a los visitantes: «A veces les acompaña hasta por la calle a enseñarles... ¡El museo del pueblo!».

El museo, en los sentimientos del mosén, ha conseguido romper los estrechos muros de la sala parroquial, ha trascendido las paredes de la iglesia y ha entrado en las calles del pueblo, o ellas en él, de manera que es difícil delimitar qué es museo y qué es pueblo. El valor sagrado del heterodoxo Museo de Ansó ha desbordado sus muros e impregna su contorno.

1.2.2. P.M.¹⁸⁸

La trayectoria de P.M.

P. es ansotana por los cuatro costados. Nació en una familia con varios hijos, alguno de ellos varón. Su formación escolar fue breve para dejar paso a la adquisición de las competencias propias de un ama de casa, que se aprendían en el interior de cada hogar al cuidado de las mujeres mayores de la casa: la madre y la abuela.

P. casó fuera de casa, ya que al tener hermanos varones no le correspondía permanecer en el hogar paterno. Su marido, también ansotano y pastor, como la mayor parte de los hombres de Ansó hace cincuenta años. Los cuatro hijos de la pareja viven ahora, llevados por sus profesiones, fuera del pueblo; pero se sienten muy ansotanos «y están pendientes de lo que sucede en el pueblo».

Las tías de P.M. fueron las primeras colaboradoras que tuvo Dámaso Lapetra en la creación del museo, y de entonces arranca la vinculación de nuestra informante con el mosén y el museo. Es la responsable de este en ausencia del párroco, y, por lo tanto, la encargada de atender a los visitantes y del mantenimiento de las salas.

188 Esta informante y la responsable del Roperio me pidieron que guardara mínimamente el anonimato, y por eso sus nombres figuran solo con las iniciales.

Los comienzos

La principal colaboradora de Dámaso Lapetra en la gestión del museo tiene claro su origen: la acción decidida del párroco del pueblo. Él es el promotor de poner en pie algo que no se conocía por aquellas latitudes y que se enfrentaba, en primer lugar, a otro fenómeno nuevo: el turismo. Los viajeros sin objetivos precisos. «Él pensó que sería bueno recoger algo, poderlo exponer, poder contar un poco más a lo vivo lo que había sido en la vida».

Cuando P.M. narra los comienzos del museo y presenta al cura como su responsable, aclara que es así como lo ha oído contar y así me lo cuenta a mí. El escenario de la transmisión oral es el apoyo sustancial de las tradiciones y de los relatos, de manera que la historia del nacimiento del museo de Ansó se ve adornada con una serie de elementos que me encaminan hacia un relato mítico de sus orígenes.

Si nos movemos dentro del marco mítico podríamos encontrar, entre otros, dos tipos de mitos o de cuentos o arquetipos¹⁸⁹ en los que cabe el nacimiento del museo. Un marco sería el enfrentamiento entre el héroe y el dragón, entre el bien y el mal, que podrían estar representados en este caso por el cura y el alcalde.

Iglesia y poder civil, lo sagrado y lo profano, con la ayuda inestimable para el primero de mediaciones mágicas como son la aparición de unas mujeres, tías de P.M. Las mujeres ocupando el papel fundamental de mediadoras que en los cuentos clásicos se reservan a las hadas, o a las brujas cuando se trata de poderes maléficos.

O podemos movernos, dentro de otra clase de interpretación, en las claves del héroe que tiene que transitar desde la edad de la infancia hasta la edad adulta con los preceptivos ritos de iniciación y tránsito.

Utilizando la personificación como figura literaria, pensemos en el museo como el héroe del cuento que tiene que llegar a madurar para hacerse con su lugar en el mundo de los adultos. Y en ese tránsito se va

189 Bettelheim (1977), en su obra sobre análisis de los cuentos de hadas, recurre a la estructura mítica, que remonta a Jung. Y rastrea en ellos pistas que conectan con los mitos más ancestrales que han perdurado como constitutivos del imaginario colectivo.

encontrando con pruebas que superar, para lo que tendrá a su alcance poderes mágicos, bien en forma de objetos que concentran poderosas energías, bien bajo la forma de personas o intervenciones misteriosas.

En nuestro caso serán tres¹⁹⁰ las ayudas inestimables que recibirá el museo. La primera, las mujeres, que ya he mencionado como hadas benefactoras que acudieron en el auxilio del incipiente museo, y que podemos asimilar al principio femenino que nos vincula a la naturaleza y que introducen esta dimensión cuando justamente el héroe, el museo, podríamos creer que persigue esa autonomía del mundo de la cultura frente a la naturaleza. Ellas vuelven a fijar las bases, a anclar a nuestro héroe en una referencia sólida, la de un saber pegado a la experiencia, a lo natural.

Si bien, previa a su intervención, antes que ellas, aparece en escena la segunda ayuda, el poder de lo sagrado bajo la figura del propio cura, que es el que empieza a dar cuerpo a nuestro héroe. Y puede poner a su servicio los recursos que la Iglesia, encarnación de lo sagrado, dispone en ese momento en Ansó. En concreto, la sala de San Pedro, una sala capitular que había quedado en desuso.

Esta intervención es, además, sintomática de lo que pueden ser muchas de las pruebas de los cuentos, ya que no es totalmente favorable. Y no nos referimos a la figura del cura párroco, que no hay dudas sobre su apoyo incondicional a nuestro héroe, que tiene en él a su más fiel aliado, sino a otros elementos de lo sagrado, como es el caso del obispo, que a su vez nos remite a otra dimensión de lo sagrado la más claramente institucional, la más identificable con el poder, con lo instituido, y ahí el papel es algo más coercitivo. Aparece la ambivalencia de los símbolos en nuestro relato, pues, al obispo de Jaca, la idea de un museo con entrada por la iglesia no le parecía muy oportuna.

Tendrá que ser el héroe el que decida si van a favorecer o entorpecer su trayectoria, su aventura. Y en nuestro caso, finalmente, los inclina a su favor, incluido al obispo, por las positivas repercusiones económicas que va a tener la creación del museo.

190 Tres es siempre el número mágico por excelencia, lleno de connotaciones que apuntan a la completitud. Un ejemplo de ello son los tres mundos: el de la esfera celeste, el terreno sobre el que nos sostenemos y el submundo por debajo del globo terráqueo. O tres son las representaciones del tiempo: pasado-presente-futuro (Eliade, 1999).

Y el tercer elemento de ayuda, o mediador favorable, lo encontramos bajo la forma del gran personaje que confía en la bondad de nuestro héroe y también lo apoya incondicionalmente. Se trata del investigador catalán mencionado por Dámaso Lapetra, que proviene del mundo de la universidad y que llega a apoyar en lo necesario para que nuestro museo alcance la madurez de la crisálida. Y pueda volar.

La conexión señalada antes entre las mujeres (naturaleza) y el investigador (cultura legítima), terminada de anudar con lo sagrado, pueden convertir de esta manera el nacimiento del museo en un auténtico relato fundacional que nada tiene que envidiar a los míticos y que fundamentan el que acudan hasta Ansó desde muchos lugares para aprender, para beber de sus fuentes, cuando de crear o alumbrar museos se trata.

La mujer y lo cotidiano

Para conocer mejor el proceso de institucionalización del museo prosigo con los datos sobre la vida en el pueblo extraídos de la trayectoria vital de la informante.

El mundo de la mujer está en el trasfondo del museo de Ansó, y P. M. lo va a traslucir en su relato.

Los museos etnológicos conformados según la tipología de «casa» o de hogares son lugares privilegiados para desplegar el universo femenino que ha encontrado en ese espacio el escenario más adaptado a sus intereses, trabajos y expectativas.

Dentro de una organización sociocultural claramente diferenciada, o sesgada, por la perspectiva de género, el hombre tendría a su cargo el espacio exterior de la casa y allí desarrollaría su trabajo y gran parte de su vida en lo que tuviera de aspectos más creativos o repetitivos.

Quedaba reservado a la mujer el dominio de ese mundo más cotidiano circunscrito a las tareas de mantenimiento del hogar y sus habitantes en sus necesidades, desde las más elementales hasta las más sutiles. Y sin olvidar que la mujer realizaría una doble tarea, pues si el espacio doméstico cotidiano le quedaba reservado en exclusiva, tenía que compatibilizarlo también con las tareas exteriores siempre que se le requiriera, bien en la atención al ganado cuando estaba en el pueblo, bien cuando llegaba la cosecha, bien en el mantenimiento del corral y el huerto, que se incluían en los quehaceres habituales de la mujer.

Por eso un museo de esas características, que sea eficaz en su función evocadora, dejará traslucir las funciones, tareas y situaciones que las mujeres han ido viviendo en esos contextos.

Aunque el museo que nos ocupa haya nacido de la idea de un hombre y no esté propiamente en una casa, sino en una sala de una iglesia, sí que recrea, de forma mínima, dadas las características de la sala-museo, pequeños espacios domésticos; y a través de él percibiremos la mirada femenina como enfoque o marco de narración del museo, máxime al ser una mujer la que relata su vida y el museo a la par.

Ansó, como cualquier otro valle pirenaico aragonés, tiene un derecho consuetudinario que privilegia al varón sobre la mujer en el caso de la herencia familiar. Únicamente si no hay hombre entre los hijos recoge el derecho de primogenitura la hija, a la que se entrega el patrimonio familiar, con especial hincapié en la casa, así como la responsabilidad del cuidado y atención de los padres hasta su muerte. Cuando hereda el varón, el objetivo primero es que case pronto para traer mujer a casa que atienda el amplio mundo doméstico y asegure la continuación de la stirpe.

Las niñas, tras un breve periodo escolar, recibirían su educación, la que iban a necesitar para la vida ordinaria, de su propia madre. En el horizonte de esa vida, el matrimonio aparecía como el fin deseado, y para él se las formaba. La relación de tareas que una mujer debería saber no es descrita por P.M. porque está claro que debo entender cuáles son sin que las enumere, ya que están en plena vigencia también en la actualidad. Sí que se detiene en aquellas que prácticamente ahora no se valoran como complemento formativo de las jóvenes; y el museo, a través de sus objetos, va posibilitando una re-presentación de estos trabajos que «hablan». Resulta una nómina larga y completa de tareas que ocupaban las horas de las mujeres de la casa adaptadas para las diferentes edades. Desde la cocina de todos los días, la recogida y transporte cotidianos del agua, o las situaciones más singulares, como la matacía, así como el trabajo asociado a la artesanía textil, que comenzaba con la preparación de la fibra del lino y los grandes esfuerzos que requería para lograr el hilado. «El lino, [...] que había que transformarlo a fuerza de muchísimo trabajo [...]. A mí me contaban las abuelas que era un trabajo... ¡Bueno!».

P.M. se detiene en lo que se podrían llamar necesidades más sutiles, como acudir a los requerimientos de afectos, más visibles en las demandas

nocturnas de los pequeños de la casa hacia la madre con el ritual del brasero que conjuraba el frío inhóspito de las camas. Estas tareas también componían el trabajo de la mujer; es de pensar que compondrían el lado menos penoso y más agradable.

O la insustituible presencia de las mujeres mayores en las veladas nocturnas, algunas de ellas repletas de cuentos y sucedidos que hacían el deleite de P.M. (se trata de las mujeres que también ayudaron al mosén en el nacimiento del museo). No se obvian los conflictos, «las miserias», con la atinada reflexión de que eso «era como todo». No hay idealizaciones aquí. «Unos cuentos que te contaban..., pues eso: de contrabando o de... o de Panticosa o de Francia. ¡De sus vidas!, de lo que se pasaba en Ansó, de las miserias que había».

O el señalamiento gozoso, y dulce a la vez, de las fiestas relevantes al querer subrayar un momento especial con el manjar favorito de niños y grandes: el chocolate.¹⁹¹ Explica P. una pieza: «la chocolatera. Como no había otros manjares, simplemente hacer chocolate».

No se añora explícitamente ese tiempo pasado, ya que se valora como mucho más duro que el actual. Es una constante que se repite en las narraciones de las mujeres informantes; también se verá en San Juan de Plan. No hay rastros de un pasado idealizado en el que buscar refugios nostálgicos como quieren hacer ver ciertos autores críticos con estos museos rurales. Más bien realismo sin concesiones, lo que no impide que se sientan estas mujeres continuadoras de aquellas, y que el museo permita ese reconocimiento de la trayectoria femenina en los espacios cotidianos, lidiando muchas veces con la parte más dura y rutinaria de la vida (Lefebvre, 1978).

Los tiempos pasados no fueron mejores en cuanto a los trabajos de los días; en lo cotidiano no se añora el pasado, sino que se valoran fuertemente las comodidades actuales y hay una referencia a esas mujeres de antes que resuena a reivindicación sexista. La afirmación de la dureza de unas vidas

191 Quizás nos resulte difícil ahora aquilatar la excepcionalidad de ese manjar. Como muestra una anécdota oída contar a mi madre muchas veces. Ella, nacida en 1907 en una humilde familia labradora de los Monegros, recibía como gran regalo de Navidad, nuestros actuales regalos de Reyes, una tableta de chocolate. El destino la recompensó después ampliamente, durante trece años, en su juventud, trabajó en una fábrica de chocolates en Zaragoza y pudo deleitarse con ellos.

no siempre suficientemente reconocidas, dentro de la invisibilidad que ha presidido la acción y la presencia de la mujer en la historización de las prácticas cotidianas, mucho más polarizada por los modos de producción económicos básicamente encarnados por hombres. «En épocas anteriores como la vida de mis abuelas... ¡Esas sí que tuvieron que trabajar de verdad!».

Si el derecho consuetudinario es favorable al hombre, no nos debe confundir esto y velar la importancia que la mujer tiene en la vida cotidiana del pueblo. El descenso demográfico, raíz de la decadencia de Ansó, lo explica ella por la falta de recursos para ganarse la vida que ocasionó la emigración interna, sobre todo de las mujeres que tuvieron que salir a buscarse la vida, bien sirviendo en ciudades como Zaragoza o pasando a Francia a trabajar en Mauleon en la confección de alpargatas. El hecho de que fuera mayoritariamente la mujer la que emigrase se debe, para P.M., a que ellas son más espabiladas, más hábiles en los saberes prácticos de la vida cotidiana. Eran y son: «Y tampoco había demasiadas mujeres, porque también se iban. Y la mujer siempre busca más... Somos para eso más espabiladas».

Esa contribución decisiva de la mujer a la vida de la comunidad tiene también una vertiente de colaboración incluso dineraria, con la aportación a la economía doméstica que las mujeres ansotanas hacían por medio de su trabajo en la confección de alpargatas en Mauleon, con una modalidad de migración estacional o de «golondrina», y que el museo recoge debidamente con piezas traídas de Francia por esas mismas mujeres.

Y claro, frente a estas mujeres que son tan activas en todos los frentes, los hombres van perdiendo espacio continuamente. No salen muy bien parados cuando habla del compromiso de los hombres incluso en un espacio tan específicamente masculino como es el político, de manera que aquí, la alcaldesa es mujer y la Corporación es mayoritariamente de concejales femeninos.¹⁹²

La deriva de las cosas viejas

Veamos en el relato de P.M. la narración del camino seguido por los objetos para llegar al museo. Hay una frase suya que ilustra de forma clara y concisa el imaginario que la institución museística sigue provocando en la gente.

192 Esa situación cambió en Ansó con las siguientes elecciones municipales de 2003.

Su reflexión surge ante la visión de una zona del museo en la que se ha reconstruido un antiguo taller de zapatería artesanal del pueblo con todas sus herramientas, instrumentos, plantillas, etcétera. «Aquí la gente lo mira y lo *admira*, pero..., pues eso, fuera de los sitios no dice nada».

En esa palabra, *admira*, está la clave de bóveda del museo: allí se admira, fuera no vale nada.

Porque entre las piezas que van llegando al museo hay de todo. La gente las tenía en sus casas seguramente ya guardadas, perdido su valor de uso y de cambio, en lo que podríamos llamar un estado catatónico. Y las va llevando al museo en el que reciben un tratamiento de choque, que las devuelve a la vida: «objetos por el amor animados». La tenacidad de la memoria de la gente, que ha guardado por si acaso, por si vale, porque nunca se sabe.

De hecho, al museo se han traído cosas de valor muy desigual, cosas buenas y cosas irrelevantes. Pero se han ganado su lugar en la exposición aunque «no sea nada más que por cariño, por esa voluntad que veías en la gente de traerlo».

Está claro que los objetos que estamos contemplando no tienen alta cotización económica: es otro registro el que sirve para comprender su valor, algo que tiene que ver con sentimientos muy profundos y arraigados de la gente, que va más allá de la vinculación específica y concreta a un utensilio, y que enlazaría con la idea del museo como lugar alquímico de Maffesoli, o con el tópico de la «magdalena» de Proust, o el genio del lugar de Michelet. O, si se quiere, de lo social instituyente, en ese complejo campo de emociones y sentimientos, muchas veces evanescentes. Por eso me sigo preguntando el porqué de espacios más dotados para que ese proceso se desencadene, para que lo instituyente y el imaginario se activen.

Volviendo al caso de la zapatería exhibida en el museo, fue depositada en él por los herederos de los artesanos, y es de suponer que representaría para ellos una vinculación afectiva; pero era de tal cariz que no deseaban la zapatería en su casa; sin embargo, tampoco terminaban de atreverse a depositarla en la basura. Y ya ha señalado P.M. como, al ocupar un lugar dentro del espacio museístico, esos cacharros viejos pasan a ser otra cosa y se convierten en admirables.

El turismo

El papel representado por el fenómeno del turismo en abonar el nacimiento del museo también es subrayado por P.M. en varias intervenciones desde el inicio de nuestra conversación. El declive de los modos de producción tradicionales del pueblo en favor del ascenso del sector servicios coloca al turismo en una posición principal a la hora de satisfacer sus demandas, que también pasan por lo cultural.

Por eso, cuando la idea del museo surge en el cura, P.M. la arropa con un elemento nada desdeñable, aunque resulte novedoso por aquellos años setenta: el turismo. A ella no se le ocultan las limitaciones del actual museo, su falta de espacio, su amontonamiento de objetos, y los comentarios de los turistas abundan en ello.

La opinión sobre esa afluencia de gente es bien favorable para P.M. que subraya los beneficios económicos que reporta al pueblo. Y ante mis dudas sobre si no perturban en exceso la vida del pueblo, si compensan esas ganancias económicas, ella responde yendo más allá y subraya positivamente la animación que procuran en las calles, dotándolas de más vida. Es incluso ese turismo el que ha abierto los ojos a nuevas posibilidades, nuevas miradas que revierten en el pueblo.

Y esas visitas que llegan a Ansó, que miran, valoran, animan y se van, parece que lo abandonan satisfechas de lo que han visto. A pesar de todas esas limitaciones que el museo acarrea, algo han debido encontrar allí, y en el pueblo, que les deja reconfortados después de todo.

A pesar del papel determinante del turismo para el pueblo, si el museo no hubiera nacido entonces, cuando el mosén estaba lleno de proyectos y energía, ahora habría sido difícil, pues esa misma persona, que tuvo el papel primordial en su creación, está ahora falto de ánimos y de empuje. Volviendo al marco del relato mítico, sería como si sus poderes mágicos hubieran declinado. El hecho de su inminente jubilación ha trastocado su modo de estar en el pueblo, del que ve irremediablemente que ha llegado el momento de separarse. Y aunque el museo necesita ahora de cambios y adaptaciones, no será su creador quien las acometa.

Ante mi pregunta sobre el modo de llegada de las piezas al museo, si ha sido por medio de donación, regalos o compras, P.M. hace referencia al sistema que usó el mosén para recoger los objetos del museo con un autén-

tico inventario en que testificaba la procedencia, así como el derecho a retorno de las piezas a sus propietarios si el museo se disgregaba o desaparecía.

Hay otros casos similares¹⁹³ en la creación de museos locales, y lo que parece suceder es que la donación se hace muy concretamente para unos determinados gestores o administradores de él. Y no se ve con buenos ojos el que pueda pasar a ser dirigido o gestionado por otros titulares diferentes.

En el caso de Ansó hay otro hecho adicional, cual es el depósito efectuado a la iglesia local, que se percibe como propia frente a la autoridad civil, sea alcalde o de otro tipo, que levanta sospechas y no concita la confianza general que se ha depositado en la parroquia de Ansó, y más concretamente en la trayectoria de su párroco. La personalidad del mosén y su dilatada estancia en el pueblo le hacen merecedor de la confianza de la gente. A pesar de que los beneficios del museo revierten en la propia Iglesia, pero eso siempre es mejor que el suponer que va a bolsillos privados.

El pasado

La crítica sobre la posible mitificación o idealización del pasado que ciertos expertos reprochan a los museos etnológicos, yo la distinguiría del cambio de mirada sobre los objetos como dos fenómenos distintos que a veces se funden en uno solo. Si repaso, al igual que en el caso de la mujer, la panoplia de trabajos que las piezas expuestas presentan como propios de los habitantes de Ansó, difícilmente pensaré en un mundo amable y sencillo.

El universo productivo de los hombres del pueblo giraba en torno a dos actividades fundamentales: la ganadería y el trabajo forestal. La vida de los pastores era dura, el museo la recoge con todos los artefactos que un pastor debía llevar consigo para su trabajo, así como las piezas que los animales llevaban sobre sí, desde el collar del perro pastor hasta las esquilas y cencerros. De igual modo, la dureza del trabajo del leñador ante unas herramientas que requerían de toda su fuerza física, además de su habilidad. Ahora muchos de los problemas de orden físico o material están

193 Aparecerá esta circunstancia también en el de San Juan de Plan. Según los informantes de uno y otro caso, el cambio de titularidad podría provocar sobresaltos en las personas que donaron o depositaron piezas.

resueltos. Las dificultades actuales de otro orden como el uso del bosque y las especies protegidas que viven en el territorio no se presentan explícitamente en el museo, su objetivo es más bien la mirada hacia el pasado. Es a requerimiento mío que hablamos de conflictos actuales, como los que se derivan del programa de reintroducir y preservar el oso pirenaico en esa zona, así como de la explotación forestal actual. En ambos temas hay desencuentros con la Administración.

¿Fue mejor cualquier tiempo pasado? Pues parece ser que no. Y no será porque no se añoren cosas de ellos, en la medida que están asociados a la infancia, a esa época de la vida presidida por expectativas, ilusiones y apertura a múltiples posibilidades, ese territorio seguro que preside nuestros sueños, y mucho más especialmente cuando vamos avanzando hacia la vejez. Pero P.M. no se engaña y es muy consciente de la dureza de la vida en el pueblo en los tiempos de sus padres o en su propia juventud. La temida idealización de la vida rural tradicional no aparece en el discurso de esta informante.

Es el caso de los estudios, con una estancia limitada en la escuela. O del trabajo de los pastores, con las largas caminatas por la montaña y el desplazamiento trashumante. O el acceso a ciertos alimentos, como el chocolate o el café, ahora comunes. O las diversiones; aunque en este caso, como no podía ser menos tratándose del pueblo y la fiesta, se conectan con naturalidad en la medida que la fiesta se puede considerar el elemento nuclear de lo popular; y el apunte alude a los momentos felices que vivía la gente joven del pueblo antes:

Entonces no había coches, y las diversiones también estaban aquí. Había baile los domingos, íbamos de excursión al monte en buen tiempo, paseábamos por la calle, nos juntábamos las amigas y amigos... Y esa era la vida.

Uno de los cambios entre los tiempos de antes y los de ahora más visible en el pueblo es el descenso demográfico y el consiguiente envejecimiento poblacional. El abandono del pueblo por parte de la gente joven es notable. P.M. ha mencionado más arriba que siempre ha salido gente del pueblo a buscar trabajo fuera, y señalaba a las mujeres como más proclives o «espabiladas» para saber buscarse la vida sirviendo en Zaragoza, en la hostelería del balneario de Panticosa o cosiendo alpargatas en Mauleon. Pero antes, esas mujeres, salvo que casaran fuera del pueblo, volvían a él igual que hacían los pastores sometidos al régimen trashumante. Sin embargo, ahora, los jóvenes que salen por estudios o por trabajo se establecen fuera.

Las consecuencias sobre las familias se dejan ver en que los mayores van quedándose solos. Se crean así en los pueblos unas instituciones, desconocidas hasta entonces, las residencias de ancianos. En Ansó también hay una que, al igual que el museo, debe su puesta en pie a la iniciativa del mosén, que tuvo una clara visión de futuro. La ventaja de construirla en el propio pueblo es impedir el desarraigo que conlleva trasladarse no solo a un ambiente ajeno a tu propia casa, sino también a tu entorno cotidiano.

El presente

Ante los ojos de una extraña como yo, puede aparecer el proceso de alejamiento de los jóvenes o de los hijos del entorno del pueblo como un suceso desafortunado, como algo que «no debería ser». El cambio entre antes y ahora se percibe excesivo. De la familia troncal con todos sus miembros compartiendo el espacio vital entre tres generaciones a la situación presente en que solo queda una generación en la mayoría de las casas, con el horizonte de la residencia de ancianos como destino a corto o medio plazo se hace duro o difícil de asimilar. Sin embargo, P.M. demuestra un rasgo bien particular, propio de la gente, de lo popular: no habla del «debe ser», sino de lo que «es», ese estoicismo realista (Hoggarth, 1970) que sabe negociar con lo que sobreviene. Es obvio que no le produce gran satisfacción, pues dice que es un «mal general», pero en cualquier caso es así y no hay más vueltas.

Y también el tema de la residencia nos permite abordar otro aspecto de la vida en Ansó y que sería el carácter de completitud que tiene el universo cercano para P.M. La ausencia de necesidad de salir y conocer más allá del valle. Frente a una cultura del movimiento, propia de nuestra sociedad, que se desplaza continuamente, aquejada a veces de un singular baile de San Vito en el que lo estático se asimila a lo carente de atractivo, a lo rutinario y repetitivo, ella tan apenas ha salido del pueblo, salvo por estricta necesidad. Le hablo del Inersero, de sus viajes para pensionistas para conocer otros lugares de España, y P.M. no vibra ante mis ofertas. En definitiva *vive*, en toda la expresión y hondura de la palabra, en Ansó, y es para ella más que suficiente.¹⁹⁴

194 Se entiende a la luz de estas manifestaciones de enraizamiento en lo más próximo en lo más cotidiano, el papel desempeñado por la residencia de ancianos fundada hace veinticinco años y que alberga prioritariamente a los ancianos del pueblo, sin cerrar las puertas, cuando quedan plazas vacantes, a los vecinos de los pueblos cercanos. Como dice P.M., «la solidaridad se extiende».

Frente a la gente mayor que no se ha movido del pueblo, los jóvenes están ahora con trabajo y vivienda fuera, pero sin cortar las raíces tampoco ellos, y por eso P.M. subraya que viven muy pendientes de lo que sucede en el pueblo, y lo siguen desde la distancia. Al mismo tiempo se le escapa un deseo que en el fondo hoy es irrealizable: «Y a lo mejor, pues el día de mañana pues... ¡vuelven todos otra vez al pueblo!».

La facilidad en el acceso a la enseñanza y la incorporación de la mujer al mundo del trabajo son causas del cambio de vida en el mundo rural. El que los hijos estudien es claramente beneficioso y así se valora por la informante. «¡Eso es muy bueno! ¡La cultura es buena!, ¡lo mejor de todo!».

Aparece aquí uno de los temas clásicos de la oposición entre cultura letrada y cultura popular, que se repetirá en otros casos. Porque está claro que esa cultura, que para P.M. es lo mejor de todo, es la que proporciona la institución educativa, la que proviene de fuera del pueblo.

Sin embargo, pese a que la adquisición de ese tipo de educación o cultura sea tan altamente valorado, eso no impide que se aprecie su propia cultura, la de la gente del valle, de la que es depositaria el propio pueblo de Ansó. Ahora se considera que es algo que mostrar y de lo que pueden sentirse satisfechos. Eso subraya P.M. cuando tiene que responder a lo que siente y experimenta con su trabajo en el museo.

En ese mostrarse hay mucho de orgullo de percibirse como dotado por elementos singulares que otros no tienen, que proporcionan señas de identidad o, si se quiere, de experiencias de sentido en la vida. «Lo primero de todo es enseñarles nuestra historia, enseñarles nuestras costumbres».

Antes de nada, y para concluir este análisis, cabe subrayar una expresión de P.M.: *Es historia del pueblo*. Ella podría haber dicho «la» historia del pueblo, y no me hubiera chocado; al fin y al cabo estamos acostumbrados a oír expresiones en las que el uso del artículo determinado connota de forma especial al sustantivo al que precede, pues lo carga de un sentido singular, lo individualiza ante otros sustantivos; es como conseguir el marchamo de autenticidad, de privilegiar un relato o situación frente a otros posibles, que quedan automáticamente descalificados ante el nominado por la determinación del artículo. Es un lenguaje muy propio de la autoridad y de las instituciones que se revisten así, creen ellas, de legitimidad.

Frente a esa forma de lenguaje, P.M. es mucho más honesta, y, sin conocer todas estas disquisiciones hermenéuticas alcanza una dosis de generosidad en el lenguaje que demuestra su forma de relacionarse con el entorno: *Es historia del pueblo*, ni más ni menos.

Estamos moviéndonos en la propia cultura engarzada en la vida, en lo cotidiano, en lo que ha formado parte de todos los días, en lo que es más suyo. Y el museo posibilita activar una memoria que se reconoce en las prácticas, en las *artes de hacer*, sin idealizaciones, pero sin vergüenza de lo vivido, y, en algunos aspectos, superado.

1.2.3. El Ropero Municipal:¹⁹⁵ J.M.

La trayectoria de J.

J.M. es una mujer madura, soltera, que sobrepasa los sesenta años. Su vida en el pueblo, con paréntesis fuera para estudiar y para aprender un oficio, se vio marcada por los cargos públicos que tuvo que afrontar desde joven. Primero por el sistema de designación, pues aún eran los tiempos del tardofranquismo. Cuando llegó la democracia a los ayuntamientos, J. volvió a la política, pero, esta vez, elegida por sus propios convecinos. Ocupa cargos diversos: teniente de alcalde, cuatro años; alcaldesa, otros cuatro; y ocho más de teniente de alcalde.

Su conversación trasluce a una mujer activa, muy dinámica, con ganas de seguir aprendiendo pintura, cerámica, cocina, elaboración del queso, etcétera. También ha subido a los montes del valle y los conoce bien. Esa energía vital que desborda J., conjugada con el estar en el lugar que voluntariamente se ha elegido, le hace aparecer contenta y serena cuando opina sobre la vida de un pueblo pequeño y tranquilo como Ansó. «¿Que Ansó significa aburrimiento? Digo: “¡pero bueno!”».

Hay una fuerte conexión con los antepasados, a los que siente muy cerca. Puede recordar con nitidez escenas de la infancia que resuenan a ese

195 El Ropero de Ansó se conoce en ciertas fuentes como «Museo Etnológico Municipal»; bajo ese título es recogido en los listados de la página *web* del Gobierno de Aragón, de Miguel Beltrán y de Marta Puyol y Francisco Bolea. Está ausente de la publicación de Wifredo Rincón y de la oferta de la prensa local.

lenguaje utilizado para hablar de una Arcadia perdida. Y a lo mejor el Roperero es un refugio de esa Arcadia. Y, evidentemente, idealizada; como se idealiza el territorio de la niñez, generalmente.

Se expresa siempre con admiración y devoción ante lo que se custodia en el Roperero y no se puede achacar solo a sus cargos públicos. Hay más en la trayectoria de J. que apunta a esa afición gratificante del coleccionista, ese valor simbólico, como dice Baudrillard (1988), o el valor imaginario de Durand (2000), que asegura la continuidad de la vida, y que viene a completar su amor al pueblo en el que vive, el pueblo de sus padres, de sus abuelos, de todos los suyos y que le hace desear para él lo mejor: la continuidad, la no desaparición. De hecho, su padre fue uno más de los ansotanos que emigraron a Buenos Aires,¹⁹⁶ se fue joven a América, pero volvió y ya se quedó para siempre. Resulta curioso como aparece aquí el factor distancia, pues la propia informante no vio el traje en su casa, sus padres no lo vistieron nunca, salvo para esas fiestas especiales.

Los orígenes

El Roperero de Ansó nació de una iniciativa municipal. Sus comienzos, en ese sentido, difieren de los del museo parroquial. En este último es el párroco el que desencadena todo el proceso, como ya hemos visto, con múltiples enfrentamientos ante las instituciones y con el apoyo del pueblo. Aquí, sin embargo, es un alcalde, a mediados del siglo XX, el que con cierta perspicacia y recogiendo una iniciativa de otras personas, se dio cuenta del trance de desaparición en que se encontraba la indumentaria del pueblo.

Pese a que algunos vecinos aún vestían la indumentaria tradicional en los años cincuenta, el proceso de sustitución de la vestimenta se encaminaba hacia su final. Eran realmente pocas las personas¹⁹⁷ del pueblo que los lucían, y más bien como algo residual. Antes de que llegara la extinción definitiva, el Ayuntamiento acudió al rescate comprando algunas prendas concretas. O quizás pudiera narrarse al revés y fuera el hecho de empezar

196 Ese viaje fue realizado por numerosos ansotanos y ansotanas, como ya he comentado en la primera parte de este capítulo dedicado a los museos ansotanos.

197 A. J. Gorriá (1999) señala a María Mendiara y Jorge Puyó como los últimos ansotanos que no vistieron otros trajes que los tradicionales de su pueblo, durante todas sus vidas. La primera murió en 1987; y el segundo, en 1992.

a verlo ya como parte del archivo municipal lo que sentenciaba su desaparición del escenario de la vida cotidiana.

Esas compras iniciadas por el Ayuntamiento no fueron muy valoradas por todos los vecinos; en principio, algunos no consideraban muy importantes los trajes que guardaban. No se tiene esta opinión entre los modernos investigadores, sobre todo en el caso del ansotano Gorría, que afirma la conexión afectiva de los habitantes del pueblo con su indumentaria de forma mayoritaria. Sin embargo, mi informante lo recuerda con otros matices. En cualquier caso, lo que ella cuenta es de un momento, los años cincuenta, en que no se ha desencadenado la mirada lejana, aún no ha transcurrido suficiente tiempo para que la belleza de lo muerto suplante el valor de uso. Ella también distingue la actitud ante la conservación de este tipo de patrimonio que hay actualmente entre la gente y la que había en esos comienzos del Ropero. «Se guardaron cosas, pero no con ese afán de recogerlo todo, porque es que ahora...».

El interés municipal se complementaba con el entusiasmo de los ansotanos de la diáspora, con raíces en Ansó y residiendo fuera, a una distancia del pueblo ya suficiente como para modificar la perspectiva de las cosas dejadas allí. Es el caso de Eduardo Cativiela,¹⁹⁸ de familia ansotana, si bien nacido en Zaragoza, figura esencial del SIPA (Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón) que en los años cuarenta ya impulsó una fiesta¹⁹⁹ de exaltación del traje ansotano que cuajaría tiempo más tarde en los setenta.

La importancia de la mirada experta es notoria si se compara con ciertas actitudes de vecinos del pueblo. En la gente no había, en bastantes casos, una atención especial hacia esas prendas de vestir, que se habían usado hasta fechas próximas, que habían perdido ya su valor de uso y que, por lo tanto, estaban en los comienzos de poder adquirir valor simbólico. Era justo el momento en que se jugaba el futuro de esas ropas: la basura o

198 Lo he mencionado también en el proceso de creación del museo parroquial porque contribuyó al mismo de alguna manera. Y he señalado allí la donación que hizo para el Museo Etnológico de Zaragoza de la colección que lleva su nombre.

199 Ricardo del Arco, como cronista oficial de Huesca, narra certámenes de trajes regionales con premios en metálico en los años veinte y treinta, con gran participación de ansotanos.

las vitrinas de un museo. Unas sayas viejas podían utilizarse como alfombra, y terminar sus días hechas jirones, o se podían recoger con cuidado para preservarlas. Ambas situaciones son narradas por J.

La encrucijada de caminos ante la que se encontraba la indumentaria ansotana, proceso que experimentan los elementos de la cultura tradicional de cualquier pueblo antes de ser convertidos en patrimonio, se resolvió del modo que sabemos: desechando el destino de la basura, eligiendo la segunda opción y convirtiéndose en pieza de museo. Sigo creyendo que el cúmulo de «expertos» en el traje ansotano tuvo aquí un papel determinante.²⁰⁰ No es casualidad que el libro coordinado por W. Rincón sobre los museos de Aragón de 1995, única publicación para el gran público existente sobre el tema, por lo menos hasta la fecha de este estudio, elija como ilustración de portada un cuadro de un grupo de ansotanos y ansotanas ataviados con sus ricos trajes ceremoniales.

El traje y la comunidad

La importancia del traje dentro de la comunidad se pone de manifiesto en momentos excepcionales; son ocasiones rituales con claro significado sagrado, en concreto se refiere a la mortaja. Algunos ansotanos emprenden el último viaje con sus ropas de siempre, frente a la sencilla sábana de lino. Entre los modos de amortajar en Ansó han estado la utilización de un paño de lino o «linzuelo» (Gorría, 1999, p. 106) o el recurso al traje tradicional, bastante generalizado en el pueblo cuando aún se vestía de esa manera en la vida cotidiana, y que ha llegado incluso hasta finales del siglo XX. Hemos hablado de dos personas mayores del pueblo que «murieron con el traje puesto» en los noventa, y nuestra informante también lo cuenta de otras personas. Y habla de la impotencia ante la pérdida de esas maravillas, que la tierra reconvertirá en polvo.

Por eso, una tarea que debe cumplir J. es atender los bienes de los muertos sin descendencia o negociar con los herederos el futuro de las prendas de vestir. Conseguir que no se pierdan en la basura. El traje continúa en el presente con fuerza como símbolo del pueblo, de sus valores

²⁰⁰ Las fuentes documentales ofrecen numerosos estudios sobre el traje tradicional de Ansó.

apreciados dentro y fuera, como un tótem sagrado. Y así, junto a las acciones con las personas más ancianas de la comunidad también hay iniciativas con los pequeños, asumidos como un bien colectivo, algo que va repitiéndose una y otra vez: el sujeto colectivo alrededor del Ropero. Así se han esforzado en confeccionar cuatro trajes infantiles para que cuatro niños del pueblo pudieran hacer su primera comunión con ellos.

Claramente nos encontramos ya ante una percepción de la indumentaria como si de un tesoro se tratara, hay una fuerza colectiva que beneficia a la comunidad y que emana de ella como un imaginario compartido; y así justifica que esté en un museo bien conservada, como es el caso del Ropero.

Lo «auténtico» es el argumento de autoridad que se reclama continuamente para dar cuenta de las peculiaridades del pueblo. Es además el hecho diferencial que los distingue de otros pueblos cercanos. Y que se lleva hasta sus últimas consecuencias, intentando ser coherentes con esa idea de autenticidad que debe presidir toda la labor del Ropero. Hasta en la ropa infantil desaparecida por el propio uso no se repara en gastos o dificultades para seguir fieles a la tradición textil; telar manual de localidad cercana, Triste, y no telas manufacturadas lejos. Es la memoria como permanencia de continuidad en el tiempo, de paciencia histórica en cierta medida, que se repite una y otra vez en sus comentarios. Una memoria que enraíza y sustenta a la comunidad (Le Goff, 1991; Lowenthal, 1998) y la proyecta hacia el futuro.

La autopercepción de las singularidades de Ansó rebasa a la indumentaria y se amplía a otras características del pueblo. En lenguaje de «expertos» diríamos que J. nos está detallando en qué consiste la identidad ansotana, pero esa palabra, *identidad*, no sale de su boca, ella se mueve por los códigos de autenticidad. Y por eso hay autenticidad, y no simulacro, en la ganadería, la arquitectura o la alimentación. Todo sirve para demostrar la continuidad en el devenir.

La autenticidad se entiende siempre como continuidad, como enlace con los antepasados. Es esa línea temporal, que no se quiebra, la que asegura la experiencia de sentido. Se vive con orgullo el sentirse enraizado, ligado a una trayectoria, no haberse perdido en el tránsito a la modernidad. El interior de las casas habrá cambiado, incorporando comodidades o nuevas tecnologías. La vida se habrá transformado haciendo hueco al

fenómeno turístico, como más adelante veremos, pero lo fundamental es que Ansó pervive y no ha muerto, y lo nuclear del pueblo, su fidelidad a lo que fue se mantiene, y por eso ahora es y sobre todo «está».

Esa continuidad sin alteraciones traumáticas es también un escenario de evocación eficaz; quizá todo colabora en Ansó para poder transitar por el tiempo. El Ropero sigue acrecentando sus fondos gracias a las defunciones y también a esas piezas de difícil arreglo, por su grado de deterioro, y que se convierten en un reto de restauración para las mujeres vinculadas a él. Los trajes se han convertido definitivamente en patrimonio cultural, ocupando las vitrinas de los museos, tanto del parroquial como del municipal. A estas alturas ya no podríamos encontrar una basquiña-alfombra, pues la mirada revalorizadora sobre ese elemento de la vida cotidiana del Ansó de la primera mitad del siglo XX ya se ha extendido por toda la población.

Las funciones museísticas del Ropero

Quizás, llegados a este punto, convendría aclarar si el Ropero es realmente un museo, pues en los listados que he consultado para este trabajo se trata de uno de los museos no reconocidos unánimemente, sino por parte de ciertos investigadores.

Hemos visto que se trata de una institución que alberga colecciones, que las conserva y restaura. Las instalaciones del Ropero superan satisfactoriamente las condiciones que un museo debe reunir para custodiar dignamente sus fondos. Todas las prendas están en sus cajones, armarios o vitrinas, debidamente inventariadas, ordenadas y clasificadas. Sin embargo, la función primordial de un museo es la exhibición de sus colecciones, y esa es precisamente la que no realiza de forma «normalizada» el Ropero.

No está abierto al público como un museo al uso, salvo el día de la Exaltación del Traje Ansotano y en otras festividades muy señaladas, como el caso del PIR.²⁰¹ La exposición en esa primera fecha es muy peculiar, pues se traduce en una auténtica representación de la indumentaria, en un

201 El PIR es un festival de música y cultura tradicionales de los Pirineos orientales que se celebra en unos días de julio, cambiando el lugar al recorrer en cada edición uno de los pueblos de la llamada Mancomunidad de los Valles (Ansó, Echo, Aragüés y Jasa).

museo vivo y activo, propiciando la mayor interacción posible, ya que los trajes no se colocan sobre maniqués, sino sobre las personas que lo desean. De ese modo pueden revivir por unas horas el modo y usanza que hicieron sus abuelos.

La organización de tal evento se puede intuir complicada y conflictiva si el número de participantes es alto, como viene sucediendo en los últimos años. Es el Ayuntamiento el encargado de poner orden en la celebración. Sin duda, nuestra informante es la alma máter del Ropero, pues, al fin y al cabo, su vinculación con el Ayuntamiento ha sido y es grande, ocupando puestos de responsabilidad. Pero hay un empeño en su discurso en subrayar la implicación colectiva de las mujeres mayores del pueblo en el Ropero. Con la ayuda de cursos especializados en confección hay todo un grupo que participa en estas tareas.

Se manifiesta así la función socializadora que cumple el Ropero dentro del pueblo, propiciando un lugar de encuentro para las mujeres de una cierta edad, además de ser elemento dinamizador de la vida cotidiana.

Conviene remarcar el tema de la edad de las mujeres activas en el Ropero puesto que son mayores, y es que precisamente las jóvenes no se sienten responsables del mismo. Sí que les gusta vestirse o lucirse el «día del Traje», pero no asumir la parte más trabajosa del buen mantenimiento de las colecciones de indumentaria.

El traje también es usado como carta de presentación de la comunidad ante el exterior y, en ocasiones especiales, no han dudado en trasladarse con toda la indumentaria para mostrarse fuera (Madrid, Zaragoza), ante los extraños, con su mejor tesoro.

Hombres/mujeres

El hecho de que mi informante sea mujer me va a permitir abundar más en la cuestión del género. Queda reflejado en la cuestión municipal, en las elecciones, con la lista triunfante exclusivamente femenina.

Está claro que son las mujeres las más activas en cuanto a participación en la vida colectiva de la comunidad. Y no solo en el caso del Ropero, hay otras circunstancias que indican lo mismo, como los cursos de educación para personas adultas, a los que mayoritariamente asisten mujeres.

La perspectiva de género también se visualiza a través del traje tradicional. En el caso del traje femenino, a su peculiaridad y originalidad añade el que haya una indumentaria distinta para cada ocasión especial de la vida de la mujer. Las bodas, con un traje de novia para la iglesia, la saya y la mantilla, que cubren de tal forma el cuerpo de la mujer que poco tiene que envidiar al burka afgano. Además del saigüelo colorado infantil, el saigüelo negro de fiestas religiosas o la saya ceremonial.

En Ansó había un traje específico para el primer mandatario municipal, que tenía como símbolo más importante un sombrero-montera, además del bastón. Por eso pregunto a J. si ella, cuando llegó al cargo de alcaldesa, utilizó la montera y el resto de traje masculino de alcalde, que lleva un abrigo especial. Pero no fue así, y J. se limitó a coger la vara de mando.

Las diferencias de género en la indumentaria también intervienen en los amuletos y joyas de carácter religioso, presentes con profusión en los trajes femeninos, así como en los infantiles de niños y niñas, y ausentes entre las ropas masculinas.

Las joyas religiosas, los escapularios, solamente los llevaba la mujer. El hombre no llevaba nada de signo religioso. No sé si es que rezarían más las mujeres que los hombres, o rezaban ellas por ellos.

J. es consciente de que el empeño colectivo en la conservación del traje es una tarea costosa. Sin embargo, no presentan signos de cansancio y no hay riesgos de abandono. Puede ser que la vinculación de las mujeres a esta faceta de su patrimonio cultural se reavive gracias a todas las teorías de los estudiosos del traje ansotano, que rastrean su origen hasta la Edad Media en el caso de la basquiña, sin solución de continuidad. Sería algo así como sentirse depositarias del fuego sagrado que ha permanecido sin extinguirse a través del tiempo. Ese tiempo que ya hemos analizado más arriba, muy polarizado por la autenticidad, por lo auténtico, a la par, o precisamente por ello, que se siente amenazado y se apuesta con fuerza por la pervivencia, por una especie de retorno eterno.

La economía y el turismo

El futuro de Ansó está muy ligado a sus fuentes productivas, a sus recursos económicos. Tradicionalmente, el pueblo ha vivido de la ganadería y de la silvicultura. Ahora aún se mantienen ambas, pero con una ter-

cera opción, relativamente nueva, que va desplazando a las anteriores. Se trata del turismo.

Vistas desde una posición urbana como la mía, las «invasiones turísticas» se perciben como amenazas que pueden dar al traste con un modo de vida que se quiere permanezca sin contaminar, que sea también «auténtico». Sin embargo, la posición de J., que parece asumir la de sus convecinos, es otra. Para ella, el pueblo tiene más vida gracias al turismo, que ha creado también puestos de trabajo.

Ante mi insistencia por las consecuencias de las mejoras en las comunicaciones, si esto no podría alterar negativamente la vida del pueblo, como en mi opinión ha podido suceder en lugares cercanos, J. es rotunda y cree que nunca llegarán a los casos de «invasiones», porque las normas urbanísticas protegen de un crecimiento desmesurado.

La acogida favorable del turismo también se traslada al marco de la indumentaria, de manera que en el día del Traje se admite a los de fuera, que pasan temporadas en el pueblo, para que se vistan con las prendas del Ropero. E incluso casi se ve con alivio ante el cansancio que pueden sufrir los propios ansotanos de la repetida re-presentación; puede que el valor sagrado del traje esté también ahora contaminado por la dimensión económica que supone todo lo vinculado a la fiesta de la exaltación.

Pueblo, ciudad y poder

Con el turismo parece que se invierte de algún modo el flujo poblacional que en los años cincuenta-sesenta se orientó hacia la ciudad, hacia las capitales, bajo el señuelo de una vida más fácil. «Sí que se ha ido mucha gente del pueblo. No sé, es que entonces parece que hacían mucha publicidad de que en las capitales se vivía mejor».

En el fenómeno cultural, además de económico, del turismo se dirimen muchas cuestiones. Una de ellas es la oposición rural/urbano, muy preñada de dominocentrismo, es decir, del excesivo sesgo de los expertos que subyace en los análisis de los investigadores urbanitas. O es también la teoría del intercambio desigual (Bergua, 2004). El turista normalmente viene de la ciudad, como la investigadora, y no puede desprenderse de esa cualidad determinante a la hora de sentir y percibir la vida en el pueblo. Pero el imaginario de lo rural que se tiene en la ciudad no coincide con el

de los propios afectados, y a veces asalta la duda de si no se les impone implícitamente a estos últimos.

De todas maneras, J. sí que a veces es consciente de la soledad en el pueblo, pero no cree que sea privativa de Ansó esta soledad, sino que la extiende más allá.

Sigue planeando la incertidumbre sobre el futuro, sobre el que no se sabe muy bien qué aventurar. La ambivalencia es fuerte y no se puede asegurar si se vive ahora mejor o peor que antes.

Antes era más sacrificada la vida, ¿no? O sea... en un sentido ahora se vive mejor, pero echas algo en falta, como que Ansó tuviera más juventud, más...

La oposición urbano/rural se puede ver a través del turismo; pero hay también otro escenario de ese par que está mediada por los conflictos de poder. El poder político y económico se escapa de las dimensiones del pueblo, lo rebasa para acabar en las instituciones que rigen a todo el conjunto de la comunidad y que están lejos de allí, en la capital.

Y desde la capital se diseñan planes poco favorables para la vida de Ansó, o al menos así es percibido por nuestra informante en el caso de la protección de los bosques, que entra en conflicto con el futuro de la serre-ría, como también decía P. Si en ese caso se critica una acción interventiva, otras veces lo que se echa en falta con dolor es la falta de interés y la desidia ante necesidades muy claras y muy reivindicadas en Ansó. Se reconoce lo que se ha hecho, como el refugio de montaña de Linza. Pero se sigue insistiendo ante lo que falta, especialmente la carretera alternativa a Echo.

Está clara la insistencia en el tema de la carretera, pues las comunicaciones son fundamentales en la configuración de nuestra sociedad. Pero en ese reproche ante el poder político, que está en la ciudad, también se rebasa el ámbito económico para llegar a otros registros más simbólicos, el de sentirse reconocidos. Y qué mejor ocasión que reconocer al pueblo de Ansó en el día en que se muestra con sus mejores galas, con sus bienes más preciados: el día de la Exaltación del Traje. Y es en ese escenario donde se nota la ausencia de las instituciones,²⁰² que no han sido pródi-gas en acudir a la fiesta del pueblo.

202 Precisamente en la edición de la fiesta del Traje de 2004, el 29 de agosto, estuvo presente, por primera vez, el presidente del Gobierno de Aragón.

Por eso llega a haber una cierta satisfacción en afirmar que los trajes no compensa que salgan, que es mucho más eficaz que la gente vaya a verlos in situ. Aunque persistirá la duda de si la decisión de mantener los trajes sin salir no obedecerá a los beneficios que el turismo dejará en Ansó cuando acuda a contemplarlos.

1.3. Primeras conclusiones

La fecha de creación del Museo Etnológico de Ansó, 1974, lo sitúa como el más antiguo del palmarés de museos etnológicos del Pirineo aragonés. Quizás ese carácter pionero, así como las narraciones sobre su origen, han orientado parte de mi análisis hacia la perspectiva del mito fundacional como marco referencial (Eliade, 1999, pp. 62-72). Los museos posteriores que figuran en este trabajo argumentan desde otras posiciones para dar sentido a sus creaciones y pueden apoyarse o inspirarse en los pre-existentes para ilustrar mejor su trayectoria. Esto no sucede en Ansó, que parece nacer *ex nihilo*.

Llega ahora el momento de ver un poco más allá de las narraciones de los entrevistados, de incorporar otros datos de otras fuentes no orales que permitan arrojar algo más de luz en nuestro análisis.

Debo para ello remontarme a la segunda década del siglo XX y encontrar una serie de acontecimientos significativos en este panorama. Casi todos apuntan hacia el tema del traje tradicional.

Se puede hablar de diversos escenarios: Huesca, Zaragoza o Madrid, agrupados bajo un lema genérico: «exaltación del traje regional», fruto de los sentimientos folkloristas en auge en esa época.

Los *Anales* del Museo de Antropología de Madrid (1995) señalan esa efemérides de la exaltación, que Madrid celebró en 1925, como el detonante que movilizó en todos los lugares de España enfervorizadas campañas de búsqueda y recogida de los trajes tradicionales, a la sazón en claro proceso regresivo o en trance de desaparición. El papel que tuvo en las campañas la aristocracia fue determinante. Nobleza y alta burguesía colaboraron como mecenas de las campañas recaudatorias. No debe parecer excesivo el adjetivar así a las tareas de acopio de las piezas, a la manera de las recaudaciones de impuestos, pues pese a que los trajes debían retornar

a sus poblaciones de origen, cuando menos en algunos casos, el destino final fue armar los fondos del Museo del Pueblo Español de Madrid, ese museo que tantos avatares ha padecido a lo largo de la historia de nuestro país y que actualmente se ha reconvertido en Museo del Traje, inaugurado en marzo del 2004.

Las «exaltaciones» tuvieron también lugar en las capitales de provincia, e incluso en los propios pueblos. Ricardo del Arco (1924, 1930) es el cronista de la exposición de 1924 en Huesca, y Antonio J. Gorría (1999, p. 64) localiza en Ansó, Echo y Fraga en 1924 fiestas y concursos sobre el traje típico y la constancia en su uso.

Lo que se tenía mínimamente claro en los años veinte es que la homogeneización y uniformidad en el vestir ganaba terreno entre todas las clases sociales, suprimiendo las singularidades, que los núcleos rurales habían podido mantener más tiempo. Había que actuar con celeridad para que la antigua indumentaria, revalorizada desde la mirada experta de los folkloristas, no se perdiera irremisiblemente.

De este modo, los trajes de los valles de Ansó y Echo emigraron hacia las ciudades para ser exhibidos ante los capitalinos, subrayando la propia gente de los valles la singularidad de su vestimenta, pues, frente al estereotipo del traje aragonés canonizado por el modelo de las tierras llanas, mucho más conocido y difundido, la especificidad de los ansotanos y chesos levantaba curiosidad entre los habitantes de las ciudades.

Y es que las corrientes uniformadoras tardaron en llegar a estos valles occidentales del Pirineo, y mucho más a Ansó, por las complicadas comunicaciones viales que tenían y tienen, aunque ahora los modos de penetración que posibilitan las nuevas tecnologías y los medios de comunicación masivos saltan por encima de cumbres, valles y barrancos; pero entonces eso no era tan sencillo. El caso es que, según historiadores y etnólogos como Ricardo del Arco (1924) o Violant y Simorra (1949), se podía afirmar que, hasta los años treinta del pasado siglo, la mayoría de la población ansotana vestía su traje tradicional, y que un 50 % lo seguía haciendo en los cuarenta tras la guerra civil (Gorría, 1999, p. 8).

Al mismo tiempo que la indumentaria en uso en valles próximos se había homogeneizado adoptando patrones más actuales y generalizados, Ansó había permanecido fiel a una manera de vestir que lo singularizaba

y permitía reclamar unos orígenes cargados de historia al remontarse su genealogía a la Edad Media en el caso de ciertas prendas.

Hay todavía más elementos que sumar al interés por el traje tradicional, al margen de la exposiciones-exaltaciones y a sus antiquísimas raíces. Nos movemos por el mismo terreno, pero desde otra manifestación artística cual es la fotografía. Está claro que el caso ansotano ofrecía un gran atractivo ante ojos expertos, que no eran del pueblo, que podían «estudiar» el traje desde diversas perspectivas.

En este caso, la referencia es al trabajo del fotógrafo Ortiz Echagüe, el mejor exponente del pictorialismo en nuestro país y considerado durante mucho tiempo como el mejor fotógrafo de la primera mitad del siglo en España.²⁰³ Sus exposiciones en vida, en museos como el Metropolitan de Nueva York, avalan estas opiniones.

Reunió su ingente trabajo en varios volúmenes, agrupándolos según temática. El destinado a *Tipos y trajes*, como toda su obra, tiene varias ediciones que no son iguales entre sí en la medida que el autor seleccionaba imágenes distintas para cada sucesiva reimpresión (Carretero, 2003). La primera edición, que corrige y aumenta una anterior hecha en alemán en 1929²⁰⁴ se data en 1930. Y cuenta para prologar las doscientas veintitrés imágenes que componen el trabajo²⁰⁵ con la colaboración de Ortega y Gasset.

Titula su artículo el filósofo madrileño «Para una ciencia del traje popular», y en él desarrolla dos ideas. La una vendría a reflexionar sobre la belleza de lo muerto, la otra se introduce en la mistificación del pueblo, o más bien en la invención de lo popular por parte de las elites.

203 Su proximidad al franquismo hizo que con la democracia su valoración decayera, pero no se cuestiona la importancia de su trabajo para comprender una construcción de la identidad española a través de la imagen, hija, como todas, de su época. La obra de Ortiz Echagüe se difundió en el segundo tercio del siglo XX en una especie de antología enciclopédica que va presentando a España por medio de imágenes tematizadas en un total de seis volúmenes: *España mística*, *Pueblos y paisajes*, *Castillos*, *Tipos y trajes*, *Norte de África* y *Retratos familiares*, que, como el título mismo, indica tenía un contenido mucho más intimista.

204 En Alemania se formó como fotógrafo.

205 La edición que he podido consultar es la 6.^a, editada por el propio autor en 1953, que en esa ocasión selecciona 224 fotografías para componer la obra. En ella se encuentra el prólogo que Ortega y Gasset escribió para la de 1930.

Para hacerse entender en su visión sobre los trajes tradicionales como algo extemporáneo o moribundo, busca la analogía con los zoológicos. Del mismo modo que los animales que se muestran en ellos suelen estar en peligro de muerte en sus territorios naturales y hay que «salvarlos» en esas reservas que son los zoos, igualmente, el rescate de los trajes de los pueblos significa su acta de defunción. Algo que más tarde repetirá Certeau. Y añade el filósofo español:

El pueblo, que si es algo peculiar es precisamente vida espontánea y que se ignora a sí misma, aparece aquí como sorprendido de ser tal cual es, como representando, por eutrapelia, un papel que algún poeta erudito le ha compuesto, es decir, viviendo la definición que de él ha dado alguien que no es del pueblo. Y es que el pueblo capaz de vestir con ingenuidad esta indumentaria ya no existe o casi no existe. Donde por azar perdura aún, es cuestión de horas su desaparición (Ortega y Gasset, 1953, p. 7).

Rechaza Ortega que haya una originalidad de clase en el traje del pueblo. Para él, el pueblo no crea, sino que reproduce copiando²⁰⁶ los modelos de la aristocracia, y su impronta se manifiesta en la «portentosa ilusión de vetustez o sin-edad, que el pueblo da a cuanto toca» (ib., p. 8).

Apoyándose en esta tesis, encuentra lógico que los modelos ansotanos sean tan singulares, pues no evolucionaron desde la Edad Media, o por lo menos son copias más retardatarias que los trajes de otros lugares. La explicación es lógica: a mayor aislamiento, menor contaminación.

Puede que la búsqueda de las rarezas u originalidades sea uno de los objetivos de Ortiz Echagüe, pues para representar a Aragón en la obra mencionada elige catorce ilustraciones, todas ellas de tipos ansotanos de ambos sexos.

Acompañan a Ortega otra serie de articulistas que presentan cada una de las regiones que conforman el volumen. Para Aragón, o mejor dicho, el Alto Aragón, pues así se cita en la obra, comparece el gran arquitecto aragonés García Mercadal, que escribe un artículo con ese mismo título «Alto Aragón», en la introducción de la obra. En él hace un encendido elogio del primitivismo de la vida en Ansó autenticada por su aislamiento geográfico.

²⁰⁶ Esta forma de abordar lo popular ignora la circularidad entre la alta y baja cultura, así como el espacio de las prácticas como lugar singular de producción cultural popular.

Resaltan en el artículo varias cuestiones que se pueden calificar cuando menos de contradictorias, o paradójicas. Una es su apuesta por lo tradicional cuando habla de lo rural, siendo que su obra arquitectónica se ganó la confrontación y la polémica por su rabiosa modernidad al introducir el racionalismo, movimiento desconocido por estos pagos en aquellas fechas. La otra cuestión es su visión de la naturaleza, o más concretamente de la montaña, que podría llamar retardataria, ya que no ha adquirido todavía el matiz paisajístico que tanto debe a los pirineístas, muy activos ya en esos años si pensamos en toda la pléyade de franceses que frecuentaban el lado español de la cordillera (Biarge, 2000). García Mercadal estaba lejos de ellos cuando afirma que «la naturaleza montañesa no es madre sino madrastra por su severidad [...] porque el cielo, como de plomo, pesa sobre los hombres amedrentándolos, [...] horizontes limitados, [...] gélido huracán de las ventiscas» (1953, pp. 18-22).

Frente a esa *desolación* natural, García Mercadal reivindica ardorosamente el traje tradicional ansotano y ve con temor y tristeza «las muchas asechanzas que habrán de vencerse para que las patriarcales costumbres y tradicionales vestiduras puedan perdurar» (ib., p. 22).

Unamos a estas líneas el dato que él mismo proporciona párrafos arriba al describir el traje femenino de ceremonia y asegurar que pesaba *unos cincuenta kilos* (sic); el de diario era mucho más ligero, rondaba los diez kilogramos. Se pueden comprender desde aquí las afirmaciones de Ortega sobre la invención de un pueblo que debe adaptarse a la imagen proyectada desde las elites cultas.

Si proseguimos con la difusión de la obra de Ortiz Echagüe topamos con Eduardo Cativiela, pues los dos mantuvieron una relación cercana, siendo este último²⁰⁷ guía del gran fotógrafo en sus expediciones por los valles montañeses. Las obras resultantes se mostraron en los primeros salones fotográficos de Zaragoza. Y en ese ambiente se produce la donación

207 Según informaciones de uno de los hijos de Cativiela, Eduardo Cativiela, varios miembros de la familia posaron para Ortiz Echagüe con trajes ansotanos y fueron los modelos de sus obras. A esas alturas la familia ya residía en Zaragoza y vestía con modelos urbanos, y tanto los de la ciudad como los del pueblo colaboraron con el gran fotógrafo. También conviene recordar que fue Cativiela uno de los dos expertos que apoyaron económicamente la creación del museo parroquial.

del legado Cativiela²⁰⁸ al Museo Comercial de Zaragoza, conformando la Casa Ansotana en 1924, antecedente de la Sección de Etnología de dicho museo, inaugurada en 1956 en el parque Primo de Rivera.

Vemos que hay una larga serie de intelectuales, claramente englobables como expertos legitimadores, que han dedicado su atención a Ansó, a sus gentes y, sobre todo, a su traje.

Hasta aquí, lo que encuentro son atenciones e intereses centrados en la ropa y el vestir. Los objetos de la vida cotidiana habían merecido menos líneas y estudios que el traje. Y es que en esa primera mitad del siglo XX, incluso entrando ya en los sesenta, los objetos aún estaban en uso y sometidos, por tanto, a la lógica de ese valor, muy diferente, como llevamos visto, del valor simbólico, lejanos todavía del escenario de la patrimonialización.

No se puede obviar aquí el trabajo de Compairé y Violant y Simorra, que introdujeron la cultura material en su materia de estudio. El farmacéutico de Echo se centró en el Pirineo aragonés, especialmente por medio de la fotografía. El etnólogo catalán en su trabajo más famoso, y al que siempre se vuelve para poder comprender la evolución de la cultura pirenaica, recoge la cultura ansotana junto a la del resto de la cordillera, sometida y amenazada ante la magnitud de los cambios, en trance de desaparecer.

Este podría ser el marco teórico para volver a mirar las acciones de Dámaso Lapetra.

La llegada del nuevo párroco a Ansó en los sesenta sustancia un cambio. Alguien que viene de fuera, cultivado, con los estudios eclesiásticos que en el contexto de la montaña de esos años significan una autoridad también intelectual, y que une a su cualidad de «experto» su procedencia rural de familia artesana.

Representa, en cierto modo, una cultura híbrida (García Canclini, 1990), ese rasgo que puede ser signo de las teorías de la hegemonía, de unas relaciones de intercambio, y que se me antoja tan fecundo para poder hablar del pueblo y lo popular lejos de esencialismos improductivos.

208 El legado está compuesto por una rica y representativa colección de trajes ansotanos y una pequeña muestra de elementos de la economía pastoril del valle.

El cura es letrado y gente a la vez. No es montañés, pero es de pueblo. Y hay un rasgo de su carácter señalado por varios informantes y vecinos del pueblo: «es un lince», virtud que resulta muy propia de la gente del pueblo; la astucia de Certeau (2000).

Con todos esos ingredientes se puede explicar la visión de futuro de Dámaso Lapetra, no solo con el museo, sino también con otras realizaciones en el pueblo, como la famosa residencia de ancianos. También las obras de mejora que ha podido financiar en la iglesia parroquial gracias a los beneficios del museo son otro dato de su gran olfato comercial. O su proximidad a expertos que sentían un gran apego por el valle, y que desempeñaron el papel de mecenas,²⁰⁹ alcanzando el dinero que el museo necesitaba para echar a andar.

No se puede ignorar toda esa sucesión de personas cultas e ilustradas que hacen posible un caldo de cultivo donde germina la idea del párroco. Ansó tenía ya un imaginario de lugar con cultura tradicional propia, salvada de la uniformidad del progreso tecnológico, escaparate de unos modos de vivir en retroceso.

El mismo Dámaso Lapetra es un personaje mezclado con cultura y poder al representar a la poderosa institución eclesial, pero muy pegado al día a día del pueblo. El primer paso para la musealización lo da él, que por su alejamiento de las tareas cotidianas del resto de vecinos del pueblo, centradas en la economía agropecuaria, puede tomar distancia y beneficiarse de la falta de necesidad, el desahogo o *aisance*, en términos de Bourdieu (1998), como mediación en su relación con los objetos. Para conocer, para movilizar el deseo de saber, tiene que haber una cierta cantidad de espacio sea físico, temporal o simbólico, que medie entre el objeto y el sujeto de conocimiento. La *aisance* de Bourdieu nos remite a una ausencia de necesidad que posibilita el distanciamiento, el ocupar una posición desahogada. ¿Y no es esa la situación de un cura rural llegado de fuera? Sus necesidades básicas están resueltas, su vida productiva es bastante distinta de la del resto de vecinos del pueblo. Sus preocupaciones

209 Recordaremos de nuevo que junto a Eduardo Cativiela, el otro gran apoyo provino de Enrique Balcells, con una importante contribución económica. El investigador catalán, entusiasta coleccionista de la cultura popular tradicional, dirigió el Instituto Pirenaico de Jaca, dependiente del CSIC, hasta su jubilación en los años noventa.

cotidianas están marcadas de forma diferente de las de sus feligreses. En cierto modo, pertenece a las elites del pueblo, y en el ámbito de la cultura podría pasar por un experto.

Y también aquí la idea de aproximación distanciada, como forma de conocimiento sensible de las cosas, como ejemplo de esa razón sensible que propone Maffesoli (1997), que va a proporcionar otra forma de relación entre el sujeto y el objeto de conocimiento, concediendo un lugar primordial a la emoción, a la afección de los sentidos como origen del deseo de conocer. Puede que haya en su imaginario conexiones con situaciones anteriores muy íntimas de proximidad con esos mismos objetos, o con otros similares: su abuelo herrero con firma de autor en el cementerio de Luna; o con museos diocesanos como el de Jaca, donde se forma como sacerdote. Pero la recogida de objetos comienza con donaciones en la línea de la indumentaria por parte de feligresas devotas y amantes del espacio sagrado que representa la institución eclesial en general y la iglesia parroquial de Ansó en particular. A continuación, las piezas llegan porque el sacerdote las recoge también de la calle, donde están algunas, ya en desuso, como inicio del camino del basurero, y otras llegan a la iglesia por las manos de sus propietarios y se salvan de ese destino gracias a la idea de crear el museo.

El imaginario colectivo ya se ha apropiado de ese lugar, del escenario museístico, y opera en el crecimiento continuo, caótico y desbordante del museo de Ansó.

Dámaso Lapetra no es un experto en museología, y el resultado de su intervención sobre los dos espacios, el de arte sacro y el etnológico, que conforman el museo es desigual y desequilibrado. El mismo cartel²¹⁰ colocado sobre la puerta del atrio de la iglesia parroquial nos da cuenta de esta doble situación:

210 Copiamos textualmente el cartel con una única licencia: escribir en minúsculas frente al uso de mayúsculas general para todo el texto, que es como aparece en la puerta de la iglesia. Enmascara el uso de las mayúsculas encontrar las palabras significativas con un tratamiento de importancia en el texto, como es el caso de «únicos». Todas han sido igualadas al alza de esta forma.

AVISO IMPORTANTE PARA VISITAR EL MUSEO

El museo etnológico está dentro de esta misma iglesia a mano izquierda del altar mayor hay una puerta abierta. Visita primero el museo de arte sacro de los siglos XVI, XVII. Observa calaje, espejos, ternos, tallas, pergaminos. Sube por una escalera que verás al segundo museo una persona te atenderá. Te cobrará 250 pts. Con esta cantidad se sufragan los gastos del museo. Conocerás toda la etnología ansotana. 16 trajes únicos en Aragón. Todo lo relacionado con el oficio de pastor. Zapatería. Dos telares del siglo XVIII. Máquinas fotográficas. En el famoso rincón del pastor existen muchos objetos únicos del museo.

El llamado museo de arte sacro sigue las directrices de una museología bastante ortodoxa. Vitrinas exentas que permiten una circulación completa del visitante, ordenación dentro de ellas, prendas sin maniqués, oportunos carteles y etiquetas. No hay grandes alardes, obviamente, sino sencillez, pero pasaría suficientemente un examen de adecuación museológica en cuanto a su disposición, información, iluminación y exhibición.

Sin embargo, el museo propiamente etnológico se aparece como desbordado y secuestrado por los propios objetos que custodia. El «todo vale» o «este hombre coge cualquier cosa», o el «nunca tira nada» operan en contra del museo desde la ortodoxia de la institución museológica. Desde mi mirada experta, la primera impresión es negativa ante el desorden, el abigarramiento, las extrañas vecindades de piezas y la especie de hórro vacuú que domina la gran sala del museo etnológico, justamente en el piso superior, sobre la sacristía. Un tótum revolútum abrumador invade a una observadora como yo, impregnada de dominocentrismo, que está en la raíz de un saber jerarquizado que me otorga la posición dominante en este campo de la musealización. El miserabilismo que reprochaba en el texto de Ortega también se quiere abrir paso en mis emociones.

Los trajes están salvaguardados en vitrinas pegadas a las paredes, visitando a unos maniqués llegados de Valencia, a medio camino entre una estética fallera y un escaparate de tienda de confección de cualquier barrio popular de los años sesenta, en las antípodas de lo que deberían²¹¹ ser unos tipos ansotanos.

211 Obsérvese el uso del «deber ser», referencia a unos cánones legitimadores que se escapan siempre salpicando el discurso experto.

Esas vitrinas están colonizadas por numerosas piezas dentro y fuera, por encima o a los lados, de una gran heterogeneidad que, en algunos casos, guardan relación con los trajes, y en otros, la mayoría, no. Por todo el espacio de la sala los objetos se disputan su lugar, con mayor o menor fortuna. Hasta la escalera de acceso desde la planta de la sacristía ha sido utilizada como espacio expositivo. El museo no dispone de almacén, todo está a la vista.

La primera reflexión es dolorosa: la fuerza y el carácter del artefacto *museo*, de la institución museística nacida de la cultura letrada, no puede ser utilizada para re-presentar la cultura popular o la vida cotidiana de la gente común. Se juega con un capital muy desigual, y los triunfos están en las manos de los expertos. Pero de nuevo surge la necesidad de no conformarse con esta primera conclusión, muy sesgada, y es menester ir más lejos.

Abordar el museo desde la apropiación, así como desde las artes de hacer, al modo de Certeau, que pueden caracterizar la vida cotidiana de la gente común nos da otra perspectiva de enmarque de este museo.

La cultura popular he defendido que se expresa por medio del barroquismo y de la exuberancia (Hoggarth, 1970). Que donde muchos han querido ver *kitsch* o cursilería se puede también visualizar y rescatar presentismo combinado con paciencia histórica: «nunca se sabe». Que el devenir y la pulsión de muerte se contrapesa con el goce del mero estar y del vivir. Que la posición de dominados desde las elites se mezcla con la de saberse manejar con lo inmediato, con mucha más pertinencia que aquellas, y estar más preparados para afrontar la vida sin apoyaturas.

Podría seguir desgranando más rasgos de la cultura popular, pero, para mis argumentos en estas primeras conclusiones, creo que pueden dejarse aquí y, desde ellos, volver al museo de Ansó y regresar a sus piezas expuestas.

Puede que nos encontremos ante el museo más sincero de la cultura popular, con esa mezcla de almacén-granero-falsa de la que nada se tira, porque «nunca se sabe». Con esas extrañas vecindades que conjugan lo naif con el primitivismo o el historicismo. La ausencia de mistificación y de grandilocuencia, nuclear en la vida cotidiana de la gente común. Así mismo, es fundamental el papel que tienen el párroco y la persona encargada del museo y también de acompañar a los visitantes. Como otro rasgo

de la cultura popular, sus informaciones, perfectamente inmersas en la vertiente de tradición oral, componen una visión del museo insustituible. Es otro recurso del propio museo que no puede concebirse sin ellos.²¹²

Sí que aparece en el museo de Ansó una carencia, que es la falta de dinamismo. Está demasiado anclado, visitado por los turistas pero con escasa incidencia ahora en la vida de la gente. Hasta su mismo creador parece lamentarse de una cierta indiferencia, concretada en el aislamiento entre museo y escuela. La gente sabe que está allí, todavía deposita cosas de sus casas, que si no desaparecerían y que confían en que allí se salvarán de la destrucción, revestidas del poder sagrado que, en este caso, refuerza la iglesia y el museo. Pero no hay más.

O quizás sí. Porque Dámaso Lapetra pone énfasis en que el museo da vida al pueblo, atrae visitantes, turistas que contribuyen con sus economías a reforzar la del pueblo, a posibilitar que Ansó no desaparezca. Y tras el argumento económico se esconde el dinamismo del museo, su vinculación con la gente de Ansó, como contribución a crear, aunque sea indirectamente, condiciones de existencia, de perdurabilidad. Se entiende también que mi guía-acompañante prolongue más allá de las paredes del museo la relación con los visitantes e introduzca todo el pueblo, como el patrimonio que desea mostrar a los de fuera. Esa historia tan suya, que se vive como un gran tesoro del que puede enorgullecerse al verse con los ojos del otro, que enlaza tiempos apuntando hacia una forma de temporalidad eminentemente cíclica.

Y en ese gran objetivo de que Ansó y su gente vivan, dar sentido al devenir, función del imaginario, se encuentra la acción del museo; aunque modesta, está ahí.

Puede que en el futuro próximo el museo decida adaptarse al modelo canónico de la institución y como tal consiga unas nuevas instalaciones, objetivo ya mencionado por nuestros informantes. Que su montaje entonces varíe en función de nuevos espacios, más amplios o más evocadores,

212 Esta circunstancia ha variado al jubilarse el párroco y llegar uno mucho más joven, ajeno en principio al pueblo. Los medios interactivos tecnificados, tan queridos por las nuevas realizaciones museísticas, casan mal con los objetivos que creo están en la base de los pequeños museos etnológicos y no podrán suplir esas ausencias. Es otro problema que resolver para el futuro de estas instituciones.

dentro de la línea de los museos-casa. Eso será una refundación del museo de Ansó, que tendrá que ser estudiado nuevamente desde esas condiciones de contorno distintas. Y quizá no sea muy imposible que se produzca esta readaptación, porque mis informantes se han ido convirtiendo cada vez más en «expertos» museológicos y su deseo se orienta a que el museo responda a los modelos legitimados.

Pero, en cualquier caso, el poder del imaginario colectivo depositado sobre el museo es bien fuerte y visible en el actual montaje. La transformación de cosa vieja en objeto antiguo se ha realizado. Ansó entero es objeto patrimonial.

Pasemos al Ropero Municipal.

Por todo lo expuesto hasta aquí, ha quedado sobradamente demostrada la importancia que la indumentaria ansotana tenía dentro de la cultura letrada o de los expertos de la primera mitad del siglo XX.

Por eso resulta en clara línea continuista la actitud de ese alcalde ansotano que en los años cincuenta recoge ya alguna prenda para el archivo municipal antes de que el amenazante futuro anunciado por García Mercadal, entre otros, contamine la indumentaria del valle y acabe con ella.

El traje adquiere dentro del imaginario ansotano la cualidad de seña de autenticidad indiscutible. Y quizás sea la más admirada en la medida que van decayendo otros modos de vida o de modelos culturales que hasta entonces podían haber hecho de Ansó un caso singular compartido con otros pueblos montañoses aislados, con economías autosuficientes basadas en los modos tradicionales de subsistencia: la tierra y el ganado.

A finales de los ochenta el turismo se presenta ya como un horizonte de futuro dentro de la economía del valle. La entonces alcaldesa de Ansó, y concejal responsable del Ropero en el momento de la investigación, en el coloquio «Los Pirineos, montañas de Europa», celebrado en Jaca en 1989, ya hablaba de esa fuente de riqueza frente a una agricultura desaparecida, una ganadería que había abandonado la trashumancia y una explotación forestal que entonces aún no había entrado en la crisis posterior de los noventa.

Junto a esas fuertes convulsiones en los modos de producción tradicionales sigue vivo el orgullo de autenticidad y enraizamiento de la cultura ansotana, de sus peculiaridades y de su riqueza.

Y precisamente la invasión del turismo, contemplada como una necesidad vital para la pervivencia del pueblo, reactiva mucho más los elementos que marcan la singularidad de Ansó, no disolverse ni desaparecer entre los nuevos patrones culturales. Ese deseo tan fuerte, y tan legítimo, que ya veíamos en el Museo Etnológico de permanecer como colectividad, de sobrevivir a las amenazas de un futuro que vacían el pueblo de su primer bien, la gente.

El proceso de patrimonialización que confluye en la creación del Ropero alcanza su madurez en la década de los setenta, justo cuando se formaliza la fiesta del Traje Ansotano; para entonces, el sentimiento de revalorización ligado a la indumentaria ya es mayoritario. Ya se ha producido suficiente distancia, y son pocos los ansotanos que usarían una basquiña envejecida como felpudo. Esa imagen más propia de los cincuenta ya no se ve, porque en amplios sectores del pueblo la categoría espacio-tiempo sí que ha hecho su papel y ha sustraído la indumentaria de la lógica del uso para colocarla en el registro de lo simbólico e imaginario con sus acciones profundas en la forma de vivir el tiempo.

Puede que en el hecho de amortajar con el traje tradicional se encuentre el reconocimiento más profundo del valor imaginario del traje, a pesar de la frustración que origina en la responsable del Ropero. Y, según mi informante, eso se ha producido en momentos en que ya era posible utilizar otras prendas y el valor patrimonial de las que se llevaba puestas el difunto eran meridianamente claras. Pero en los casos en que no se ha querido rescatar ni para la familia ni para el Ropero y se han sometido a la acción demoledora del tiempo en la sepultura, resalta la fuerte dimensión imaginaria de lo sagrado y puede vislumbrarse el mayor homenaje a la indumentaria «auténtica» por parte de algunos ansotanos. Me recuerda de algún modo las imágenes de las naves vikingas como féretro incendiado para que el guerrero allí depositado encuentre mejor el camino al walhalla, la casa definitiva.

No todo se va a la tumba, obviamente. Se guardan en las casas, se guardan en las familias y también se depositan en el Ropero, que no tiene una fecha exacta de creación, salvo esa referencia de ligarlo a la normalización de la fiesta de Exaltación del Traje que ya hemos datado en 1971, y que viene repitiéndose con éxito creciente hasta la actualidad.

En ese último domingo de agosto, las calles de Ansó se convierten por una horas en el centro del Pirineo aragonés, recreando un escenario per-

fecto para la contemplación del traje tradicional, vestido de nuevo por los habitantes del pueblo. Así comenzó la fiesta, combinándose el poder municipal, la iniciativa turística y los vecinos del pueblo. Si entonces se vestían los ansotanos, ahora ha evolucionado adaptándose a los nuevos tiempos. Ya no se muestra solo el «auténtico» ansotano o ansotana, sino que ahora se acepta que se vistan con esas galas los de fuera, que por unas horas puedan convertirse en habitantes del pueblo de pleno derecho, conscientes los del lugar de que el día del Traje es una inversión económica para el pueblo, que genera dividendos en la limitada economía del valle.

No se puede obviar tampoco, y al mismo tiempo, el carácter sagrado de la fiesta (Eliade, 1999, p. 68), en la que, al presentarse desde el «así éramos», se conecta con la reactualización del acontecimiento mítico. Exhibirse con los trajes ancestrales es incorporarse al tiempo original y reforzarse como colectivo. Es percibir lo sagrado en la fuerza de lo social, idea sostenida por Durkheim (1992). El traje actúa como un poderoso tótem para los ansotanos en el que se posa la fuerza sagrada de la comunidad.

Precisamente esas dimensiones sagradas de la fiesta se ponen de relieve cuando la informante no encuentra sentido en repetir esa fiesta más veces a lo largo del año. Los ritos tienen sus códigos y la exaltación del traje también; los poderes sagrados podrían decaer ante un uso abusivo de la exhibición.

A pesar de no estar abierto al público, de no cumplir con la primera función de un museo, cual es la exposición, lo cierto es que resulta complementario del museo parroquial en su desarrollo de funciones. Concebido más como un centro de custodia y rehabilitación del traje ansotano, sorprende al entrar el orden que reina en ese espacio. Todo está bien clasificado, etiquetado y guardado. Rápidamente puede encontrarse cualquier pieza, que se encuentra en perfecto estado de revista. Los útiles para las actuaciones urgentes de restauración también están a la vista sin desentornar del conjunto. Se podría decir que dentro de la concepción experta de un museo, este se acomoda más a las normas canónicas, pese a que su voluntad sea más de almacén, pero ya querrían ese orden y concierto los almacenes de prestigiosos museos de indumentaria.

No hay sorpresas en la creación del Roperio a esas alturas de los años setenta. La gente, pero sobre todo las mujeres, se han volcado allí, porque es en ese lugar donde se guarda su patrimonio más querido, más auténtico,

el que les singulariza y les recuerda quiénes fueron y quiénes quieren seguir siendo. El lugar de las mujeres en lo social, que carga mucho más hacia las dimensiones afectivas y sensibles, encuentra su expresión en el espacio del Ropero, y el dinamismo que apreciaba como carencia en el Museo Etnológico se despliega, sin embargo, en el ámbito de esta otra institución.

La fuerza de la mujer en el mundo rural, su papel protagonista en el mantenimiento de la vida en los espacios cotidianos, se hace rotunda en el caso del Ropero. Aunque la iniciativa de los años cincuenta, primer embrión municipal de la institución, surgiera de un hombre, el alcalde, el desarrollo posterior y el dinamismo que se genera en la actualidad allí es obra de mujeres, especialmente de las mayores, pues parece que para las jóvenes la recompensa de vestirse el traje el día de la Fiesta es suficiente por ahora.

Para concluir, una anécdota sucedida con la responsable del Ropero. Sabedora de mi vinculación con el legado Cativiela, se interesó por las posibilidades de su retorno al pueblo. La analogía con Melina Mercouri, la gran actriz dramática griega que ocupó la cartera de Cultura de su país durante un gobierno socialista era evidente. Las últimas energías de la ministra, antes de morir víctima de un cáncer, se fueron en batallar por el retorno a Grecia de los mármoles del Partenón que lord Elgin depositó para «su custodia» en el British Museum de Londres. Uno más de los múltiples expolios que ilustran la patrimonialización y la llegada de fondos a los grandes museos de las metrópolis.

En la reclamación de la responsable del Ropero municipal de Ansó se entrevé el antiguo y permanente enfrentamiento de las relaciones ciudad/rural. Los resultados de esa desigual relación hacen que el *elástico colorau*, prenda que simbolizaba el poder de la autoridad municipal en ciertos casos, o subrayaba en el hombre las grandes ocasiones festivas, no vuelva a Ansó y siga depositado en el Museo de Zaragoza. Y en clara reciprocidad, las prendas que se custodian en el Ropero no quieren someterse a la dinámica del préstamo temporal a otras instituciones, para hacer visible el valor que las recubre y el lugar que ocupan dentro del imaginario colectivo de Ansó.

Las funciones de revulsivo cultural que suponen el turismo y el retorno de la gente de la ciudad al pueblo en un éxodo contrario al que fue habitual también tendrá sus consecuencias sobre esta relación ciudad/rural, que por ahora dejo aquí.

2. MUSEO ÁNGEL ORENSANZ Y DE ARTES DE SERRABLO²¹³

Sabiñánigo. Un pueblo sin pasado

El Museo Ángel Orensanz y de Artes de Serrablo de Sabiñánigo es el museo por antonomasia dentro de los etnológicos que existen en la provincia de Huesca, e incluso a nivel de Aragón puede considerarse, entre los de su especialidad, como el mejor de todos.

Dentro de la precariedad generalizada en el ámbito de los pequeños museos locales, este caso reúne todas las exigencias que la institución museística requiere. Director experto, puertas abiertas todo el año, servicios auxiliares desde biblioteca hasta sala de audiovisuales, línea editorial propia, A Lazena de Yaya, materiales didácticos, etcétera. Es un digno representante que no tiene que envidiar en nada a los museos canónicos.

Lo que resulta paradójico es que este ejemplar tan magnífico de museo etnológico, que pretende dar cuenta de la vida cotidiana en la sociedad tradicional rural de una zona del Pirineo conocida actualmente como Serrablo, se encuentre ubicado en un pueblo²¹⁴ que no tuvo ese pasado, porque nació en los primeros años del siglo XX al calor del progreso marcado por las comunicacio-

213 Figura este museo en todos los listados consultados.

214 La localización precisa de Casa Batanero, sede del museo, es El Puente de Sabiñánigo, en sus tiempos núcleo independiente del primitivo Sabiñánigo pueblo; pero, hoy en día, el crecimiento del actual Sabiñánigo ha conseguido fácticamente la unión por medio de edificaciones con El Puente. Y al museo se le atribuye como emplazamiento el propio Sabiñánigo.

nes ferroviarias y la industrialización. E incluso la propia denominación Serrablo no responde a ninguna localización geográfica precisa,²¹⁵ sino que fue el hallazgo de testimonios documentales medievales los que dieron origen a una elaboración casi mítica de un pasado, y de un territorio, que se perdía en los vericuetos de la historia y que posibilitaba acreditar la trayectoria de la zona. Puede que la añoranza de ese pasado que el Sabiñánigo actual no vivió activara fuertemente el deseo de reconstruirlo y mostrarlo.

El perfil sociocultural del pueblo ofrece una población más «cultivada» que el resto de Aragón, de manera que podría ser este museo la obra de manos expertas. El análisis de las entrevistas me permitirá seguir esta posibilidad sin despreciar la contribución de la gente, incluso de los rasgos de gente que los propios expertos pueden albergar.

2.1. Contexto

El pueblo

Sabiñánigo es municipio de la provincia de Huesca, menos de sesenta kilómetros lo separan de la capital; actualmente es cabecera comarcal del Alto Gállego. Anteriormente formaba parte de la Jacetania, pero la nueva ordenación comarcal, desgajó este territorio de la competencia jaquesa, lo incorporó al valle de Tena y compuso un nombre nuevo para todo ello: Alto Gállego. Con la denominación del río, que recorre la comarca de norte a sur, salvó la dificultad de otorgar un nombre nuevo, Serrablo, y orilló también el histórico ostentado por la parte norte de esas tierras, valle de Tena.

Sabiñánigo es nudo geográfico importante. Allí se cruzan el eje longitudinal norte-sur de las tierras bajas de Aragón hacia la frontera de Francia, a través del puerto del Portalet, con el eje transversal este-oeste de la bal Ancha que lleva a Jaca, distante dieciocho kilómetros.

215 Sí que hay una referencia toponímica suficientemente antigua que alude a un puerto o paso de montaña de la zona. El gran pirineísta francés Lucien Briet (1913) ya lo mencionaba en sus viajes por el valle de Tena.

Las mejoras que el ministerio correspondiente llevó a cabo en la carretera del puerto de Monrepós, primando esta puerta de acceso a los Pirineos oscenses frente al de Santa Bárbara o al antiguo de Jaca, el puerto de Oroel, han convertido el trazado que pasa por Sabiñánigo como el más transitado por todos los viajeros que se acercan a las montañas del Pirineo central.

Sabiñánigo tiene una población que ronda los 9000 habitantes, cifra que, dentro de los patrones de la zona, lo convierten en uno de los municipios grandes de la provincia de Huesca. El crecimiento se ha producido de forma muy rápida en las primeras décadas del siglo XX: en 1920 tenía 533 habitantes, y en 1930 ya eran 1134.

La primera cuestión a señalar es que Sabiñánigo es un pueblo creado prácticamente en el siglo XX; anteriormente existía otro núcleo con el mismo nombre muy próximo al actual, que decayó por una serie de razones, como su peor posición geográfica ante la llegada del ferrocarril a la zona. Y lo que debía ser un barrio para dar albergue a la estación de trenes se fue convirtiendo en el Sabiñánigo que hoy conocemos, mientras que el antiguo, que los más mayores llaman «Samianigo», fue relegado y suplantado.

La comunicación ferroviaria provocó la industrialización del municipio, que es la razón del aumento demográfico rápido y continuo que experimentó durante el siglo pasado. A partir de los ochenta la crisis del sector químico en particular y del industrial en general llega también allí, y se produce un estancamiento en todos los órdenes, pues hay cierre de fábricas y despidos, y, por lo tanto, movimientos migratorios de sentido contrario a los que colaboraron en el crecimiento del pueblo.

Como otros lugares de la montaña, Sabiñánigo ha tenido que rediseñar su futuro económico contemplando nuevos recursos que explotar. El turismo será uno de ellos.

El perfil sociológico que ofrece Sabiñánigo no es usual entre los pueblos del Pirineo, la presencia de las fábricas ha contribuido a ello. Por ejemplo, en 1920 el nivel de cabezas de familia analfabetos era en España del 46%, mientras que aquí solo suponían un 10% (Garcés, 1997).

Todo un conjunto de circunstancias —elevada población relativa respecto al resto de centros rurales de la provincia, economía industrial y de servicios, elevado nivel de instrucción, etcétera— me colocan ante un pro-

blema que puede asimilarse, en primer lugar, como de orden semántico, pero que esconde un calado mucho más profundo y que apunta hacia otros dominios de orden sociológico. Mi problema es cómo nombrar aquí a Sabiñánigo: pueblo o ciudad.

La realidad del municipio es muy diferente de los que lo rodean. En Aragón, los pueblos son muy pequeños y, sobre todo en el Pirineo, sus menguadas dimensiones hacen pensar casi más en aldeas. El tamaño es uno de los factores que parecen clasificar en pueblo o ciudad; otro dato es la ocupación prioritaria de sus habitantes. El DRAE pone el énfasis ahí en una de las acepciones de la definición de ciudad: que no viva mayoritariamente de la agricultura. Sabiñánigo no vive de la agricultura, obviamente. Pero ¿cuántas poblaciones de variados tamaños del entorno de Sabiñánigo viven hoy mayoritariamente de la agricultura o de la ganadería? ¿Dónde están las fronteras entre pueblo y ciudad, entre rural y urbano? ¿En el tamaño, la ocupación, las relaciones sociales y comunitarias?

Cuando un sociólogo como Henri Lefebvre analiza lo rural y lo urbano (Lefebvre, 1978), puede identificar todavía claramente lo rural con el mundo campesino. O cuando, más próximos a nosotros en espacio y en tiempo, Dolors Comas (Comas, 1995) y Juan José Pujadas (Comas y Pujadas, 1994) tienen que reflexionar sobre la existencia de una cultura pirenaica propia, la caracterizan por la combinación de cuatro factores que se presentan en todo escenario rural de montaña: la economía agro-pastoril; la organización económica y social basada en la casa y las instituciones comunitarias; unos rituales y un sistema de representación relacionados con la vida pastoril, la importancia de la casa y la comunidad local; y, finalmente, una cultura material adaptada a la vida de montaña. Si bien estos autores ya introducen en su estudio los profundos cambios que la sociedad rural está experimentando y que la reorganizan en su totalidad, y advierten que de sus resultados no se puede aventurar aún demasiado.

En cualquier caso, ninguno de estos autores aceptaría a Sabiñánigo como pueblo, porque no encaja en sus caracterizaciones. Pero me resisto a llamarlo de otra forma, pues perviven en él rasgos residuales de ruralidad, como pueden ser su mayor contigüidad con la naturaleza o las relaciones más próximas entre sus vecinos.

Prosigo con este acercamiento descriptivo a Sabiñánigo.

Otro sector económico importante para la localidad ha sido y es el de los servicios, dada su actividad comercial, que nutría a los pueblos del valle de Tena y Sobrepuerto. Y ante la crisis industrial, el aprovechamiento turístico también cobra fuerza en su horizonte, como se verá en el ejemplo siguiente.

Se trata de una empresa ubicada en los terrenos de los antiguos cuarteles del Ejército, que tras su marcha de la localidad revirtieron al municipio. Es un parque temático llamado Pirenarium,²¹⁶ que pretende cubrir un papel a medio camino entre un centro de interpretación y un parque temático. Al calor del éxito de Dinópolis²¹⁷ en Teruel, que hace uso de los vestigios paleontológicos hallados en esa provincia como oferta de patrimonio cultural, algo similar se encuentra en Pirenarium, que aprovecha en este caso el patrimonio natural para articular su oferta turística.

La creación de Pirenarium, la remodelación del Balneario de Panticosa como centro hotelero de alto nivel, con casino incluido, y el campo de golf, que se habilitará en Latas, son la apuesta de esta zona del Alto Gállego para rentabilizar el recurso del turismo más allá de los deportes de invierno, que son altamente practicados en las próximas estaciones de esquí de Formigal y Panticosa.

216 Los datos siguientes sobre Pirenarium están extraídos de una entrevista con el alcalde de Sabiñánigo y el director del proyecto publicados en *Heraldo de Aragón* el 23 de enero de 2003. Al parecer, la empresa debe de gozar de un buen estudio de mercado, porque ha conseguido aunar en la inversión al Ayuntamiento de Sabiñánigo, al Instituto Aragonés de Fomento y a la Sociedad para la Promoción y la Gestión del Turismo en Aragón, como entidades públicas; y entre las privadas, a la Caja de la Inmaculada, Ibercaja, Multicaja, Parque de Atracciones de Zaragoza, Cataluña en Miniatura y otras más. La inversión se calcula en 7 300 000 euros, y los visitantes que se espera acudan una vez abierto al público rondarán las 120 000 personas, que se estiman son un 10% de las que frecuentan el Pirineo bajo la modalidad de turistas. Finalmente, tras varios retrasos, se ha abierto al público en julio de 2005.

217 Primero fue un parque temático sobre paleontología, y luego ha ido evolucionando hacia una oferta más de ocio que científica (sic) con los dinosaurios como excusa y al calor del tirón que supuso la incursión del cineasta Steven Spielberg en ese mundo, mezclada con dosis de Indiana Jones, regreso al futuro (otro más de los guiños cinematográficos), dragones medievales y platillos volantes. Se han invertido, hasta marzo de 2003, 18 millones de euros, que se ampliarán en 12 millones más en 2004, todo ello gestionado por una empresa llamada CB Ocio, con el patrocinio del Gobierno de Aragón, como presidente del Consejo de Administración de la Sociedad Gestora del Conjunto Paleontológico de Teruel. Las informaciones también han sido entresacadas de *Heraldo de Aragón* el 5 de marzo de 2003.

El museo

La elección del emplazamiento del Museo de Serrablo fue una cuestión polémica por varias razones. En primer lugar, debía tener un fácil acceso por carretera y gozar el edificio de un sabor tradicional, sin tampoco alejarse del nuevo Sabiñánigo. Hubo múltiples gestiones en torno a varias posibilidades que se complicaron al tener que conciliar una propiedad múltiple ante el edificio que finalmente se eligió: Casa Batanero, en El Puente de Sabiñánigo, pequeño núcleo próximo; en realidad, prolongación de la capital comarcal, bien comunicado con la carretera nacional de Huesca a Francia. El Museo de Serrablo tiene una administración tripartita bajo el modelo jurídico de patronato: Ayuntamiento, Asociación Amigos de Serrablo y el escultor Ángel Orensanz, que era el propietario de Casa Batanero hasta su venta para la instalación del museo. De ahí la doble vertiente del museo que se denomina «Museo Ángel Orensanz» (parte artística dedicada al escultor oriundo de la zona)²¹⁸ y «de Artes de Serrablo», parte etnológica que es la que me interesa en este trabajo.

El edificio, fechado en 1830, tuvo que remodelarse, pero conservando y respetando su estructura. Posteriormente, en 1996, se anexionó una construcción contigua que podía asimilarse a la existente con una sencilla solución arquitectónica, un pasillo que une las dos casas al mismo tiempo que los ventanales practicados en él ofrecen unas espectaculares visiones sobre la cordillera pirenaica, testigos fieles de las sucesivas estaciones del año: las cumbres nevadas del invierno, la floración primaveral de los árboles más cercanos o el fondo verdoso de los pastos estivales.

Sobre el suelo del pasadizo entre ambas casas se ha serigrafiado el texto que el diccionario de Madoz dedicaba al antiguo Sabiñánigo del siglo XIX como un sencillo homenaje a los orígenes de la actual población.

El resultado final del conjunto es una gran casa de varias plantas con patio de entrada y jardín posterior, aprovechado para una plantación de especies etnobotánicas. El modelo constructivo responde a los patrones de la zona. Paredes de recios muros de piedra, tejado apuntado de lajas y gran chimenea coronada por el espantabrujas.

218 El lugar de nacimiento de Orensanz es el pueblo de Larué, en la Canal de Berdún; pero su residencia habitual está en Nueva York.

El patio de entrada, abierto al aire libre con un pequeño porche, es ya espacio expositivo de grandes piezas; entre ellas, elementos de una antigua herrería.

Dentro, en la planta baja, grandes salas para desplegar los elementos relacionados con la elaboración del pan, la bodega, los oficios, con especial dedicación a la agricultura, y también un hermoso telar de bajo lizo, montado y listo para poder continuar la labor en él.

Las escaleras conducen a los otros pisos del museo. El primero prosigue con las labores textiles, el arte pastoril, la medicina popular; y en otra serie de salas se conservan los espacios domésticos de los dormitorios y de la cocina. Esta última, espléndida al haber podido mantener la original de la casa con su grandiosa chimenea, que guarda fielmente las huellas de uso en el hollín que ennegrece todo su amplio tiro. Las cadieras que la enmarcan invitan a sentarse y compartir conversación y viandas. No falta la recocina y la despensa con todo tipo de utillaje.

En la segunda planta, un gran espacio se reserva para obra escultórica, y el resto se comparte entre la música tradicional y la habitación de Pedrón, geniecillo del museo que, más allá de una convencional mascota, sirve para encarnar la orientación de este museo etnológico abierto al mundo y a su diversidad. Pedrón será el personaje que permita, a través de una publicación elaborada por el director del museo, Enrique Satué (1998), a modo de cuento, conocer el ideario de la institución.

Hasta aquí, el primitivo museo que se inauguró en 1979. Tras la ampliación de 1996, el museo ha completado su espacio expositivo incorporando con el nuevo edificio anejo tres plantas, que dan cobijo en el caso de la baja a la arquitectura popular, el entorno y el éxodo. En la primera planta, la religiosidad popular y los espacios auxiliares del museo, sala de audiovisuales, despacho y biblioteca. Y la segunda planta aborda el ciclo de la vida y las iglesias del Serrablo, y dedica un homenaje al creador del museo, Julio Gavín, a través de una muestra de dibujos suyos de corte etnológico.

La descripción de este museo, que cuenta con los medios propios de cualquier institución museística que se precie, con sus carteles, indicaciones, publicaciones, medios audiovisuales, servicios, apertura regularizada durante todo el año, tienda, etcétera, ilustra la afirmación de calificarlo

como el más completo de Aragón y representativo de todos los que existen dentro de la tipología etnológica. De hecho, es el museo por antonomasia de todas las publicaciones y listados consultados; tan solo hay divergencia en la forma de nombrarlo; algunos autores le añaden el complemento de «etnológico», que en el nombre real del museo no figura.

2.2. Los creadores del Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo

2.1.1. Julio Gavín

La trayectoria de Julio Gavín

En los orígenes del museo y de la propia Asociación Amigos de Serrablo aparece la figura fundamental de Julio Gavín, y voy a empezar por unas simples pinceladas biográficas que den cuenta de su contexto vital.

Nació en Asturias, de padre aragonés, montañés de la comarca de Sabiñánigo y de madre asturiana, pero a los tres años ya estaba afincado de vuelta a la tierra paterna en el Sabiñánigo pueblo, así llamado para distinguirlo del Sabiñánigo en el que vive actualmente. «Y ya he hecho mi vida aquí, he vivido aquí toda la vida».

Desde bien crío sentía afición por guardar cosas, que combinada con su habilidad para el dibujo le convirtieron en compañero inseparable de un cura nacido en Santa Cilia de Jaca, mosén José Pardo Asso, que desempeñó tareas parroquiales por los pueblos de la actual Jacetania y el Alto Gállego en el primer tercio del siglo XX, al mismo tiempo que investigaba sobre la lengua, interesado en escribir un diccionario²¹⁹ etimológico del aragonés que se hablaba por aquellas tierras (Marcuello, 2002).

Se va introduciendo en un mundo en decadencia, e incluso, en algunos casos, en vías de extinción, pues el tema lingüístico entra también en los escenarios de pérdidas de nuestro territorio. El Gavín adolescente iba tomando conciencia de todo ese mundo, al mismo tiempo que lo vivía bajo la acción de dos filtros: uno, el de su pasión por el dibujo; y el otro

219 Este diccionario ha sido reeditado por la Diputación de Zaragoza en 2002.

filtro, el de la aventura que tamizaba todas sus salidas por los pueblos y lugares de Serrablo. Volveré más adelante al matiz aventurero. Prosigo con la infancia y adolescencia de Julio, momentos en los que pudo ver en uso muchos de los objetos que recogió más tarde, no solo en sus andanzas con mosén José, sino también en casa de los abuelos: «Todas esas cosas de la artesanía textil, todo lo de hilar, cardar, eso lo he visto hacer a mi abuela cantidad de veces. Yo había vivido en casa de mis abuelos con todos los objetos en la mano, había ido a Sabiñánigo pueblo, años viendo todo eso en los patios, en las cocinas y en todo».

Una característica, también importante, de Julio Gavín es su formación autodidacta, que él reivindica con orgullo. Es un experto, sin duda, avalado por años de práctica de «hacer» trabajo etnográfico, con una dedicación extraordinaria.

Cuando se refiere a las instituciones legitimadoras, sea la universidad o los profesionales, es sumamente crítico, intentando marcar distancias, en una clara reivindicación del hacer frente al saber. Invirtiendo la tradicional relación jerárquica entre un saber teórico y un saber práctico, a favor del segundo, quizás en compensación por la posición secundaria que el saber legitimado y académico reserva a ese último.

El coleccionista

La condición de experto conseguida por medio de un hacer, por una práctica, me coloca ante la dimensión coleccionista del personaje. ¿Cuáles son los rasgos esenciales de esta desmedida afición por recoger lo que estaba en trance de desaparición?

Hay una palabra muy mencionada por Gavín para dar cuenta de sus andanzas recolectoras: la aventura. No alardea de esfuerzos físicos ímprobos, y si lo hace es con placer. Sí que hablará con un cierto pesar de la alta implicación personal que tuvo que asumir para que el museo llegara a ser una realidad. Utiliza la expresión *reblar*, tan significada en Aragón, para señalar el compromiso decidido por no retroceder ni escapar de las obligaciones contraídas, sean del tipo que sean.

Pero salvo estos aspectos de cariz económico, en cierta medida gravosos, lo que se desprende de su narración son rasgos como el disfrute y el placer, una experiencia emotiva y sensible que conecta con signos de lo

instituyente (Bergua, 2003). También hay, como en el caso del dibujo y de la pintura, una pasión que se juega en la recolección, trascendiéndola para alcanzar el mundo de las emociones.

Este aspecto aventurero me acerca a otro escenario, a la época vivida en Europa a finales del XIX por personajes como el doctor Hazelius, en Escandinavia, con sus periplos recogiendo materiales de aquí y allá antes de su desaparición, para crear el gran Museo de Skansem en Estocolmo. Y aquí tenemos a Julio Gavín, de un rincón a otro de Serrablo, subiendo y bajando pistas forestales. Empieza por las iglesias, para pasar luego a los objetos de la cultura material, sin olvidar su temprana incursión en el registro y conservación de la lengua cuando acompañaba a mosén José.

Hay muchos campos antropológicos trabajados por mi informante: la lengua, lo sagrado, la cultura popular. Y ante todos ellos, un sentimiento común de pérdida, de duelo, de estar presenciando su desaparición. Y, al mismo tiempo, estar viviendo una oportunidad única, la de poder acudir al rescate antes de que sea tarde. Para remarcar la singularidad del momento, él emplea repetidas veces la palabra *aventura*. «Y así empezamos con lo del museo. ¡Bueno! El meternos en esta aventura». «Nos metemos en esa aventura, llevamos toda la obra nosotros».

Menciona así mismo a menudo la palabra *salvar*, pues afirma que está salvando una cultura. Pero, sin embargo, somos conscientes de que la presencia del objeto en el museo está señalando la ausencia de algo que irremediablemente no volverá, o por lo menos no será igual que fue. La cultura rural tradicional que tuvo en uso las cosas que exhibe el museo se ha perdido.

Como buen coleccionista, mantiene una relación especial con algunas piezas, que quedan señaladas de forma singular. En su caso, un demoré, el primer objeto que encontró y que forma parte del proceso del hilado. Justamente ha confesado como recordaba haber visto realizar a su abuela todas las tareas del hilado, de las que forman parte la rueca, el fuso, la devanadera y el demoré con el que se iban formando las madejas, responsabilidad siempre femenina que podría confiar en la colaboración infantil para el manejo de esta última pieza, que cuenta con un manubrio para hacer girar sus cuatro aspas unidas a un eje central. El tiempo de la infancia, el imaginario individual, emerge con el afecto depositado en la primera pieza que salvó para el museo, de la que únicamente acierta a decir que es una pieza especial:

Hombre, yo tengo mucho cariño por la primera pieza que encontré, por el demoré, esa es la primer pieza que recogí para el museo. Está expuesta. ¡Claro!, es una pieza... clave.

Y también son elementos singulares los que requirieron de una operación arriesgada y complicada para su rescate. Todo el cuerpo, con el riesgo de perder su integridad, se implicó en su búsqueda, y se subraya el placer asociado a la empresa, la recompensa por tanto esfuerzo, el importante lugar que ocupan las emociones.

Le cuesta admitir dificultades externas en la tarea de recolección de las piezas, como si nunca nadie, en sus idas y venidas por los pueblos de Sobrepuerto o de la Galliguera hubiera dudado de sus intenciones, pues la sensación de expolio existía entre la gente, y así lo cuenta, teniendo como protagonista al genérico vecino catalán, que puebla siempre nuestro imaginario, el aragonés, como el causante de las grandes expropiaciones en cuanto a patrimonio cultural.²²⁰

Sí que recuerda una pieza, una puerta fechada en 1835 que tuvo que comprar porque su propietario se resistía a la donación. Normalmente, la recogida de materiales se hacía de pueblos vacíos en los que no quedaba nadie; aunque hubo algún caso de testigos que no se mostraron muy satisfechos de lo que hacían Gavín y sus acompañantes. Quizás fueron confundidos con los expoliadores. Porque ante los ojos extraños, ¿qué era lo que distinguía a estos coleccionistas de los chamarileros que peinaban la zona haciendo leña del árbol caído? Sin duda que la mayor diferencia estaba en los objetivos finales de la recogida, que en el caso que nos ocupa era claramente la creación de un museo y no un lucro personal, pero para la gente de aquel lugar eso podía ser irrelevante.

El museo

El trasfondo que sustentaba toda esta aventura de acudir al rescate de lo que estaba desapareciendo vertiginosamente era la idea de custodiarlo en un museo. Había placer inmediato en la aventura y había también dis-

220 El conflicto de la propiedad de los bienes culturales religiosos de la Franja, depositados en Lérida por la demarcación atípica de las diócesis eclesiales, es uno de los litigios que más han activado el imaginario colectivo aragonés ante las supuestas agresiones de los vecinos orientales.

frute en pensar el futuro de esas piezas en un museo. Pero estaba claro que un museo comenzaba por hacerse con una colección, que habría que restaurar, almacenar, etcétera. Aparece entonces un experto legitimado por la universidad, dispuesto a ayudar de modo similar a lo escuchado al cura de Ansó sobre la contribución del académico en la creación del museo; y también catalán, por más señas. En este caso era, además, crítico de arte, y su recomendación es clara y concisa: «Mire, si usted quiere hacer un museo láncese a buscar materiales y olvídense de todo, de lo que dirán y lo que no dirán, si usted quiere hacer un museo empiece a recoger materiales. Guárdese los, en casa suya, sin preocuparse. ¡Y punto!».

Con el respaldo del experto, el destino primero de las piezas es su propia casa; y de allí, a una escuela cerrada, en desuso, como los mismos objetos que iba reuniendo. Hay una cierta analogía entre continente y contenido en este caso y que se asocia con la imagen de cadáver. Todo está ya fuera de los circuitos de uso, la escuela-almacén, las cosas-objetos. Han perdido su función primera para la que fueron creados, el uso, y están ahora en el proceso de búsqueda de un nuevo valor, el simbólico y el imaginario.

El proyecto museístico pasa necesariamente por hacerse con un edificio adecuado. Y comienza ahí otra etapa, más tortuosa que la anterior, pues es complicado llegar a la construcción ideal, incluso aceptar que no es la deseada, y que pese a ello hay que poner toda la carne en el asador y comprometerse personalmente para seguir con la empresa. Van desfilando sucesivos edificios, cada cual con un problema diferente: el Hostal, Sardás, el Puente...

La segunda parte, tras conseguir el edificio y restaurarlo, tampoco estuvo exenta de problemas. Ya estaba el lugar, Casa Batanero, en el Puente de Sabiánigo, y ahora había que encontrar un montaje adecuado para mostrar esas colecciones acopiadas durante tanto tiempo. Mi informante sabía lo que quería, se trataba de organizar un museo que tuviera el poder de evocación sobre los visitantes, que provocará en ellos sensaciones y emociones; pero desconocía cómo ponerlo en práctica, carecía de pericia en este campo. Al parecer, él era consciente de que los objetos tenían que sufrir alguna manipulación para que fueran eficaces en la conexión imaginaria. «Yo quiero hacer un museo pero que este museo, al que llegue..., le dé la impresión que está viviendo... Está viendo la casa en que vivieron esta gente».

Acostumbrado a «hacer», necesitaba de otras prácticas en las que fundamentar su idea del espacio museístico que debía preparar. Empieza a recorrer otros museos similares buscando las fuentes de inspiración; pero no eran muy convincentes para él, pues, aunque sus ideas no estuvieran materializadas, las tenía sólidamente amarradas. Quería un museo que afectase, que provocara sentimientos en el espectador. Estamos a finales de los años setenta, muy al comienzo de la mirada antropológica en la museología española que marcará una nueva orientación de la institución museológica como alternativa al modelo historicista dominante. De lo que se trata es de dar cabida y protagonismo no solo al objeto, sino también a su creador y a quien lo utilizó. Por eso se eligen montajes con ambientaciones evocadoras, que se juzgan mediaciones más eficaces para poder trasladarnos en el espacio y en el tiempo, movilizando nuestra memoria más arcaica, nuestro imaginario. Eso lo encuentra por fin en un museo etnológico de Mallorca, en el que parece presentarse la vida cotidiana sin forzarla, aparentemente con la menor manipulación. A partir de esa visita tiene claro el montaje museográfico que va a utilizar en Sabiñánigo: «Era el museo que buscaba. Era una casa y ¡cada cosa en su sitio!».

Las acciones de Julio Gavín en la construcción y montaje del museo empiezan a tener consecuencias sobre el entorno. Colocar los objetos recolectados por tantos y tantos despoblados, abandonados en esos pueblos a su suerte, los recubre de nuevas cualidades que alteran y modifican las actitudes de la gente de la comarca. Al igual que el mosén de Ansó, reconoce la oportunidad temporal de creación del museo. Más tarde las piezas no se habrían conseguido. Es algo que repetirán todos los creadores que han tenido que hacerse con las colecciones que exponen, porque no las poseían de partida para sus pequeños museos locales. Una vez creado el museo, la mirada de la gente sobre las cosas de la vida cotidiana cambia de cualidad y se produce la activación patrimonial más difundida. Según el informante, es el efecto llamada el que causa la proliferación etnológica. «Después la gente también, al ver el museo ha revalorizado su obra, la que tenían en los pueblos o las que se habían traído de los pueblos».

Esta nueva mirada revalorizadora llega después de la apertura del museo, felizmente para Amigos de Serrablo, pues una vez que se cambia la percepción de esos objetos y que alcanzan el valor simbólico hubiera sido difícil que la gente se hubiera desprendido de ellos. Pero es un bucle cerrado, pues no tienen valor hasta que no llegan allí, al museo, y solo lle-

gan allí porque habían perdido su valor y se habían abandonado a la acción demoledora del tiempo. Hay una tensión dialógica (Morin, 2003) entre museo y vida cotidiana en cuanto al cambio del valor de uso. Se inducen mutuamente.

Relaciones con otros museos

Cronológicamente, este museo es posterior al de Ansó. Cinco años lo separan del más veterano de los museos etnológicos de la provincia de Huesca. Ocupa, pues, un honroso segundo puesto, que se refuerza por ser el más cuidado y atendido de toda la nómina de museos de este tipo. De hecho, sería el más representativo de todos, desde una posición hegemónica.²²¹

Son voces experimentadas las de Amigos de Serrablo para poder hablar de otros museos, y más en el caso de Julio Gavín por toda su trayectoria. Su primera reacción tras aquel recorrido por diversos museos de la geografía española es una profunda decepción ante lo visto. Solo el mallorquín se salva de la evaluación negativa. Si demando su opinión sobre los museos más cercanos, es igualmente duro en su juicio. Se verá compartir esta opinión negativa por casi todos los creadores de los pequeños museos locales. Salvan los de Sabiñánigo al de San Juan de Plan, ellos colaboraron en su nacimiento. Unanimidad en salvar lo propio, junto a la dureza para juzgar lo ajeno. «¡Porque ahora todo el mundo hace un museo etnológico!».

No niega la labor y el trabajo que puede haber detrás de alguno de ellos, pero no le convence la simpleza, el amontonamiento y la repetición. Por si quedan dudas sobre su opinión ante los museos del área pirenaica, la acaba de remachar hablando de su desagrado ante los novedosos centros de interpretación, a los que él tilda de engaño, metiendo en el mismo caso realizaciones bien dispares, pues entre los que menciona hay verdaderos centros de interpretación, pero se le cuelan otros que se reclaman museos

221 Un dato para abundar en esta afirmación: en 1998, el Gobierno de Aragón de ese momento diseñó un sistema de museos para la comunidad en el que figuraba el de Sabiñánigo como centro rector para los temas etnológicos, por delante del único museo etnológico que posee la comunidad con titularidad pública al cargo del Gobierno autónomo. Me estoy refiriendo a la Sección de Etnología del Museo de Zaragoza.

etnológicos, como es el caso de Bielsa. Y está claro lo que es un centro de aquellos para él, los que solo exhiben carteles y, por tanto, carecen de cultura material.

Las razones económicas: el turismo y los neorrurales

Abordamos el tema del turismo y de las posibilidades de recursos económicos que alberga un museo. La reacción de Gavín es muy fuerte para manifestar la tremenda falacia que a él le parece asociar expectativas económicas e institución museística cuando se trata de estos pequeños museos locales. Se muestra vehemente cuando habla de los errores tan comunes entre ciertas personas, que cargan sobre los museos beneficios inexistentes.

Minimiza los posibles efectos económicos e incluso se muestra reticente con respecto al turismo, cuando precisamente en lo que relata sí que hay rentabilidad, pero no para el museo, sino para los comerciantes de la zona. Para él hay una gran diferencia entre el turismo que va a los grandes museos, auténticos amantes de la institución museística y de lo que ella representa, y el público que puede visitar un pequeño museo local. Pese a todo, los museos con éxito social siguen siendo los grandes templos, y no estos modestos espacios sagrados, metaforizados a través de las pequeñas iglesias mozárabes también rescatadas por Amigos de Serrablo. Todos son espacios sagrados, la gran catedral gótica y la pequeña iglesia remota, pero no nos impactan igual.

Sus opiniones desfavorables sobre la potencialidad económica de un museo de estas características no son compartidas por casi ninguna de las personas entrevistadas en el curso de esta investigación. Para todo el resto, la asociación entre museo y desarrollo económico es una simbiosis incuestionable.

Ante la relación entre el mundo rural y el urbano, Gavín desconfía de los análisis que pueden hacerse por la ciudad o desde los teóricos sobre la vida en los pueblos. En definitiva, está rechazando un discurso heterónimo, que vierte una determinada imagen de la vida rural, aunque su posición resulte ambivalente. Por un lado, parece admirar esa vida perdida que ha rescatado y salvado del olvido con multitud de esfuerzos por su parte; por otro, admite que era una vida invivible y que, felizmente, se perdió.

La gente del pueblo cuando se marchó se marchó con ganas de no volver, ¿eh?, aborrecidos de aquella vida, ¡claro! Nada, ¡es otra vida! Aquella gente se fue y dejaron todo, lo abandonaron todo.

Precisamente son esos deseos de huida, de alejamiento de una realidad penosa y dura lo que está detrás de esas salidas precipitadas, abandonando todo a su espalda, con el ánimo de cortar con ese pasado que podía todavía sentirse en los objetos desechados, todavía percibidos como una amenaza. Sin importar si desaparecían detrás de ellos, si el tiempo borraba todas las huellas de un pasado que se había tornado invivible desde la mirada urbanizada que prometía una vida más fácil y más segura.

Hará falta que pase el tiempo, que el mundo rural tradicional muera del todo para que se produzca una nueva apropiación de lo rural, para que la belleza de lo muerto vuelva a capturar sensibilidades. Y ahora, desde lo urbano, una vez comprobadas también las inconsistencias de sus promesas, se regresará a los pueblos, pero como segunda residencia; la primera estará en la ciudad, sin duda.

Y en este vaivén pendular entre rural y urbano, ocupación y abandono se van produciendo nuevas especies híbridas, los neorurales, los rururbanos, etcétera, que me lleva como punto final a averiguar cómo se vive el museo por los jóvenes de Sabiñánigo.

El informante no deposita muchas esperanzas en ellos, y, sin embargo, pese a su desánimo, sigue gestionando iniciativas encaminadas a que los más jóvenes puedan ver la acción, puedan sentir y también experimentar haciendo. Para ello recurre a artesanos todavía en activo de otros puntos de Aragón, si bien con el escepticismo que dan los años y que ha dejado traslucir en muchas de sus intervenciones.

Probablemente habrá que esperar a la acción transformadora del tiempo para que cambie la mirada de esos jóvenes y encuentren su propia vía de expresión, sus propios imaginarios.

2.2.2. Javier Arnal

La trayectoria de Javier Arnal

El informante nació en Sabiñánigo y, aunque sus padres provenían de pequeños pueblos cercanos, no tuvo mucha relación con ese mundo rural, pues el Sabiñánigo del que habla, el nuevo, era, y es, una pequeña ciudad industrial.

Varias veces repite que su vida ha transcurrido ahí casi en su totalidad, pues no es precisamente una persona viajera. Nunca ha estado a mucha distancia de ese mundo, pese a que él afirma no haber usado ninguno de sus restos de cultura material y que, por lo tanto, le resultaban en principio desconocidos: «Yo en los pueblos no he conocido la utilización de esas piezas, las he conocido recogiendo las piezas con Julio y con la gente, y poniéndolas en el Museo».

Trabajó en una de las industrias de Sabiñánigo como administrativo hasta su prematura y reciente jubilación²²² y es además concejal del Ayuntamiento. Desde ese puesto es responsable institucional del museo y tiene que gestionar los temas de plantilla, que se concretan en una persona encargada de la portería-recepción y el director, si bien este ejerce dicho cargo de modo voluntario y con total libertad para su desempeño. También arbitra los horarios de apertura.

El leal compañero

Si el Museo de Serrablo es impensable sin Julio Gavín, Arnal es otra figura fundamental para el museo, pero bajo la sombra del gran protagonista. Como si de un alumno aventajado se tratase, nuestro informante ha vivido toda su vida tras la estela de Gavín, con quien tiene lazos de parentesco, participando de sus aventuras y sus pasiones, tanto en la búsqueda del material etnológico, en la restauración de iglesias o, actualmente, en la gestión del Museo del Dibujo de Larrés.

Todo ese universo del pueblo de sus padres tan cercano a Sabiñánigo, separado de él por unos pocos kilómetros, no llamaba su atención, ni apreciaba en ello nada excepcional, hasta que en su primera juventud se incorpora a las cuadrillas expedicionarias de Julio Gavín.

La participación de Javier Arnal en el proyecto comandado por Julio Gavín es narrada por el informante con gran placer: «era una... una gran gozada». Llegar a tiempo para evitar la desaparición en la basura de alguna pieza producía una gran satisfacción.

222 Él no mencionó que su jubilación temprana era por motivos de salud. Al año siguiente de esta entrevista murió. Nada en la conversación que mantuvimos dejaba traslucir su enfermedad; al contrario, en todo momento fue cordial y vital.

Es altamente significativa la mención explícita que hace al estercole-ro. No es muy frecuente escucharla en boca de un informante con tanta claridad, y tendrá que ser contemplada en el análisis posterior. Ahora vamos a seguir con los matices de disfrute y de placer que son los que él subraya como las mayores recompensas de tantas horas dedicadas a algo que se estaba viviendo apasionadamente. «Yo te digo que solo sé que me lo pasaba muy bien, bajando allá todas las tardes...».

Por eso, en cuanto había un hueco en la expedición hacia los pueblos abandonados, Javier se apuntaba. El placer también se experimenta, y mucho más, cuando se entra en la fase del montaje museístico. No puede pensarse en un trabajo tedioso, ya sin el atractivo del «descubrimiento» propio de las andanzas por los despoblados. Ahora lo que resalta es la vertiente creativa, la búsqueda del lugar ideal para cada pieza, de ese emplazamiento que dotará al objeto de significado y sentido.

Recordemos la idea de Gavín con respecto al fundamento del museo. Él quería crear un museo con vida, que comunicase emociones. Y a su autoridad regresa Javier para explicar su trabajo en el museo sin importar gastar horas y esfuerzos.

En la trayectoria que va describiendo mi informante tras la órbita de Gavín se ha producido ya una transformación importante. Ha pasado de no saber nada de los objetos, de no sentir especial atracción por ellos (recuerdo que más arriba él ha afirmado que no ha tenido relación directa con ellos, que no los conocía, aun cuando sí menciona las subidas y bajadas de su padre al pueblo de Cartirana en el tiempo en que la mecanización no había llegado al campo, y todas las manos eran pocas para colaborar en las faenas agrícolas) a vivirlos ya como experto. La mirada ha cambiado. Por eso me pregunto y le traslado la cuestión sobre qué cree que piensa la gente de Sabiñánigo del museo y sus objetos. ¿A qué distancia estarán de sus vidas? Y nos va a brindar una experiencia vivida en sus carnes para ilustrar la respuesta.

Cuando él fue presidente del Grupo de Empresa en el año 1988 negoció con el Ayuntamiento y con Amigos de Serrablo la posibilidad de que todos los trabajadores de las industrias del pueblo pudieran conocer el museo. Dieron a todo el personal dos entradas gratuitas, se entregaron más de mil, y en total lo visitaron menos de cien personas, con la subsiguiente decepción de Arnal.

Hay demasiada cercanía quizás del museo como tal, forma parte de sus vidas cotidianas y, por tanto, no hay que prestarle una atención especial. Sin embargo, cuando se recibe la visita de alguien de fuera, entonces para agasajar al huésped sí que se le lleva al museo. Puede ser que se sientan orgullosos de él para mostrarlo y mostrarse ante los de fuera, o puede que hayan hecho su apropiación de esa orientación tan fuerte que presenta a los museos o al patrimonio cultural como recurso turístico. No se aprecia el museo para sí mismo, se aprecia ante otros, buscando el re-conocimiento ajeno, quizás así se acabe encontrando el propio. Es un fenómeno similar al sucedido durante la recolección de las piezas. Habían sido abandonadas a su suerte, desprovistas de sentido para sus propietarios y vecinos; pero una vez que han experimentado la atención ajena, el re-conocimiento de Julio Gavín y sus colaboradores, han provocado en esos mismos propietarios una metamorfosis. Ya no se tira, ya no se desprecia. Se han convertido en otra cosa. Y el museo ha sido el elemento catalizador para la transformación, el espacio sagrado que modifica lo que alberga en él. El museo y su potente imaginario ha cambiado la mirada sobre los objetos y también sobre la propia vida.

Si antes ibas a los pueblos, lo tenían por ahí tirado, lo pedías y te lo regalaban. Luego, a raíz de inaugurarse el museo, aumenta la cotización de las piezas. Y ahora todo el mundo se está arreglando las casas de sus pueblos y todo lo que tienen de piezas, en el patio, lo cogen y lo colocan.

No todo lo que provoca cambios en la gente tiene necesariamente que encuadrarse en móviles económicos. También hay orgullo y experiencia de sentido en colocar piezas y objetos ligados a la vida cotidiana de uno mismo ante ojos ajenos, en alcanzar con ellos el espacio de las vitrinas museísticas:

Incluso una señora trajo el camisón que ella había llevado de bodas. Sí, porque para algunos es un orgullo tener una pieza en el museo: «Esa pieza la he donado yo al Museo.

Además, está claro que ese museo, una vez con toda la maquinaria simbólica incorporada, es mucho más cercano a la gente que otras tipologías de museo, identificadas con saberes expertos, como puede ocurrir en los museos de arte contemporáneo; por ejemplo, hay diferencias con el Museo del Dibujo de Larrés, en el que mucha parte del público visitante manifiesta no entender lo que ven.

En cualquier caso, no debería extrañarme ante la relación de la gente de Sabiñánigo y entorno con el museo y su aparente lejanía, pues la pro-

pia experiencia vital de Javier, pese a su enganche a las andanzas de Julio Gavín, es expresiva del mismo talante. Su familia tenía casa de los abuelos y de los tíos en Cartirana, pero no había conexiones con esos espacios domésticos de un modo que hayan dejado huella en nuestro informante. Él no conserva nada de allí, ni cree que nadie de su entorno familiar lo hiciera.

El Sabiñánigo actual tiene una actividad netamente industrial, si bien el panorama fabril no ha podido sustraerse de la crisis de la reconversión del sector y, por tanto, se ve sometida a un nuevo expolio de gente. Si la actual población surgió del exilio de los pueblos cercanos, como hemos visto más arriba, ahora experimenta en sus propias carnes algo similar, a otra escala, pero de idénticas raíces. Crisis profundas que afectan a las configuraciones de nuestra sociedad, sobre todo de las pequeñas poblaciones, amenazadas siempre por el fantasma de la despoblación.

Porque la facilidad y mejora de las comunicaciones permiten desplazamientos antes impensables y se puede trabajar aquí y vivir, por ejemplo, en Huesca o más lejos. La reflexión del informante va en sintonía con la opinión de Gavín en su entrevista sobre si esa mejora de comunicaciones, que tanto se reclamaba, habría permitido fijar población o inducir antes la «huida» de los habitantes de las montañas. De manera que esas mejores carreteras al tiempo acercan y alejan.

La industria de Sabiñánigo está en una clara orientación reductora de plantillas y abriendo subcontratas para tareas que anteriormente se asumían desde las propias empresas. Y ahora, con esa modalidad que permite «flexibilizar» los contratos y los despidos, se negocian más hábilmente los convenios a favor de los empresarios. Se prejubiliza, se despide y se disminuyen las cargas del personal.

Por eso, la crisis de la reconversión industrial aboca a Sabiñánigo, como a tantas otras localidades de la zona sin su brillante pasado en el sector secundario, a volver la vista hacia el sector terciario y reorientar su actividad económica en torno al turismo, el gran maná del siglo XXI.

Hasta ahora el pueblo no había necesitado de estos visitantes ocasionales para equilibrar su economía. Podían permanecer ajenos sin producir ninguna maniobra de captación de las oleadas de esquiadores en tránsito hacia las estaciones del valle de Tena, o de los numerosos turistas atraídos

por la belleza y el reclamo de parajes montañosos de primera magnitud, como el Parque Nacional de Ordesa, entre otros. Pero los tiempos han cambiado y se sienten impelidos a poder beneficiarse de alguna manera de los movimientos vacacionales y turísticos que casi obligatoriamente tienen que atravesar la población por su excelente situación geográfica, que la convierte en un importante nudo de comunicaciones.

Una de esas alternativas para el gran público es el parque temático llamado Pirenarium, que nombra nuestro informante; por medio de él esperan entrar en los circuitos turísticos.

En la anterior entrevista con Julio Gavín, el parque Pirenarium ha sido abordado también, y al pedirle a Javier su opinión sobre él se produce el único desmarque entre ambos, pues para el concejal del Ayuntamiento es una empresa adecuada y beneficiosa para la población y su futuro; según sus previsiones, se esperan unas cien mil personas como visitantes, ya que esa especie de macroferia pirenaica espera atraer público del entorno y de más allá: Navarra, Francia... Todo ha sido contemplado por los estudios perceptivos que se elaboran antes de emprender estos negocios; como podemos recordar se hizo también en el caso de Dinópolis, en Teruel. Gavín es mucho más escéptico sobre las posibles repercusiones laborales del proyecto.

El último aspecto tratado es el de *as beiladas*. Julio Gavín afirmaba que esas actividades eran una de las mejores manifestaciones de la vitalidad del museo, de ese museo que se desea vivo. Javier Arnal cuenta su organización, se trata de grandes reuniones en tres viernes sucesivos de diciembre, y los temas cada año son distintos. *As beiladas*, están presididas por el éxito y ha habido que renunciar al espacio de la cocina para celebrarlas, sin duda lugar el más acertado para mantenerlas como eran antiguamente, alrededor del fuego que centralizaba la vida en invierno en torno al hogar. Ahora se aprovecha el espacio más amplio de las salas destinadas a la religiosidad popular, con un tiempo para compartir vino rancio y torta. «¡Igual este año ha habido días que han venido ciento treinta personas...! En invierno y a partir de las nueve de la noche. ¡Y con el frío...! Y vuélvete luego... a casa».

Está claro que el éxito no se debe «solo» al vino y a la torta, tiene que haber algo más que invite a la gente a acudir en las frías noches invernales a una casa sin calefacción a escuchar hablar a alguien. Javier señala que es

un público muy especial, diferente del que acude a las conferencias o charlas convencionales. Y puedo dar fe de ello en la *beilada* a la que asistí. A la gente se le notaba claramente la alegría de encontrarse, el placer de estar juntos.

Es un público muy especial, mayoritariamente joven. «Igual te bajan de Canfranc que de Biescas que suben de Huesca y de Jaca. Y es gente joven y de todo tipo de edades». Con una gran fidelidad a esos momentos de encuentro propiciados por el espacio del museo, la alquimia que Michel Maffesoli reclamaba como característica de ciertos lugares en los que se puede gozar del mero estar juntos. Porque es significativo que no son las personas mayores las que acuden; precisamente las que pueden haber vivido en su infancia las auténticas *beiladas* están ausentes, quizás lo intempestivo de la hora y el lugar apartado dificulta su presencia. La composición del público que asiste es gente de edad media y gente más bien joven, ni unos ni otros han podido vivir una *beilada* tradicional: solo han sabido de ellas por relatos, nunca en primera persona. Y son ellos, otra vez la distancia, los que se sienten atraídos por la belleza de lo que fue y ya no es. Sin olvidar que la esencia de la *beilada*, el estar juntos sin mayor objetivo que el mero estar y sentirse cerca, sigue teniendo pleno sentido también ahora.

2.2.3. Enrique Satué

La trayectoria de Enrique Satué

Enrique Satué, además de director voluntario del Museo de Serrablo hasta mayo de 2007, es un pedagogo convencido, como irá demostrando en la visita por las salas del museo y con las explicaciones que va desgranando delante de los objetos. Se doctoró con una tesis sobre religiosidad popular y, tras ella, llevado por la pasión investigadora, siguió estudiando el Pirineo en profundidad. Su familia proviene de la zona de Sobrepuerto; en concreto, su madre era de Ainielle,²²³ pueblo ahora abandonado. Ha trabajado como profesor de instituto en Huesca y en la actualidad es el director del Centro de Profesores de la capital oscense.

²²³ Ainielle alcanzó fama en nuestro país a raíz del escritor Julio Llamazares y su novela *La lluvia amarilla*, que da cuenta de los días finales del último vecino del pueblo.

Vive este museo con auténtica dedicación, que se trasluce no solo en las publicaciones que sigue editando, sino también en la práctica diaria al frente de él.²²⁴ Es un auténtico experto en museología y etnología y estuvo al frente del museo desde 1988 a 2007. También pertenece a la Asociación Amigos de Serrablo.

No se arroga méritos que no le corresponden y tiene a gala reconocer el papel fundamental en toda esta historia de Julio Gavín, al que alude en varias ocasiones. De todos modos, Enrique fue el responsable de la ampliación del museo en 1996 anexionando un edificio colindante. Allí se montaron los apartados expositivos que, a su entender, debían completar la visión de la vida de Serrablo en el pasado cercano.

Origen del museo

La narración del informante coincide con las de los anteriores en cuanto al marco de su nacimiento, solo que su condición de experto le sirve para hacer una elaboración más cuidada de las razones que propiciaron la creación del mismo.

En primer lugar señala la despoblación y la pérdida del valor de uso de pueblos enteros y de objetos utilizados en la vida cotidiana de ese escenario rural. Ese abandono promueve la recogida del grupo liderado por Julio Gavín:

Esos pueblos se quedaron vacíos con las casas abiertas. Todo lo que había dentro no se le daba ningún valor; en las ciudades no iba a servir, o aquí en Sabiñánigo no iba a servir para nada. Por lo tanto, hubo un paréntesis de olvido cultural total.

Son razones ya repetidas y escuchadas, casi podríamos decir que canonizadas dentro de la teoría museológica actual. Pero Satué amplía e introduce otra interpretación, que los anteriores informantes no habían señalado. Se trata de la vinculación entre patrimonio, museo e identidad. También está detrás de todo el proceso de creación del museo la necesidad de dotar a Sabiñánigo de unas raíces que aglutinaran a la gente con un escaso pasado común, dada la fecha reciente de nacimiento de

224 Son numerosas las publicaciones firmadas por Satué con temas de la montaña y sus gentes.

la localidad. Y esa identidad se hace con la perspectiva de fondo de la vecina Jaca. Hay una larvada rivalidad entre la capital de la Jacetania con historia y pasado a sus espaldas, que sus viejas piedras pueden testificar, y la joven Sabiñánigo sin una genealogía de la que echar mano.

Aquí en Sabiñánigo hubo un movimiento de buscar raíces. Y lo primero a lo que se puede echar mano, dentro de este contexto, es a las iglesias de Serrablo. Unas iglesias prerrománicas, que estaban aquí mismo, y esas son las piedras que Sabiñánigo no tenía y Jaca sí.

Los sentimientos de revalorización en este caso se generan en personas muy concretas, que se identifican con las elites locales, tanto sociales como intelectuales, no —desde luego— en la gente. No se trata de un movimiento generalizado, detrás están simplemente una serie de personas, ingenieros, técnicos, etcétera, que se sienten impelidas por la tarea de dotar a Sabiñánigo de esa pátina de distinción que la propiedad de un patrimonio cultural legitima. Hay además una feliz conjunción entre un saber teórico y un saber práctico que redundan en beneficio de la empresa. Antonio Durán, miembro significado del Instituto de Estudios Altoaragoneses, apoyó desde su calidad de experto, y desde la práctica o la acción, a Julio Gavín.

Y al lado de estas personas concretas también aparecen en el escenario del nacimiento del museo instituciones tan significadas como el Ejército o la empresa industrial. En ambos casos, la ligazón de Gavín con cada una de ellas es importante. «Las fábricas, el Ejército... están encantados de que en Sabiñánigo haya iniciativas que dignifiquen a una población de aluvión, rápida, industrial, etcétera».

Y entre tanto, la gente, el común, no veía mucho sentido a estas tareas de recolección, pues no apreciaban mayor valor en los objetos abandonados, que al fin y al cabo tampoco habían merecido mayor atención por parte de las elites cuando estaban en uso. Y ahora, una vez recogidos por los expertos de uno u otro signo, pero, en cualquier caso, mucho más distanciados de ellos que sus auténticos propietarios, ven como van a ocupar el espacio museístico con un cambio sustantivo de valor.

Satué alaba la oportunidad del momento en que comenzó todo. Hoy esta historia no se habría visto coronada por el éxito, opinión que ya se ha oído en los demás informantes. El valor simbólico alcanzado ahora por los objetos lo han extraído del museo.

Quizás este apartado dedicado al nacimiento del museo pueda cerrarse con dos ejemplos que ilustran muy a las claras el proceso de patrimonialización de la cultura rural.

El primero puede ser un símbolo de la deriva de los objetos en esa singladura de valor de uso a valor simbólico. Es un crucifijo de grandes dimensiones que ocupa un lugar bien visible en la sala de religiosidad popular de museo. Llevó un itinerario muy curioso para llegar ahí:

Era un Cristo que estaba en Cortillas; entonces el pueblo se abandonó. En aquellos años que se marcharon, dejaron ¡todo!, ¡hasta las cosas de la iglesia! Hay que decirlo: Cortillas está ahí encima de Santa Orosia, a 1400 metros. Y claro, llegaron enseguida los anticuarios y se llevaron muchas cosas. Este Cristo no podían llevárselo aquel día y lo escondieron. Luego fue el Ejército de maniobras, lo vieron y lo bajaron a la capilla de ellos, de su cuartel. Entonces, cuando el cuartel se fue de Sabiñánigo, dije: «¡Hola este Cristo! ¡Hombre! ¡Esto es un símbolo!». Y lo pedí y nos lo dieron para el museo.

Hay procesos de patrimonialización que pueden ser fructíferos como el Cristo de Cortillas y conducirse a buen puerto; quizás la materia inerte sea, en este sentido, la más manipulable. Sin embargo, en el segundo ejemplo, en la medida que puede haber signos de vida, se da pie para una cierta autonomía del objeto, y así aparece una cierta rebelión ante su musealización. Ha ocurrido con un olivo trasplantado al jardín etnobotánico del museo, que no ha agarrado a la tierra y se ha helado. Era el único olivo que habría en Serrablo; pero no ha resistido la dureza del clima. Satué lamenta que no se haya adaptado a pesar de sus cuidados.

El escenario del museo

El museo, por medio de los diversos espacios que presenta, algunos estrictamente recreaciones de los correspondientes domésticos, otros reelaborados como escenario de presentación de oficios tradicionales, va posibilitando una lectura sincrónica de la cultura popular y de la sociedad rural anterior a la primera mitad del siglo XX. Al mismo tiempo que se facilita la comparación y la búsqueda de analogías o de divergencias con los modelos actuales.

Por eso, los temas que pueden derivarse de la contemplación de las piezas son muchos y variados. Enrique Satué se muestra aquí en su medio, desplegando todos los recursos pedagógicos del museo ante un análisis crí-

tico de nuestros modelos actuales. El museo es un poderoso medio para practicar una educación en valores, tan querida por el sistema educativo actual. Los temas transversales que hacen referencia a la relación con el medio ambiente, al consumo, o a la solidaridad surgen con naturalidad. Varios ejemplos para ilustrar esto.

La alimentación en un contexto de abundancia frente a la austeridad de la sociedad tradicional, en la que el pan era un elemento sagrado.

La cerámica y el reciclado como práctica habitual en el mundo rural y entre la gente frente al despilfarro actual.

El calzado le puede servir para introducir el tema lingüístico en Aragón y sus contaminaciones con las lenguas fronterizas.

También temas de gran calado, como la transmisión de la cultura popular por medios orales, que tuvo en la escolarización obligatoria su principal enemigo, pues la implantación de esta última significó la aculturación de la gente común, sometida al modelo dominante de la cultura letrada. Pero con resistencias que han permanecido por medio de la apropiación (Lefebvre, 1978; Martín Barbero, 1987; Fiske, 1987; Ginzburg, 2001) y del mantenimiento de estructuras mentales muy afianzadas en la gente. En estos temas está investigando precisamente Enrique ahora.

Todo eso... las cancioncillas, las adivinanzas, los romances... Todo eso servía, eran los instrumentos que forjaba a un individuo para aquella sociedad. Y eso... eso es la tesis de un trabajo mío: demostrar que la escuela fue un elemento aculturizador... que acabó con la cultura popular.

Otro de los temas que no se puede obviar es la relación del museo con la propia etnología como un saber experto. Y ante ella reclama una concepción integradora, lejos de fundamentalismos que separen y aislen las culturas. Se playea así en la utilización que desde el Poder²²⁵ se hace de la cultura popular en general y de la etnología en particular, muchas veces con un trasfondo manipulador que falsifica la auténtica misión de la etno-

225 En su largo parlamento sobre este tema hay una clarísima referencia a los museos etnológicos alemanes e italianos que nacieron al calor de sus respectivos fascismos como un apoyo inestimable para justificar la pureza y superioridad de las razas arias; por eso he nombrado poder con mayúscula, para remitir al poder político de ese momento histórico que está tras su razonamiento.

logía, que para Satué no es otra que crear vínculos de unidad entre la gente. Conocer lo cercano y amarlo es el paso previo para ensanchar la mente hacia otras culturas, que en lo fundamental serán muy similares a la nuestra.

Sin embargo, todas las inmensas posibilidades que brinda el museo para armar un discurso reflexivo y crítico sobre la cultura popular necesitan una mediación, que no es tan evidente desde una mera contemplación ejercida por un visitante cualquiera. En esta ocasión cuento con el acompañamiento del propio director, otras veces será la persona que trabaja todos los días allí la encargada de dar las explicaciones, o el responsable que tutela a su grupo. De todos modos, se admite que, de no intervenir esta mediación,²²⁶ sería difícil comprender lo que se ve y acceder a una interpretación crítica de la evolución cultural. Enrique apunta a la trayectoria de estos museos, que en un futuro serán museos de arqueología, al haberse roto las conexiones vitales y experienciales con los objetos.

Satúe apuesta por una etnología que armoniza a las culturas buscando los elementos comunes, que anima a prolongar más allá del escenario geográfico de la Península el encuentro con esas similitudes.

En esta voluntad de traspasar fronteras, el Museo de Serrablo ha llegado muy lejos gracias a la creación por parte de su director de un personaje de ficción, el geniecillo Pedrón, extraído de la tradición oral de la zona. «Pedrón existía en la sociedad tradicional como un diablillo que en los años de escasez se les comía el poco pan que tenían».

Pedrón cuenta con habitación propia, debidamente amueblada. En ella, en una vitrina, se muestran los juguetes infantiles que han ido llegando al museo desde todo el mundo. En el personaje se deposita la responsabilidad de corporizar el ideario del museo, pues estoy ante un caso muy especial y nada habitual en el marco del estudio: un museo que deja constancia por escrito de su línea de acción y sus presupuestos ideológicos.

226 En todos los museos seleccionados para el estudio he observado el papel protagonista que juega la persona que acompaña en la visita, pues su propio discurso, sus explicaciones, pertenecen al patrimonio cultural inmaterial, a la tradición oral, paradigma de esta variante cultural. En la mayoría de los recorridos por estas instituciones, mis guías han vivido en primera persona lo que allí se muestra (claramente en Ansó y San Juan de Plan), aunque haya sido en los primeros años de su vida.

Todo ello por medio de un relato protagonizado por el tal Pedrón, que es el libro más vendido entre los editados por el museo y el Ayuntamiento de Sabiñánigo. De A Lazena de Yaya los títulos van saliendo con periodicidad abordando temas relativos a la vida y a la cultura de Serrablo. Y también se van agotando.

Se podría pensar que hay unanimidad en la valoración externa sobre las múltiples relaciones que teje el museo con el entorno próximo y lejano y por mantener una vida activa y preocupada por lo que sucede a su alrededor; pero no es así, nunca llueve a gusto de todos, como bien nos dice la sabiduría popular. La crítica negativa, que también la hay según manifiesta Satué, abunda en la excesiva atención a lo lejano que presta este museo local.

La actitud del director es clara y no pierde ni un ápice de vehemencia cuando tiene que manifestar sus convicciones en el positivo papel a desempeñar por estas instituciones, que apoya en la autoridad de Julio Caro Baroja.²²⁷ No se puede activar la memoria para inmovilizar a una comunidad; de lo que se trata es de encontrar raíces para luchar y seguir hacia el futuro con ánimos renovados. Sería la idea de la memoria táctica de Certeau (2000), o de instrumento de lucha, sustentada por Le Goff (1991), o, como tantos otros expertos en patrimonio sostienen, el poder ambivalente de la memoria: rémora o catalizador.

Aunque esa universalidad se sigue conjugando con un localismo que no se quiere ni se puede obviar. Es una complementación de dos niveles que antes él remarcaba: «Amar lo local para poder comprender lo global». Esas ideas están detrás de los mecanismos de elección de los objetos que se exhiben en las salas de exposición y, por tanto, se descartará todo aquello que no sea de Serrablo. Idea compartida por los creadores de los pequeños museos locales, que tienen a gala la autenticidad de lo que se muestra, cuando menos con respecto al origen y procedencia de las piezas, que poseen como marchamo el haberse usado en la zona geográfica concreta.

La excepción se hace para el espacio reservado a Pedrón, ese diablillo reconvertido en viajero impenitente y que, por lo tanto, puede permitirse

227 En una visita de Caro Baroja al museo dejó por escrito la favorable impresión recibida. Decía de él que era uno de los mejores dentro de su especialidad y características.

la licencia, en su habitación, de exponer piezas de cualquier parte del mundo.

El museo y la vida

Para Satué, una de las razones principales de la existencia del museo es su vitalidad, sus conexiones con la comunidad en la que se inscribe. Dentro de los postulados de la nueva museología (Davallon, 1991, 1992; Desvallées, 1993; Rivière, 1989; Varine, 1991), aunque él no se refiera explícitamente a ella, sí que alude al concepto de ecomuseo para hacer más comprensibles sus postulados. Y resalta una de las virtudes del museo, que es su emplazamiento en una casa verdadera, que ha permitido mostrar muchas de las piezas in situ, en los mismos lugares que habrían ocupado cuando conservaban su valor de uso. Y, además, «está ya integrado en la población; hoy, por lo tanto, sirve y es un foco cultural para las reuniones, actividades, etcétera».

También Julio Gavín hablaba de un objetivo claro tras la labor de la dirección del museo: que este fuese un museo vivo, incorporado en la vida de la comunidad, de la gente. Y parece conseguido. Además de la Asociación Amigos de Serrablo, que sigue manteniendo una importante presencia en la zona y en el museo, como era esperable, Satué recuerda las múltiples colaboraciones voluntarias que el museo ha recibido. Podríamos empezar por la suya en las tareas directivas y continuar por los jubilados que han hecho labores concretas allí, los artistas que han donado obras, los visitantes que donan piezas, etcétera. El museo provoca todo un dinamismo social que se implica en un saber práctico, en una especie de sociabilidad básica característica de lo social instituyente (Bergua, 2003), propiciada por ese espacio dotado de valores singulares. Los ejemplos de acciones, de voluntariado, como se dice ahora, en el museo son múltiples y diversos: arreglos de piezas estropeadas, elaboración de maquetas, fotografías donadas, búsqueda de nuevos materiales:

Ojalá dure, porque... aquí se ha hecho todo con voluntariado. Yo no sé los tiempos hacia dónde van, hacia esta sociedad economicista. Bueno, si permanece será por algo, porque habrá unas relaciones humanas, unas sensaciones, unas vibraciones, una forma de hacer las cosas.

La lista de colaboraciones es larga y expresiva. Justamente este aspecto de la gratuidad es recogido por algunos autores como una de las caracte-

terísticas de la cultura popular, que se expresa por medio de la ética del don, alejada de cuestiones dinerarias, pues la recompensa de la dinámica de la reciprocidad, sobre la que se apoya la ética del don, sitúa el intercambio en unos registros simbólicos, o incluso imaginarios, en la medida que se siente el sujeto participante de un proyecto colectivo, que se sumerge en la fuerza de la comunidad, en la fuerza de lo social, algo que, según Durkheim, tiene un carácter sagrado.

Por eso no sorprende que quieran plasmar de una forma concreta y visible la «fuerza del estar juntos», y que para ello elijan el marco de *as beiladas* como otra posibilidad de experimentarse como comunidad, de sentirse pueblo o gente, como algo alternativo a la cultura instituida, la oficial, la de los poderosos medios masivos de comunicación. Y en este caso, el marco de la cocina de la casa fue el primero elegido para celebrar *as beiladas* hasta que el éxito de la convocatoria desbordó ese espacio privilegiado y les obligó a encontrar otro siempre dentro del museo, salas más amplias con mayor capacidad de acogida. Lo encontraron en la parte nueva del museo, en las salas dedicadas a la religiosidad popular. ¿Será casualidad que este fuera el nuevo marco para encontrarse la gente? ¿O es un ejemplo de coherencia con las tesis durkheimnianas sobre la fuerza de lo social y lo sagrado?

Hay también más expresiones de esa vitalidad del museo, de ese distanciamiento del alcanfor y la naftalina, que puede expresarse en la siguiente intervención. Se trata de la romería a San Urbez que realizan los antiguos habitantes de Ceresola, pueblo abandonado de la zona. Pero la imagen de un Cristo del pueblo está custodiada en el museo, ¿cuál es la solución? En el momento de la fiesta religiosa, el Cristo regresa a Ceresola, y el resto del tiempo se beneficia del espacio sagrado del museo.

También se puede vislumbrar la confianza que la gente deposita en el saber custodiado por el museo cuando se dirigen a él para resolver cuestiones relacionadas con sus orígenes familiares o para resolver dudas sobre objetos concretos.

Claramente se percibe la íntima conexión de Enrique Satué con el museo. Es un caso singular dentro de una actitud bastante general de grandes reservas hacia los museos etnológicos por parte de ciertos antropólogos. Pero a él le domina la pasión con la que ejerce su tarea en un museo que apuesta por la vitalidad. «¡Vamos a ver!, ¡este museo es una joya...!».

De todos modos, no es ajeno al problema del tiempo que pasa y cambia los modelos y las modas, y que influirá en la recepción de este museo por parte de la gente cuando las generaciones que lo vivieron o lo oyeron contar de primera mano desaparezcan, y se borre la línea que distingue y separa la arqueología de la etnología, despojando a esta última de las virtudes asociadas fuertemente a la emoción y los sentidos. El imaginario colectivo no conectará con esos objetos de una vida cotidiana, suficientemente alejada y desconocida. El reto queda ahí planteado para un futuro no muy lejano, aunque desde su optimismo no duda en que habrá soluciones para ello.

2.3. Primeras conclusiones

Difícilmente encontraremos en la literatura de corte etnográfico dedicada a Aragón ninguna referencia al actual Sabiñánigo anterior a la década de los años setenta del pasado siglo.

No debe extrañar la inicial ausencia de trabajos en torno a este enclave del Pirineo frente a la profusión que encontramos con posterioridad a esas fechas. La razón es sencilla: Sabiñánigo no existía; Sabiñánigo es una reciente creación, a todos los efectos, del siglo XX.

El auténtico Samianigo, así llamado por sus propios habitantes a principios del siglo XX, luego denominado Sabiñánigo Alto o Sabiñánigo pueblo, para distinguirlo del otro Sabiñánigo, del nuevo, era en esas fechas un pequeño núcleo rural de probable origen romano, con menos de 300 habitantes y unos modos de vida asimilables a los de su entorno, que encontraban en la agricultura y ganadería sus principales fuentes de recursos dentro de una economía autosuficiente. Este pueblo, Samianigo, fue fagocitado por un apéndice suyo, el barrio de la Estación, que empezó a crecer a partir del año 1893 con la llegada del ferrocarril (Latas, 1996) que debía unir Zaragoza-Huesca-Canfranc; meta que alcanzó treinta y dos años después de haber llegado a ese nudo de comunicaciones, que facilitaba el paso hasta Jaca o la entrada hacia el valle de Tena.

La estación ferroviaria se construyó a un kilómetro escaso del pueblo y era la parada obligada de los viajeros que se dirigían hacia los baños de Panticosa, sumamente frecuentados por sus virtudes terapéuticas para el

tratamiento, entre otras enfermedades, de la tuberculosis. Desde allí, el viaje se continuaba por postas hasta el Balneario, hasta que en 1909 se crea la empresa de automóviles y autobuses La Tensina, con sede en Biescas, encargada de aliviar a los viajeros de las incomodidades propias del uso de carruajes y bestias para su traslado.

En torno a la estación crecerán fondas, comercios y otros servicios con tal empuje que en 1922 forzarán a la Corporación municipal a decidir su cambio de ubicación. El Ayuntamiento se traslada de Samianigo a Sabiñánigo, que ya se apropia del nombre castellanizado imponiéndose sobre el primero.

En 1918 se instala la primera empresa industrial en el término del nuevo pueblo. Es Energía e Industrias Aragonesas (EIASA), a la que seguirán otras, bien aragonesas, catalanas o francesas, y ya el crecimiento del nuevo Sabiñánigo es imparable.

La industria atraerá mano de obra de los pueblos cercanos en primer lugar, que se irán despoblando al ritmo de crecimiento impuesto por la nueva vecindad; luego llegarán del resto de la provincia, de Aragón e incluso de otras zonas de España o Francia.

Definitivamente, Samianigo se rinde ante la evidente pujanza de su próspero barrio, que ostentará con pleno derecho el nombre y la representación.

Puede que sea cronológicamente uno de los primeros casos en Aragón que experimenta la revolución industrial al vivir la reconversión de un núcleo rural a los nuevos modelos socioeconómicos. La amenaza de la modernidad, que de forma lenta pero continua, había ido cercando al mundo rural, en especial el montañés, se materializa en un breve lapso de tiempo aquí y arrastra en sus efectos a los pueblos del entorno, sobre los que actúa como poderoso imán el nuevo núcleo urbano.

No es extraño que el nuevo Sabiñánigo se presente aquejado de profundas crisis de identidad que va resolviendo por medio de conmemoraciones, como el monumento levantado en sus calles que recuerda la fundación bimilenaria del pueblo (entiéndase, del Alto) por ciudadanos romanos; si bien el monumento se erige en las calles del nuevo, del pueblo que en esas fechas, 1975, no ha cumplido aún su primer centenario.

La proximidad de Jaca, dieciocho kilómetros al oeste, se vive como un reto. Pues esa ciudad siempre se ha presentado como capital del viejo Aragón, así consta en las sucesivas ordenaciones administrativas que desembocan en la ley de comarcalización de 2001, con la que definitivamente se desgaja a Sabiñánigo de la primera demarcación y se crean dos comarcas: la Jacetania, con la cabecera incuestionable de Jaca, y una nueva bajo la adscripción de Alto Gállego²²⁸ con capital comarcal en Sabiñánigo.

Jaca tiene de todo en su haber: historia, arte, pasado, patrimonio... Porque, además de esa capitalidad histórica, Jaca puede alardear de una catedral catalogada como joya del románico, que marca en suelo español el primer hito con carácter histórico-artístico del trazado francés del Camino de Santiago, junto a otros monumentos de gran valor. Y además, en las proximidades de Jaca se encuentra San Juan de la Peña, cuna del antiguo reino de Aragón.

Todo ello tiene que vivirse de forma conflictiva en la advenediza Sabiñánigo, que no alcanza en ningún caso semejante importancia. Desde esas fuerzas de identidad reactiva (Castell, 1998) presenta Enrique Satué en la entrevista las acciones que se emprenden por vecinos de la joven ciudad, primero en la formación de la Asociación Amigos de Serrablo, y que cuajan años más tarde en la creación del museo.

Incluso el papel relevante que ocupa Sabiñánigo en el orden industrial puede que no lo haya conseguido por propios méritos, sino que fuera el móvil de preservar la prosapia de Jaca y salvaguardar sus bellezas artísticas y naturales lo que inclinara la balanza a favor de la instalación fabril en él. Pues Jaca también tenía ferrocarril y río, así como el acceso a energía hidroeléctrica (Latas, 1996, p. 69).

Frente a la población de Jaca, que se puede considerar sólidamente asentada, así como la de los pueblos del valle de Tena con lugares tan emblemáticos dentro de la montaña oscense como Biescas, Sallent o Pan-

228 Ignoro qué gestiones hubo para que la denominación no fuera Serrablo. Pues en la ordenación comarcal que se realiza en los ochenta, la comarca ya se desgaja de la Jacetania y se nombra Serrablo-Bal de Tena. Sin embargo, en la composición final de la ley de comarcalización, el nombre definitivo es Alto Gállego. Intuyo que la decisión salomónica ha sido elegir el aséptico nombre de Alto Gállego, que deja igualmente ocultos a todos bajo esa denominación meramente geográfica.

tica, la población de Sabiñánigo es prioritariamente de aluvión; de ninguna otra forma podría haber crecido tan rápidamente, de unos pocos centenares a varios millares, y alzarse sobre todos esos pueblos de pasado tradicional. Le llegan de Sobrepuerto y de la Guarguera, que prácticamente queda abandonada (Garcés, 1997). También del valle de Tena y de la Galliguera, de pueblos más lejanos de Huesca, de Aragón y hasta de más lejos, como el personal técnico necesario para las industrias, que provenía de Cataluña o de Francia.

Esta composición cosmopolita (Buesa, 1980, p. 66) de Sabiñánigo significa una gran carencia de memoria histórica, y precisa algo para articularse como comunidad. Necesitan encontrar un imaginario colectivo que aglutine a los nuevos pobladores nacidos ahí, rodeados de montañas vislumbradas por entre el humo de las fábricas. No solo son fuerzas reactivas en primera instancia, sino que hay mucho más.

La necesidad de encontrar raíces, anclajes, de dotarse de un origen suficientemente antiguo, para que se pueda enlazar con el tiempo mítico, de narrarse con pasado, con una re-presentación que autentifique a la comunidad y la recubra de experiencia de sentido. Todo ello encuentra su más feliz expresión en la creación de la Asociación Amigos de Serrablo. Con el sentido que Durkheim da a la dimensión social de las representaciones religiosas (Durkheim, 1992, pp. 177-178), estamos presenciando la irrupción de la fuerza de lo sagrado social a través de esa movilización colectiva, que anima a la comunidad para sentirse ligada con las generaciones anteriores y con las venideras.

Con el símbolo de Serrablo podemos decir que han conseguido una genuina articulación de pasado y presente, de esa fuerza anónima e impersonal que perdura.

La asociación serrablesa se funda el 21 de mayo de 1971 (Garcés y Satué, 1996) con una convocatoria pública que el boletín parroquial se encarga de difundir, y su gran impulsor es el canónigo archivero de la catedral de Huesca, Antonio Durán Gudiol, estudioso de primer orden del Alto Aragón, miembro valioso del Instituto de Estudios Altoaragoneses. Y es el responsable del nombre adoptado por la asociación, Serrablo (Buesa, 1980) que él puede documentar que es utilizado en la Edad Media o incluso más atrás, por las posibles raíces árabes en su etimología. Es un territorio mítico; y se puede hacer uso de la categoría mito con propiedad,

ya que carece de cartografía concreta, con perfiles imprecisos; pero que tuvo en su tiempo administración específica, tanto civil como religiosa. Se han podido encontrar citas en documentos que hablan de un lugarteniente de Serrablo en el siglo XIV, o de un obispo de Serrablo en el siglo XI. Incluso el mismísimo Lucien Briet, referencia obligada en temas pirenaicos con autoridad reconocida, apuntó en sus cuadernos de viajes por el Pirineo, de boca de los habitantes de la zona, la denominación de «Sarrablo» para nombrar a esos territorios.

Resuenan también las tesis de Castoriadis (1989) sobre la dimensión práctica del imaginario social, de la institucionalización de lo social desde un magma de significaciones imaginarias sociales en las que los individuos encuentran su experiencia de sentido. Pero que necesita de mediaciones, materializarse en definitiva, y eso es precisamente el papel representado por Amigos de Serrablo, es la materialización del imaginario colectivo.

Serrablo fue la consigna, la palabra mágica que anudó esfuerzos, intereses y emociones de todos los que se cobijaron bajo su tutela. Cumplía el papel de mito fundacional e identitario.

La respuesta a la convocatoria asociativa fue alta. Numerosas personas se registraron, deseosas de cimentar una tradición cultural en esa comarca huérfana de la dimensión histórica, sometida a la autoridad de la industria y a su deshumanización. ¿De dónde procedían? No es mi objetivo realizar un estudio sociológico de la asociación, sino intentar explicar algo más su implicación en la creación del museo, ya que su origen remite a ella.

Para Satué, en la entrevista que mantuvimos y en trabajos publicados sobre la asociación por él mismo y por otros miembros como Garcés (1996) o Acín (2000), habría que mirar los datos estadísticos del nivel de instrucción de los habitantes de esta ciudad, que se ha señalado eran mucho más altos que los de la media nacional, y es que precisamente los recursos económicos de Sabiñánigo posibilitaron que hubiera centros educativos del nivel preuniversitario, y las propias fábricas atrajeron a trabajadores cualificados, los cuadros técnicos, con una formación letrada inusual en esos pagos. De estos profesionales y de los jóvenes estudiantes se nutrirá especialmente la asociación. Retengamos que esta gente no ha vivido y experimentado mínimamente, en su mayoría, los modos de vida tradicionales de la sociedad rural, que poseen ya una cierta mirada distante y elaborada sobre lo que rodea al propio Sabiñánigo. Esta característica será

fundamental a la hora de ampliar las acciones de la asociación e incluir entre sus objetivos la creación del museo que me ocupa.

Habitan en medio de unas tierras que han visto desaparecer a sus gentes de forma masiva, o cambiar sustancialmente la vida de los que han quedado. Las fábricas, desde Sabiñánigo, cual poderoso agujero negro que ha atraído y engullido a gentes, costumbres y modos de vida, se miran alrededor con la extrañeza que proporciona el saberse, o mejor sentirse, en un país extranjero, desterrado en él sin las ligaduras de continuidad con el entorno, que no pueden apreciarse en una ciudad dominada por la modernidad del siglo XX, alejada de la vida rural tradicional, que en ella se ha amortiguado. Y que, sin embargo, aún presenta vestigios y residuos en la zona.

Es el caso del principal representante de Amigos de Serrablo, Julio Gavín, presidente desde 1976. Él puede aducir por edad que tuvo un cierto conocimiento fáctico de ese mundo, pues vivió su infancia en Samianigo, en el pueblo auténtico, e incluso recorrió toda la redolada acompañando en su temprana juventud a mosén José Pardo Asso en sus investigaciones por la comarca para testificar otra especie en vías de extinción, la de la lengua en este caso.²²⁹

Cuando en la década de los setenta Gavín retoma las incursiones por los pueblos de Serrablo (ya se puede nombrar así en ese momento a toda esa zona) al rescate de las cosas inservibles abandonadas a su suerte por sus antiguos propietarios, aflora en él el espíritu de la aventura. Es para esos años un hombre maduro que revive sus correrías adolescentes y juveniles, conectando con ese mundo primigenio de la infancia vivido con los abuelos en el viejo Samianigo.

En Julio Gavín, la distancia y la memoria operan a la par (Lowenthal, 1998) como motores que le llevan a recorrer infatigablemente los más recónditos rincones del territorio mítico de Serrablo. A él le gusta hablar de aventura, menciona muchas veces esa palabra, y puede que fuera el ban-

229 Las variantes locales del aragonés hablado por esta tierra del viejo Aragón fueron recogidas en un diccionario etimológico elaborado por el cura, con el concurso en ocasiones del joven Gavín, que con sus dotes artísticas para el dibujo levantaba acta por medio de sus ilustraciones de los objetos que nombraban los lugareños para mosén José.

derín de enganche para los jóvenes que le acompañaban en muchas de sus incursiones, amén de la ayuda inestimable de los dos jardineros municipales. Entre esos jóvenes se encuentran varios de los más reconocidos antropólogos aragoneses actualmente.

Las acciones de Amigos de Serrablo no comenzaron por esa recogida de trastos inservibles, ese fue un segundo momento. El primer escenario de su actuación, que se recogía como objetivo de su nacimiento, y por el que consiguieron un reconocimiento en todo el país, fue «rescatar de la ruina una serie de iglesias mozárabes y románicas en trance de desaparición» (Garcés y Satué, 1996, p. 261). El resultado de dieciocho iglesias restauradas en el periodo 1971-1986 puede dar cuenta del éxito con que acometieron la tarea, respaldada por los casi mil socios distribuidos por los lugares más diversos de la geografía española y también en el extranjero. Alcanzar en 1986 el título de conjunto histórico-artístico para la ruta de Serrablo, compuesta por una serie de pequeñas iglesias y ermitas rehabilitadas por la asociación, es como el espaldarazo definitivo que consolida el territorio y la asociación. El imaginario colectivo es cada vez más potente.

Pasemos al nacimiento concreto del museo en Sabiñánigo. Hay que recurrir al escenario de los pueblos que entraban en la demarcación Serrablo y en los que no solo se restauraban iglesias, sino que también se iban encontrando los restos abandonados de la cultura material. Y a su rescate se dedican Julio Gavín y sus ayudantes. Junto a ellos, otros actores aparecen en escena por las tierras de Serrablo (Garcés, 1989). Se trata de los anticuarios, así como los expertos, de las comunidades vecinas de Cataluña y del País Vasco. Ellos también habían oído la llamada de la desaparición de la sociedad rural tradicional, de la muerte y extinción de todo un mundo que había representado genuinamente lo popular. Y a ese reclamo habían acudido con un gran olfato, ya que en sus comunidades el proceso de reconversión de lo rural se había producido antes que en el Alto Aragón.

Se podría decir que se activa aún más el sentimiento identitario, pues hay que impedir que los testigos mudos del pasado, de la vida cotidiana, del antiguo y a la vez aún próximo Serrablo, caigan en otras manos que las de sus legítimos herederos. La presencia de extraños activa más y mejor la revalorización de lo propio. Es urgente salvar lo que quede, aun a riesgo de la propia integridad física. Es ilustrativa de esa dimensión identitaria, y

de la experiencia de sentido depositada en el museo el énfasis puesto en la procedencia de las piezas. Se han rechazado muchas por no tener su origen en la comarca, pues la intención es clara y meridiana: «Artes de Serrablo», poniendo énfasis más que nada en ese Serrablo nebuloso y mítico.

Si bien el factor distancia y de pérdida han actuado para activar el valor simbólico de los objetos de uso cotidiano, me parece importante detenerme en la visión que tanto Gavín como Satué quieren transmitir de esa sociedad rural tradicional, en función de la cual se levanta el museo.

Frente a la idealización que opera en muchos frentes, sobre todo en el cultural, sobre el mundo rural, recubriéndolo de esa belleza que solo lo muerto puede ostentar en una sociedad contaminada por el cientifismo y el racionalismo en sus versiones reductoras (Certeau, 1993), Gavín quiere apelar a un realismo más de «a pie». Él ha experimentado aquello y puede hablar de su dureza, y de lo inhóspita que la vida podía resultar en los pequeños pueblos de la montaña. Su visión es bastante «emic» y hay que concederle autoridad cuando contradice la tesis dominante que responsabiliza a las malas comunicaciones del despoblamiento de esas zonas. Para él, si se hubieran facilitado los accesos a los pueblos antes con mejores carreteras, eso no habría significado otra cosa que su más temprano abandono.

De todos modos, en sus palabras no deja de percibirse ironía y amargura ante la imparable penetración de los modos de vida urbanos, con la consiguiente aculturación.

También Satué critica las idealizaciones románticas que olvidan la dureza de la vida en la montaña, que encontraban su compensación en las alegrías de la cotidianidad o en la expresión más elaborada de la fiesta (Satué, 2002).

El primer rasgo que puede sorprender del museo es que justamente el mayor y mejor dotado de todos los museos etnológicos de Aragón se vaya a crear en un lugar escasamente representativo de la sociedad tradicional de la montaña, como es el caso de Sabiñánigo. Y entendiendo como sociedad rural tradicional la que antes hemos presentado siguiendo a Dolors Comas (1991, 1995).

Sabiñánigo nunca ha sido un pueblo de la montaña, en su sentido estricto, sino que es casi el único ejemplo en su entorno de dedicación

industrial prioritaria. Y precisamente ahí donde no hubo nada de lo que muestra, donde la sociedad moderna ha uniformizado y homogeneizado, es donde nace. Ahí se hace necesaria su presencia.

Pero no se puede dejar de pagar el tributo a la modernidad. El Museo Ángel Orensanz y de Artes de Serrablo no es únicamente un museo etnológico, ni tan siquiera esa palabra se menciona en su título, si bien se da por sentado dentro de la museología que pertenece a esa tipología. Pero ese título que no recoge la dimensión etnológica incorpora otro nombre, Ángel Orensanz, escultor contemporáneo, nacido en la montaña, afincado entre París y Nueva York, con una obra de clara modernidad difundida por varios continentes.

Esa extraña simbiosis simboliza la semilla de contradicción que lleva en su seno el museo, expresiva de la mezcla e hibridación con que se van viviendo los procesos de reconversión social en toda el área, entre la modernidad triunfante universalizadora y homogeneizante y el localismo revalorizador de una cultura en extinción. Nueva York y Serrablo unidos en Sabiñánigo.

No fue un maridaje buscado, sino aceptado con mayor o menor agrado según algún informante. Pero en cualquier caso fue el ejercicio de realismo que Amigos de Serrablo tuvo que hacer, como tributo a la modernidad, para que el museo viera la luz y abriera sus puertas el 25 de agosto de 1979 en el barrio de El Puente (Martín, 1979).

La proximidad a la carretera nacional no fue ajena a esta elección, pues el factor turismo ya entraba en las previsiones de sus creadores, como cuentan los informantes, Gavín y Arnal, que desde el principio de las gestiones, buscando emplazamiento, priorizaban su accesibilidad en automóvil.

La elección de Casa Batanero, a pesar de conllevar la presencia de otro inquilino, sí que fue una localización óptima para los objetivos del museo como espacio con carácter propio. No suele ser sencillo encontrar ubicaciones en sintonía con los museos etnológicos, que continuamente se ven obligados a ejercicios arriesgados de adaptación entre contenido y continente; montajes en lugares nada pertinentes para mostrar los elementos de la vida cotidiana de la gente común, que chirrían y dificultan su presentación.

Sin duda que el mejor escenario lo constituye el espacio de la cotidianidad por excelencia: la casa. Y eso es lo que se encuentra en Casa

Batanero, que tiene la cualidad añadida de la historicidad, pues se documenta su existencia como batán en El Puente de Sabiñánigo ya en el siglo XVIII (Latas, 1998, pp. 23-27).

Casa Batanero, pese a ser una casa singular por la ocupación de sus moradores y por posición social, se adapta con éxito a mostrar las colecciones que Julio Gavín y sus colaboradores conformaron con los objetos inservibles rescatados de los pueblos abandonados.

Y lo que se ve en este museo es la acción de unos expertos, que saben también combinar su formación académica con rasgos de la gente común. Esa especie de sincretismo entre espacio doméstico y museo se visualiza mejor en unas zonas que en otras.

En el patio de entrada del museo, que en su día ocuparían los animales, se ha depositado una fragua completa, los útiles de la colada, los arneses de los apicultores y toda una serie de objetos, descontextualizados, que nos vuelven a recordar a los extraños maridajes de Ansó. Ese barroquismo visual tan próximo a una estética popular. Aquí también se practica el «todo vale», no se quiere descartar en la exhibición ninguna pieza, aflora el «nunca se sabe», la astucia profunda del pueblo (Hoggarth, 1970; Certeau, 2000).

Una vez dentro del edificio se sigue un montaje ortodoxo, especialmente en la planta baja. No se pueden mostrar las cuadras o los establos por razones obvias, y se utilizan esos huecos para oficios y tareas cotidianas, como las relativas al pan o al vino y a los diversos oficios que se encontrarían en la sociedad rural.

Ya en la primera planta se impone la estructura de espacio doméstico en determinadas salas. Dentro de los espacios decididamente domésticos están los dormitorios y la cocina. Gracias especialmente a esta última se consigue armar con mayor eficacia el poder evocador del museo que conecta con los potentes imaginarios individuales, y que van más allá de la concreción de la cocina de Casa Batanero, en esa línea de focalizar analogías o de encontrar lo común de la gente.

La gran cocina, conservada con mimo, en la que el humo ennegrece la gran chimenea rematada por el espantabrujas en el exterior, y que desde las cadieras circundantes permite ver un trocito de cielo, casi nos hace sentir que se ha estado cocinando hasta ayer mismo. La mesa puesta y arre-

glada con mantel platos y cubiertos incide y facilita esa evocación. Ningún otro lugar mejor con su universalidad que la cocina y su gran chimenea para presentarla como *axis mundi*, como centro del mundo (Eliade, 1999, p. 47). O como lugar de atracción para que el *wakan* de Durkheim pueda posarse sobre el museo (Durkheim, 1992, p. 189). O como despliegue de la razón sensible postulada por Maffesoli (Maffesoli, 1997, 2001) en su intención de un modo de operación no racional fundado en imágenes, emociones y sensaciones, de las que la razón también se nutre. Y me legitiman para poder pensar en el museo como lugar de crecimiento que «a imagen de la flora circundante, se eleva tomando raíz, es decir, necesita del mantillo de esas cosas anodinas que forman la vida trivial» (Maffesoli, 2001, p. 57).

La creación del Museo de Serrablo ha sido obra de hombres. En los relatos de los informantes sobre las gestiones para buscar y rescatar las piezas, o en los procesos de montaje de los objetos en las vitrinas y en las salas, solo se mencionan nombres masculinos. Incluso la amplia bibliografía que existe en torno al museo es obra de personas del sexo masculino. Pero creo que cuando se activan en estos hombres las nuevas miradas sobre los objetos de la vida cotidiana y se los dota del simbólico valor patrimonial, hay una especie de anamnesis, de regreso hacia el mundo de la mujer. Me parece altamente significativo que la pieza primera que recoge Julio Gavín, la primera cosa que capta su interés en los recorridos por los pueblos de Sobrepuerto, sea un demoré.²³⁰ Y ese objeto lo recuerda asociado a la imagen de su abuela, que lo utilizaba en la cocina del viejo Samianigo. La mezcla o lo híbrido es también parte constitutiva de la persona humana. En cada cual llevamos unido lo masculino y lo femenino, más o menos sofocado o privilegiado según se va tramando en cada individuo la construcción social de género. Los pequeños museos locales posibilitan que ese principio vital de lo femenino emerja con mayor naturalidad, y que en muchos de los detalles de la presentación de la vida cotidiana en el escenario museístico se vean las referencias a la mujer, al reservorio vitalista que ella encarna. El imaginario colectivo, que se arma en ese espacio sin-

230 He explicado más arriba que se trata de una herramienta de madera de cuatro brazos en aspa unidos a un eje vertical y que giran por medio de un manubrio. Su utilidad era hacer las madejas de lino, cáñamo o lana.

gular que es el museo, está repleto de las referencias a lo sensible, a la vida que se renueva gracias al poder generador de la mujer-madre-tierra.

Antes de concluir este primer análisis del Museo de Serrablo quedarían dos aspectos por tratar. El primero sería la respuesta a la cuestión sobre si la activación museística ha sido obra de la gente o de expertos. Su nacimiento, al rescoldo de una asociación tan potente como se ha ido viendo que es Amigos de Serrablo, lo ha dotado de unas condiciones singulares.

Pese a ser una creación colectiva, no se pueden eludir las labores de individuos concretos, porque en todo grupo humano el grado de implicación en una tarea es diferente y desigual, pero los más activos sin duda se benefician de esa sinergia que se produce en lo comunitario y que va más allá de la simple suma o agregación de los individuos. Estaríamos ante la socialidad más básica o primaria.

Pero el resultado final es la creación de una institución como es el museo, que está bajo la ambigüedad de la imagen, y que podría ser un ejemplo de como la paulatina institucionalización que supone su formalización conlleva que la gente o el pueblo se escape también de ahí.

La situación narrada por Javier Arnal en su entrevista es la que me lleva a esas reflexiones cuando ha contado el fracaso de la distribución general y gratuita de entradas para el museo entre los trabajadores de las empresas de Sabiñánigo, pues solo una exigua minoría las utilizó. Sin embargo, cuando esos mismos trabajadores reciben visitas de gente de fuera sí que pueden introducir al museo como un lugar atractivo para mostrar a los extraños. Pueden identificarse con él.

Es este un museo creado por expertos, de mayor o menor nivel académico, pero con un resultado claramente encuadrable en la institución museológica clásica. Está lejos del museo anterior, el de Ansó, que podía ser expresión de lo social instituyente dentro del paradigma institucional. De todos modos, he subrayado en este análisis las circunstancias en que se cuela la gente en el Museo de Serrablo, porque las peculiaridades de un pequeño²³¹ museo local lo permite y lo activa. Lo híbrido se

231 El tamaño del Museo de Serrablo no es precisamente «tan pequeño» ante el conjunto de los otros museos etnológicos.

encuentra en el análisis del proceso de creación de este caso. Gente y expertos se dan la mano.

La segunda cuestión sería la vinculación de este museo con rasgos de la nueva museología, o de los museos de sociedad.

Hay en él desde su primera creación un claro dinamismo y un deseo de vitalidad. Frente a la anécdota anterior sobre la falta de acogida entre los trabajadores ante la invitación a visitarlo, y como signo expresivo de la ambigüedad en el imaginario del museo, están las *beiladas*. Se iniciaron en 1991 y el éxito de la convocatoria compromete a realizarlas cada año.

Al modo de las antiguas veladas alrededor del fuego del hogar, las noches de los viernes de diciembre son convocados los vecinos de la zona para reunirse en el museo y charlar. Una celebración que se apodera del valor de lo sagrado y que alimenta a los que acuden renovando el sentido comunitario. La torta y el vino compartido reforzarán la unión simbólica que como comunidad se realimenta en el marco del museo.

Hay suficientes signos de este museo, entre los cuales *As beiladas* son un buen ejemplo que demuestra dinamismo y vitalidad. La apertura hacia la realidad que se vive fuera de sus paredes, el compromiso con gentes y culturas que se sienten próximos, la apropiación que ciertas personas de la comunidad hacen de sus colecciones y propuestas. Todo ello da cuenta de una institución que practica una museología de vanguardia, una museología crítica o, en cierto modo, una «nueva museología», en la medida que la comunidad en la que nace es su primer objetivo, sus colecciones desbordan el edificio del museo y abarcan al territorio que se prolonga en la ruta de las iglesias de Serrablo. Y finalmente hay una pluridisciplinariedad que reúne el arte moderno de Orensanz y las colecciones etnológicas. Esos tres rasgos eran los que definían a la nueva museología según sus seguidores (Davallon, 1996; Desvallées, 1993; Rivière, 1989; Alonso Fernández, 1999).

3. MUSEO ETNOLÓGICO DE SAN JUAN DE PLAN²³²

San Juan de Plan. Las artes de hacer de las mujeres

El Museo de San Juan de Plan es una creación exclusiva de un grupo de mujeres del pueblo. Ellas son las que están detrás de toda una serie de actividades dinamizadoras de la vida de esa comunidad, buscando nuevas alternativas ante los profundos cambios socioculturales acaecidos en el escenario de la sociedad rural tradicional y, más especialmente, en el contexto montaños del valle de Gistáin.

El museo es una entre las actividades que ha promovido este grupo de mujeres, que han contado para ello con la colaboración de expertos, sea del campo de la antropología, sea de la comunicación audiovisual.

Pese a la labor experta que ha acontecido en la activación museológica, las mujeres han sabido también imponer sus criterios, y el proceso de gestación del museo arroja datos sobre una forma de institucionalizar en la que todo lo relativo a la memoria, el imaginario o lo instituyente se convierte en nuclear por medio de las dimensiones sensoriales y afectivas.

La vida cotidiana de San Juan, no tan alejada en el tiempo, pues las mujeres la vivieron en su infancia, se despliega en el museo a través de la perspectiva de género. El resultado es una clara visión femenina, que tampoco

232 Figura este museo en los listados de W. Rincón (1995), M.ª E. Sánchez (1996), Gobierno de Aragón (2001), M. Beltrán (2002), F. Bolea y M. Puyol (2002) y *Heraldo de Aragón* (2002).

extraña en la medida que el espacio de la vida cotidiana ha sido, y es, extraordinariamente significativo y fecundo para las «artes de hacer» de la cultura popular, de la gente; pero mucho más polarizado, en este caso, en las propiamente femeninas.

La influencia de las poderosas razones económicas también se manifestarán en la activación museológica, dando cuenta de los procesos híbridos que pueden explicar y legitimar los usos sociales del patrimonio.

3.1. Contexto

El pueblo

El pueblo de San Juan de Plan, o San Chuan de Plan, forma parte del valle de Gistaín (bal de Chistau), junto con otros dos municipios: Plan y el propio Gistaín, que da nombre al valle.

Situado al noreste de la comarca de Sobrarbe, zona oriental del Pirineo oscense, puede significar para algunos autores (Violant, 1949, p. 48) el final del Pirineo aragonés al encontrar en el contiguo valle de Benasque, ya en la Alta Ribagorza, elementos de transición propios del mundo catalán. Así era por lo menos cuando todavía se podía hablar de una cultura específica de las tierras de la montaña.

La orografía de Gistaín, determinada por altas cumbres con difíciles accesos desde el sur, solo accesible por cañones angostos hasta años muy recientes, favoreció el aislamiento de sus pueblos.

Al valle se accede por la carretera nacional que comunica con Francia gracias al túnel de Bielsa. Esta ruta ha mejorado sustancialmente con la reforma del puerto del Pino y las obras de acondicionamiento del eje del Cinca. El último tramo de dieciséis kilómetros, tras desviarse de dicha carretera, continúa por un trazado pegado al curso del río Cinqueta, atraviesa el congosto de la Inclusa, sometido a los rigores climáticos de la alta montaña, y muere en el fondo del valle. Llegados a su final, una pista de catorce kilómetros, practicable con vehículos especiales, enlaza San Juan con las praderas de Biadós; desde ahí se asciende a cumbres como el Posets, Bachimala, Culfreda u otros tres miles de la cordillera, que gracias a los puertos naturales de sus collados franquean el paso a valles franceses como el de Louron y

Rioumajou. Así se entiende que hubiera comercio y relaciones más fluidas con los vecinos franceses que con los otros aragoneses. Entiéndase que estos pasos se hacían a pie y eran las rutas de los ganados, del pequeño comercio y del contrabando en un contexto que no sabía de fronteras entre países, sino de comunidades vinculadas históricamente (Mairal, 1999 y 2003).

Hasta aquí, las semejanzas con el valle de Ansó son muchas. Su posición en ambos extremos de la cordillera de los Pirineos en la vertiente aragonesa, con un espacio delimitado por las cumbres que les han dificultado las conexiones con las tierras bajas los han llevado a gozar, y sufrir, el aislamiento y la autosuficiencia.

En el valle de Gistaín se configuró, por tanto, una zona con pocas penetraciones culturales, que supo defender sus modelos culturales específicos, entre los cuales se hallaba la lengua. Una variedad del aragonés, el chistabín, que aún resiste en la gente mayor y en el ámbito doméstico. Sus costumbres y modos de vida, que han reclamado como propios, son en realidad expresivos de un mundo rural en área de montaña ligado a la tierra y al ganado bastante generalizable hasta la primera mitad del siglo XX, que posteriormente empieza a retroceder ante la aculturación que supone la tercerización de la economía y ante la homogeneización paulatina que van consiguiendo los medios de comunicación masivos.

Por su pequeño tamaño (San Juan de Plan tiene 164 habitantes; Plan, 215; Gistaín, 166) así como por el privilegio de un entorno natural «paradisiaco» (Violant, 1949, p. 47), propiciado por el alejamiento de las vías turísticas convencionales, el valle de Gistaín ha sido un buen escenario para estudiar, «en toda su integridad y sin influencias extrañas, los usos y costumbres ancestrales que, con ligeras variantes, caracterizaban en otros tiempos a todas las comarcas de los Altos Pirineos» (Violant, 1949, p. 47).

Es evidente que la situación ha ido cambiado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y que esas afirmaciones de Ramon Violant ya no se sostendrían ahora. Pero algo quedó de atractivo para los antropólogos, y no solo nacionales, que justifica la presencia ocasional de misiones de estudiosos holandeses en el pueblo. Más en concreto, las informantes se refirieron a unas antropólogas holandesas como autoras de unos determinados elementos del montaje museístico de San Juan. Aparecen mencionadas con naturalidad, sin signos de malestar por estar sometidos a observadores extraños: retendré este dato para el análisis posterior. El antropólogo Gas-

par Mairal también eligió esta zona para llevar a cabo su estudio sobre la memoria de una frontera geográfica (Mairal, 1999).

Así mismo es interesante que la producción de vídeos etnográficos del prolífico realizador oscense Eugenio Monesma tuviera sus inicios precisamente aquí, en San Juan de Plan. En el pueblo encontró la mayor colaboración de ciertas mujeres como actrices incomparables en la re-presentación de los modos antiguos de efectuar la colada, el hilado, la elaboración del queso, etcétera. Son hoy documentales clásicos con la anciana tía Serena, como principal protagonista de ellos, secundada por las mujeres del Corro d'es Bailes, entre las que se cuentan las creadoras del museo. También colaboró algún hombre voluntarioso. El nombre *Corro d'es Bailes* es una clara y explícita referencia a la principal actividad de esta asociación: fomentar el conocimiento y el disfrute de los bailes tradicionales del valle. Por este motivo continúan practicando regularmente el dance como una actividad para ellos mismos y también para preparar las actuaciones públicas que se hacen en el propio pueblo en fiestas u ocasiones señaladas, o en otros lugares donde se les requiere.

Y como un elemento más, señalaremos que fue en San Juan donde se inició tempranamente, dentro del contexto aragonés, la oferta de «turismo rural». Los medios de comunicación lo presentaron como una especie de Shangri-La allá por los ochenta, revistiéndolo de un cierto exotismo sustentado en su «virginidad». El valle de Gistaín, y más en especial San Juan, era un lugar no contaminado por los aires uniformadores que ya se respiraban por el contorno.

Por último, otro motivo que también atrajo a la prensa y contribuyó a la notoriedad del valle, más allá de sus montañas, fue la acción llevada a cabo por los hombres solteros del pueblo de Plan, los tiones, que en su afán por conseguir mujeres dispuestas a emparejarse con ellos y fundar nuevas familias en el pueblo, organizaron las llamadas «caravanas de mujeres»²³³ duran-

233 La caravana de mujeres de Plan provocó mucho interés entre los medios de comunicación, tanto locales como nacionales, e incluso hubo reporteros venidos de fuera del país. También generó debates y discusiones entre la gente. En cualquier caso, se ponía sobre el tapete una situación bastante generalizable: la crisis de la vida rural en ciertas zonas de montaña. La dureza del medio y las dificultades para vivir en él. Comparativamente con otros lugares, fueron despoblándose estos en especial de mujeres, y la pirámide demográfica se desequilibraba por edad y por sexo de forma dramática y alarmante. La reproducción y continuidad de esas comunidades estaba seriamente amenazada.

te varios años sucesivos. La primera tuvo lugar en marzo de 1985 y se mantuvieron bianualmente hasta que el fenómeno se extendió por otros lugares de la geografía rural con similares problemas a los de aquí. Plan y el Bal de Chistau se hicieron famosos en todo el país en esa década de los ochenta.

El museo

El Museo Etnológico de San Juan se crea precisamente en esos años repletos de acontecimientos para el pueblo y el valle. Abre sus puertas al público en 1983.

El edificio que lo alberga se encuentra en la entrada del pueblo, muy próximo a la iglesia, pues la casa reconvertida en museo fue en tiempos la antigua abadía, residencia del cura de la localidad. Eran los años en que San Juan tenía cura propio, no como ahora, que debe compartirlo con el resto de poblaciones del valle. La casa, que tiene tres plantas más la falsa o granero, salió a la venta cuando perdió su función y el deterioro del edificio era ya evidente. La asociación Corro d'es Bailes se hizo con la propiedad de forma fáctica, tras intensas gestiones con la Diputación Provincial de Huesca, e instaló en la casa el museo etnológico tras una remodelación interior.

Se conservan en el edificio las huellas del antiguo uso, como la bodega o el *escusau*; se han reacomodado otras, caso de la cocina, desplazada de la primera planta y trasladada a la segunda por convenir mejor a las obras de rehabilitación. Pero en general se ha mantenido la distribución propia de una casa con sus habitaciones de pequeñas dimensiones. Esto permite delimitar mínimamente los temas de exposición circunscribiéndolos a los espacios domésticos. En la planta baja, la bodega y el horno con sus elementos. En la primera planta, la sala de estar con diversos objetos, como labores de costura o la alacena con la vajilla; el dormitorio-alcoba, debidamente amueblado, y una pequeña habitación con juguetes infantiles. También vitrinas con maniqués ataviados con los trajes del valle.

En la segunda planta está la reconstrucción fiel de la cocina, capaz de servir²³⁴ todavía para esas funciones. La habitación del pastor, con su

234 De hecho algunos de los vídeos del realizador Eugenio Monesma sobre temas domésticos como la colada o la matacía tienen como escenario esa misma cocina del museo.

cama, ropas y utensilios. Y por último, la falsa o desván con los artilugios de la artesanía textil del lino, cáñamo y lana. También tienen su lugar los instrumentos musicales; y en un pequeño hueco, a modo de despensa, unas estanterías recogen los trofeos y recuerdos acumulados por el Corro d'es Bailes, testigos de otros tiempos cuando la asociación estaba compuesta por gente más joven y entusiasta dispuesta a viajar a cualquier lugar de España, y hasta de Europa, con sus músicas y sus danzas.

Unas rústicas etiquetas permiten conocer el nombre de las piezas expuestas en dialecto chistabín. Y por muchas de las paredes de la casa, fotografías antiguas de la gente del pueblo y del valle que contemplan el ir y venir de los visitantes. Todo ello con una iluminación eléctrica exigua que se completa con la luz que entra por las pequeñas ventanas de la casa: su tamaño se adecua al que han tenido siempre las casas de la zona para protegerse del frío, pero son suficientes para abrirse sobre el paisaje de las cumbres de peña las Once, o peña Mediodía, justo enfrente de la localización del museo.

3.2. Las creadoras

3.2.1. Josefina Loste

La trayectoria de Josefina

La cara más popular del pueblo de San Juan, fuera de sus límites, es la de esta mujer, que ha superado los sesenta años, alcaldesa en los primeros ayuntamientos democráticos y «embajadora» del valle ante el resto del país. Ella ha estado detrás de todas las iniciativas que han colocado a San Juan en el candelero de la actualidad: el Corro d'es Bailes, el museo, el turismo rural, etcétera. Hoy algo abatida porque se siente poco recompensada frente a todos los desvelos que ella alardea ha tenido como norma de conducta en la relación con el pueblo, con sus convecinos o incluso con la gente de fuera, que ha encontrado siempre en ella un contacto excelente para aproximarse a la vida del valle.

Alude también a su edad como motivo de cansancio y descenso de la energía que la caracterizó en su juventud y madurez. Lo que no impide que siga regentando con vigor su negocio de hostelería y hospedaje, con varios establecimientos en San Juan y Plan que administra sabiamente.

Los antiguos tiempos perdidos y la vida

No hay en el caso de las creadoras de este museo intervención del factor distancia física. Ninguna de las mujeres del grupo Corro d'es Bailes ha vivido nunca fuera del pueblo. Tampoco Josefina, aunque haya viajado, especialmente en función de su cargo de alcaldesa y del dinamismo con que lo ejerció.

La distancia temporal sí que es significativa en la medida que los cambios socioculturales se han ido produciendo paulatinamente y han sido vividos por estas mujeres como testigos de primera fila en sus propias trayectorias personales. Y la informante va a ir retratando una forma de instaurar el tiempo diferente entre antes y ahora.

Así, para narrar la creación del museo, Josefina se va a referir a la distancia temporal, pues va a hablar de la historia, del pasado; en definitiva, del tiempo. Una y otra vez volverá sobre los tiempos antiguos y los de ahora.

Si la distancia que separa del pasado permite sentirlo suficientemente lejos, ya no es una amenaza, hemos escapado de sus garras, y pasa a ser un lugar de la memoria. Está perdiéndose. Ya no va a volver esa vida. El museo lo que quiere es mostrarla, no permitir que se pierda el recuerdo, porque, a pesar de su dureza, es la historia del pueblo, entretejida con la vida de la gente. Y hay temor en que se olvide todo lo que ha sucedido, a la par que se siente la seguridad de haberlo superado, cuando menos en los aspectos más duros y penosos de la vida «antiguamente».

Ella ya habla de «antiguo», el cambio del valor de uso de las cosas ya lo ha experimentado, porque la vida ha cambiado sustantivamente también para ella. Y Josefina insiste en hablar de la vida, de la intención del museo de mostrarla como era antes, con la mayor fidelidad: «Se acababa la historia del pueblo y, para mí, un museo es la historia de un pueblo; y en este caso, este museo es la vida. Ya que era museo, que la casa estuviera exactamente como una casa antigua».

Ese pasado, pese a su dureza, o quizá por ella, adquiere un tinte mítico, y el haberlo vivido reviste de una aureola determinada a sus protagonistas; ellos sí que han hecho historia, una historia que se apoya no en las grandes gestas, sino en una mayor garantía, cual es la proporcionada por haberlo vivido, haberlo sentido en sus propias carnes. Desde la elaboración

del pan hasta los trabajos de manipular el cáñamo para conseguir su hilado, desde la labranza hasta la vendimia y elaboración del vino. Todo, en definitiva enmarcado en las tareas cotidianas más anodinas que componían la vida de San Juan en los tiempos «antiguos». Ese tiempo que ha huido es otra forma de encarar el misterio de la existencia, del devenir, de todo aquello que abordamos, precisamente, desde los valores imaginarios como asideros de sentido (Durand, 1982, 2000).

El pasado que los objetos del museo permiten evocar se recuerda en bastantes ocasiones como un tiempo duro y difícil, que acerca a otros pueblos y otras gentes en la medida que se han compartido situaciones semejantes. Pero también, en una expresión de la ambigüedad de la vida y de lo instituyente, se recurre al pasado para marcar un tiempo mucho mejor que el presente, se insta un tipo de temporalidad en la que se van realimentando pasado y futuro. Pese a la seguridad que proporciona el saberlo lejos, se reivindican aspectos de él; desde algo tan material y común como los fusos para hilar la lana se llega a la inutilidad actual para hacer las cosas, porque el hacer ha sido uno de los capitales más sólidos de la gente. «Pero cada día hay menos gente que sepa hacer las cosas».

O también los problemas para conservar los elementos más característicos de la cultura del pueblo en cuanto a folklore o indumentaria, que de no haberse recuperado y cuidado hace años hoy ya no se encontrarían.

La ambigüedad de la relación con el pasado, el olvido que posibilita el recuerdo, aparece en la narración de Josefina, que no puede obviar el papel de los adelantos científicos y tecnológicos al posibilitar una calidad de vida que antes no se tenía; las referencias a esas modificaciones en la vida cotidiana son positivas. Son mejoras de tipo material, fundamentalmente. Y en el terreno económico la mejoría también se reconoce, pues no hay carencias materiales en el entorno de Josefina.

Pero, al mismo tiempo, el precio que conlleva el desarrollo de los modelos de vida actuales se considera nefasto, pues ha cambiado todo desde un genérico «Ya no es como antes», que se concreta al recurrir al aire, ya que hasta el aire que nos envuelve ha cambiado. Es una referencia rica en matices, que volveremos a encontrar más adelante al hablar de la luz. Ambas desbordan el campo simbólico para introducirse en el imaginario. El aire, la luz, elementos vitales que denotan cambios profundos e incontrolables ligados a las emociones, a lo sensible y al devenir. Josefina conec-

ta con las mismas expresiones de J.M. en el caso del museo de Ansó. Las dos mujeres, que no se conocen, recurren a metáforas similares, que apuntan hacia lo imaginario. «La atmósfera ahora no es como antes».

No se queda conforme Josefina con esas expresiones un tanto genéricas que aluden al exterior del ser humano, el aire que nos envuelve. Quiere ir más al fondo, hasta la propia intimidad de las personas para lanzar desde ahí una interpretación metafísica que dé cuenta de los cambios tan negativos, según ella los percibe; y afirma que lo que falta ahora es amor. Se aman cosas secundarias como el dinero o el bar. Y se ha dado la vuelta a la vida, pero, obviamente, de forma equivocada al no amar lo nuclear que ella deposita en el pasado del pueblo, en la continuidad enraizada.

El tema le preocupa tanto que vuelve sobre él con ardor, ya no es solo que se pierda el amor a lo antiguo, sino que tampoco importan las personas, se ha perdido el valor de la gente.

Ella también se incluye en esta ola de decadencia moral, pues es tan fuerte que nos afecta a todos, y si antes era capaz de desplegar mucha más actividad y energía era porque poseía ese «amor» del que ahora lamentablemente carece.

Y la responsabilidad final rebasa el ámbito del pueblo o del valle para alcanzar a los gobiernos y a la gente en general, el pesimismo ante el futuro es rotundo.

Los jóvenes

El sentimiento de pérdida, que desde el registro temporal ha llevado a presentarlo como una decadencia moral, tiene otros escenarios que afectan también al relevo generacional con el problema del envejecimiento de las zonas rurales, que es sin duda el sentimiento más duro de asimilar, la ausencia de gente joven.

Claro que los jóvenes también están inmersos en esta pérdida de valores, y no deposita en ellos grandes expectativas. Si por un lado, líneas arriba, los echaba en falta; por otro, a los que todavía están en el pueblo, no los siente en sintonía con ella.

También son jóvenes los maestros del valle y Josefina los percibe sin auténtico interés por su profesión, únicamente motivados por la recom-

pensa económica del puesto de trabajo.²³⁵ Para justificar sus opiniones recurre a la ausencia de luz, como antes aludía a la atmósfera que ya no era la misma, la expresión es bien rica con todo lo que evoca. «Porque no se ve luz. Si yo viera luz, diría...».

Las mujeres, las abuelas

En la construcción que Josefina va haciendo de la historia de su pueblo tiene un papel principal la relación que mantuvo con la generación de los abuelos; en ellos fundamenta su autoridad para hablar de lo antiguo. Eran, en cierta medida, la memoria colectiva del pueblo y ya no están, por eso el temor de que la historia de San Juan desaparezca, y el consecuente deseo de permanecer.

La relación con los que ya han muerto se vuelve privilegiada cuando habla de su abuela y de su madre. En el caso de la primera no hay ni un dato negativo. En general, dentro de cualquier relación familiar siempre es muy privilegiada la pareja abuela-nieta, quizá porque hay más distancia temporal entre ellas que con la madre y el escenario de los conflictos es distinto, están mucho más atenuados y se puede experimentar un afecto mucho más simple. Cuando recuerda a su madre, con ella sí que aparecen momentos de confrontación típicos de la edad infantil, con las discusiones sobre el calzado o la vestimenta, o más adelante, en la juventud, sobre las dudas de la madre hacia las capacidades de su hija, por ejemplo, para hilar.

Pero, en general, Josefina rinde homenaje a esas dos mujeres que le aportaron conocimiento y entusiasmo por lo antiguo, permitiendo el acceso a saberes cotidianos y también extraordinarios, como los bailes, la vestimenta y las tradiciones.

Un paso más en esa vindicación del pasado y dentro del sentimiento de pérdida: se lamenta la desaparición no solo de habilidades manuales, sino también de esencias inmateriales representadas mejor que en nadie en las mujeres. De hecho en todo aquello singular que se ha producido en San Juan frente a su entorno se encuentran las mujeres. Ellas son las que

235 Se repite también en esta ocasión la opinión de Dámaso Lapetra, de Ansó.

han afrontado con mayor apertura los cambios en la comunidad, aunque también representen su continuidad.

La ocasión más especial en cualquier colectividad en la que se renuevan los lazos comunitarios de la gente es el de la fiesta, expresión paradigmática de la cultura popular. Josefina pone ahí a las mujeres que aparecen como insustituibles para dotar de gracia y sentido a esos momentos; pero se narran como perdidos, ahora la gente ya no tiene el mismo salero que antes. «Pero ahora les falta la gracia aquella que echaba Anita o María, o que echaba cualquiera antes en una plaza cuando bailaba».

El lugar del saber, de la transmisión del conocimiento y que en cierto modo lo autentifica es el espacio vital más cotidiano, con claras connotaciones de espacio femenino por excelencia y Josefina lo subraya: el fogaril. «Porque me lo enseñó mi abuela, ni mi madre me lo enseñó, me lo enseñó mi abuela de pequeñita en el fogaril».

Lo auténtico

El espacio museístico tiene poderes sobre las piezas que alberga, actúa sobre ellas, las encuentra en la cotidianeidad, de las que las extrae y las reviste de singularidad, se pierde el valor de uso y se adquiere el valor simbólico e imaginario. Así aparece en el relato el valor de pieza única como otra de las características de lo antiguo que alberga el museo.

Hay dos ejemplos que ilustran la vocación de autenticidad. El primero hace referencia al error que supone haber restaurado la cocina de la antigua abadía en un lugar no habitual. Las mujeres que lo muestran aluden a este anacronismo espacial, pero le preocupa lo que pueda suceder cuando ellas no estén, y por eso quiere que quede por escrito el auténtico emplazamiento de la cocina y las razones que motivaron a modificarlo en el museo; así impidan las posibles confusiones de los visitantes en el futuro.

El segundo ejemplo guarda relación con una silla-váter proveniente de una casa noble de Gistaín. Para Josefina era una pieza única y luchó por ella, pues sus propietarios no tenían intención de que se mostrara en el museo y la vendieron a un anticuario, que fue el que finalmente se la revendió a ella con un pingüe beneficio. Ilustra la anécdota la deriva de muchas piezas del patrimonio etnológico con la intermediación de los avispados chamarileros ante la poca estima de sus auténticos propietarios.

Ese valor añadido de cualidad única llega a sobrepasar a las piezas para revestir al propio Museo de San Juan en su totalidad.²³⁶

El pueblo y la ciudad

En varias de las intervenciones Josefina refuerza su explicación con un «¿Me entiendes?» o un «¿Sabes?». El contexto en el que se producen es significativo en cuanto la comunicante está hablando de ejemplos muy concretos de la vida rural; las abarcas de cuero, el pie descalzo, la cocina del pueblo, la tía que se oponía, las elecciones municipales en el pueblo, los albañiles del pueblo, los museos rurales, la polilla, la pasividad del pueblo, la decadencia de las mujeres de San Juan, la incapacidad de los jóvenes, la diferencia entre Ainsa y San Juan, el precio de la enseñanza de los bailes, las relaciones con Bielsa, los tratos económicos con el cura. Todo aparece en sus intervenciones.

En Josefina puede estar el juzgar como incapaz a la entrevistadora para captar en toda su densidad hechos y acontecimientos que pertenecen a la categoría de lo rural, incomprensibles desde la procedencia urbana.

En otros momentos, claramente se comparan pueblo y ciudad para salir ganando el primero: es el caso de los maniqués que lucen los trajes de San Juan y que Josefina rebuscó por todas partes sin encontrar ninguno a su gusto, todos tenían una cara demasiado de ciudad; hasta que unas antropólogas holandesas, que residieron en el pueblo llevando a cabo unas investigaciones, se los confeccionaron expresamente con «unas caras muy apañadas de pueblo». No solo era la oposición ciudad/pueblo, sino también antiguo/moderno; no eran posibles unos maniqués de ahora para lucir las prendas de vestir de la antigüedad. Para reforzar la idea recurrir de nuevo al símil de la luz, con el que se nombra lo intangible, algo que va más allá de experiencias concretas o racionales. «Hicieron unas imágenes que es una *pasada*, ¿eh? No se ve la luz de la ciudad, se ven unas caras muy apañadas de pueblo».

236 Pese a la rotundidad de su afirmación, al decir que fue el primero que se abrió en la provincia de Huesca, recordemos que no es cierta. Ansó le aventaja en nueve años, y Sabiánigo en cuatro, por no citar más que a los recogidos en este estudio.

La oposición entre pueblo y ciudad también aparece en el mal uso que los urbanos hacen de ciertos recursos propios del valle, como son sus bailes y sus tradiciones. Y llega hasta la apropiación indebida del trabajo de recuperación de la gente de San Juan, lo que ha provocado reacciones adversas por parte de los jóvenes del pueblo. Se está refiriendo a grupos de folklore aragonés que han desplazado a la propia gente de allí.

Y principalmente es ella misma la que sufre la comezón de sentirse utilizada por propios y extraños en una maniobra no recíproca: ella es la que da, sin recibir nada a cambio. El símil del jugo, o del «unto», lo ilustra mejor. «Siempre viene gente para que yo diga cosas y nunca viene nadie para echarnos una mano, solo para sacarme el unto». Sin embargo, cuando se lamenta de este olvido en el que han caído las gentes de San Juan por parte del exterior, principalmente exterior urbano, lo que remarca es que eso empobrece al pueblo, que era beneficioso para ellos salir a las ciudades. De nuevo la ambivalencia, la ambigüedad, e implícitamente el reconocimiento de la circularidad cultural (García Canclini, 1990; Martín Barbero, 1987; Zubietta, 2000) y sus ventajas.

El factor económico

Las razones que han podido activar el proceso de musealización, en el caso de San Juan, no estarían completas si no dedicásemos un apartado a la economía, pues a lo largo de la entrevista los asuntos monetarios aparecen salpicando el relato, sin que hubiera preguntas explícitas sobre ello. Al lado de motivos sentimentales o desinteresados, de una activación de la memoria para no perder el pasado, idealizado en parte y, también, felizmente superado en otras, o de la afirmación de los valores rurales frente a los urbanos, se encuentran también los móviles económicos. Se perfila la necesidad de encontrar fuentes de ingresos alternativas y con proyección de futuro, que acompañen la reconversión de la economía ganadera del valle y del pueblo hacia unas actividades propias de la civilización del ocio, con especial incidencia en el sector servicios a través de la oferta de turismo rural. Desde esa perspectiva, el museo se contempla como una oferta atractiva para incrementar los visitantes del valle, para completar los méritos de San Juan en la vertiente turismo cultural (Goldstone, 2003).

Pero si el museo se pensó en sus orígenes como una fuente de ingresos, ahora ya no es así. Y los problemas económicos actuales que aquejan

al funcionamiento del museo están relacionados con todo el problema de la decadencia de la fama de San Juan, porque otros están usurpando su lugar.

Las mujeres que regentan el museo tienen una vinculación económica con él. Cobran una entrada de dos euros por visitante y, por el contrario, deben afrontar los gastos de mantenimiento. Josefina se ha retirado de ese concierto económico y se escuda en su falta de tiempo. Más adelante aclara que el pago que reciben las mujeres es insuficiente, pues no compensa las horas que meten allí, dejando «lo suyo». Todo es suficientemente ambiguo. Se gana dinero, sí, pero poco. Si no hubiera esta recompensa no se haría, pero al mismo tiempo que se reconoce un trabajo en parte voluntario, luego se reprocha el que se haga de malas maneras.

Y es que las cosas en el museo, en cualquier caso, ahora no están nada bien. Si unas líneas arriba parecía que el trabajo era altruista, dado que el dinero no compensaba el tiempo que invertían las mujeres, después resulta que la responsabilidad sobre la conservación y mantenimiento del museo es mínima. O incluso llega más lejos al manifestar que no tendría reparos en pasar la titularidad del museo a otras manos, dados los nulos beneficios que les reporta. Al fin y al cabo, si ella se ha desvinculado es por una falta de compensación económica a tanto trabajo invertido, no saca ningún beneficio. «¡Qué pintamos nosotros ahí!, ¿tenemos algún beneficio? No lo tenemos».

La administración más próxima, el Ayuntamiento, no es la adecuada ni está predispuesta para hacerse cargo del museo, pues parece recelar de su gestión. Generaliza las suspicacias ante cambios en la gestión del museo que podrían dar lugar a deserciones personales acompañadas de la retirada de objetos de él. De nuevo la ambigüedad en este juicio, ya que, según nuestra informante, el museo se ha construido con los objetos de las fundadoras y con las compras que han hecho ellas mismas. Con lo cual puede deducirse que quienes retirarían las piezas serían las propias mujeres; por eso se entiende mejor la propuesta que lanza Josefina considerando que la Diputación de Huesca podría hacer valer su autoridad, para contentar a todos, creando un puesto de trabajo con una persona, que estuviera de forma permanente en el museo y que fuera «entendida» para asumir los problemas de la conservación del patrimonio. Esto sería respetado por las mujeres, de las que ella se distancia cuando las nombra

con un pronombre de tercera persona, «ellas», que lo usufructúan ahora y que se avendrían al buen hacer de una persona experta, legitimada por su saber y entender.

De todos modos, para Josefina es importante que la solución que se arbitre no deje de lado a las mujeres fundadoras, ya que no quiere renunciar a algún tipo de lazo con el museo, que no sabe concretar más que con la imagen de la puerta, que no debe cerrarse nunca para ella en principio, ni para las demás en segundo lugar, al margen de otras consideraciones, si bien se le cuele una alternativa muy concreta: «que haya alguien tuyo». Detrás pueden entenderse no necesariamente vínculos familiares, sino comunitarios.

El último objetivo al que se subordinan los demás es que el museo no se pierda. Consciente, en cualquier caso, de que para todo hay un tiempo y que es posible que este haya declinado para el valle y el museo. Es una visión en clara sintonía con el derrotismo que ha impregnado toda la entrevista. Como si el valor imaginario del museo para eufemizar la muerte hubiera decaído.

3.2.2. Anita Zuera

La trayectoria de Anita Zuera

Es también una de las caras más conocidas de San Juan de Plan por su negocio de hospedaje, por su participación en casi todos los vídeos de Eugenio Monesma y por su gran vitalidad, heredada de su madre, la desaparecida tía Serena, una institución en el pueblo.

Toda la vida de Anita ha transcurrido en San Juan, donde viven dos de sus hijos, así como sus pequeños nietos, ocupados en negocios hoteleros y en la carpintería. Su viudez, relativamente reciente, le mermó muchas energías y ella empieza a sentirse cansada por el peso de los años.

Forma parte desde su creación del Corro d'es Bailes y desde ahí también estuvo en la primera línea del proceso de creación del museo. Ahora, junto con otras dos mujeres, Maruja, María, y el marido de esta, Mamés, antiguo herrero del pueblo, son las encargadas de las llaves del museo, que van pasando de casa de una a la otra en turnos preestablecidos. Guían la visita adornándola de anécdotas y sabrosos comentarios, que en el caso de

Anita utilizaron como lengua una mezcla de chistabín²³⁷ y de castellano, que concedía más autoridad a sus explicaciones.

Visité el museo con ella una mañana, encajando la actividad entre otras muchas de las que ocupan una jornada normal de esta enérgica mujer. Para acompañarme en la visita del museo tuvo que hacer un hueco en su ocupación prioritaria de esos días, consistente en ayudar en la matacía del cerdo en una casa vecina. El trabajo colectivo de la matanza perduraba: hoy por ti, mañana por mí; ejemplo de las normas de vecindad que regulan las relaciones de reciprocidad en el mundo rural, de una sociabilidad primaria y básica. Pero actualmente aquejada de la disminución de los efectivos humanos, con el consiguiente sobre esfuerzo de los participantes.

Los tiempos pasados

Anita va mostrando el museo adornándolo de todo tipo de comentarios, que ilustran en primer lugar las cuestiones más materiales o técnicas sobre el uso de las piezas expuestas. Hay una presentación etnográfica de cómo se trabajaba en el campo, con el ganado, en la casa, etcétera. Y al mismo tiempo va reflexionando en un continuo ejercicio de comparación entre el antes y el ahora. Los tiempos pasados van desgranándose en una clara demostración del poder evocador de los objetos y desde una perspectiva, la suya, que recuerda con nostalgia mucho de lo vivido y ya perdido irremediadamente.

Para justificar la composición de las colecciones que exhibe el museo el primer argumento es el del tiempo. El valor de antigüedad es percibido, como en el caso de Josefina, como una garantía de calidad, como algo hecho a conciencia que tiene asegurada su victoria, a diferencia de lo fabricado ahora.

El tiempo como factor negativo aparece cuando se habla de las modificaciones que se han ido introduciendo en el pueblo considerando lo que ha desaparecido como una pérdida. Hay un grito que recuerda a las lla-

237 Me he permitido la licencia de transcribir las intervenciones de Anita tal y como sonaban en castellano. Mi desconocimiento del aragonés me impide una correcta ortografía de sus palabras, y tampoco me ha parecido oportuno hacer una traducción.

madras de auxilio ante la extinción de determinadas especies, «Porque todo esto se acaba: ¡se acaba!».

Al desgranar los recuerdos que evocan las piezas del museo en torno a las tareas de la vida del pasado, hay una superposición de reflexiones, junto a los comentarios sobre la dureza del trabajo, la añoranza de lo que se fue y el orgullo de mostrarse con una perspectiva heroica. La ambigüedad en la activación de la memoria, que combina emociones muy dispares. Dolor por la pérdida, alivio por que ya ha pasado, maravillas que no se tienen ahora, y ventajas incuestionables que no se tenían antes. Incluso puede recordarse lo desagradable que era cernir de críos, cuando momentos antes se ha alabado lo encantador que era espedregar. «¡Mirad lo que se ha trabajado!».

El mundo vital se circunscribe al pueblo, pero no se siente como una limitación. Al recordarlo ahora se hace con una percepción retrospectiva de completitud. Allí antes había de todo lo necesario: por ejemplo, para la atención en la enfermedad. El museo expone una variada colección de plantas de uso medicinal colgadas del techo abovedado de la bodega que Anita va señalando con su nombre y su aplicación y que cubrían un gran espectro de las dolencias más comunes. Sus explicaciones y comentarios ilustran una forma de narrar un universo completo, el del pueblo antes, cuando todo parecía encajar y tener sentido. Cada hierba cumplía su función, desde la sencillez de su obtención, en los linderos de los campos alcanzaban a entrar en la vida de los vecinos para mejorar sus vidas. Es significativo que la autoridad, cuando olvida, la busque en los libros, pero lo que conserva su memoria es la utilidad de esa hierba que ya no sabe cómo nombrar.

Pero ese hilo que une con el pasado gracias al museo y a su valor imaginario es frágil. Y se puede romper como ella misma parece lamentar en el siguiente comentario, y es que la memoria va unida con el olvido (Lowenthal, 1998), existen mutuamente alimentándose. «Y estos otros pues no sé, ya no..., pierdes el contacto de esto. [...] No sabes tú lo que *habeba* [hierbas medicinales]».

También en el aspecto festivo, el pueblo era un universo suficiente frente al cual la vida de ahora no puede competir. La fiesta como gran expresión de la cultura popular (Bajtín, 1990) que también demuestra su declive en el mundo actual, inmerso en la sociedad del espectáculo

(Debord, 1999). «¡Ah! ¡Ya hemos *fecho* buen carnaval y buenas juergas *nosotros*; y ahora, ¡nada!».

Delante de los muebles específicos que había en las casas para los ancianos puede rememorar lo diferente que es ahora la vida de los abuelos; antes, la permanencia en la casa hasta la muerte, pues no había hospitales en los que pasar los últimos días.

La conversación está plagada de exclamaciones o lamentaciones por lo que ya se ha perdido o se está a punto de perder. En los aspectos comunitarios, el pasado ofrecía oportunidades mucho más ricas de vida colectiva. Ella va a hablar de la levadura que se iba a buscar a casa de las vecinas para masar el pan, otro ejemplo de la sociabilidad básica o primaria que antes mencionábamos. Ahora ya no hace falta levadura porque nadie masa en casa, pero recordemos que Anita está, en estos días de enero, trabajando en la matacía de la vecina, con esa reciprocidad en las relaciones que han existido desde siempre, expresivas de una solidaridad elemental y propias de la sociedad rural tradicional.

Las bodas, en el plano festivo, o la cosecha en el plano del trabajo, pueden ejemplificar ese mundo anhelado en que la unidad de la comunidad con el entorno se cuenta como idílica. De todos modos, Anita subraya las diferencias de clase social, no idealiza tanto como para hacer tabla rasa de las circunstancias económicas que obviamente también existían allí. El número de personas que *mallaban* obedecía a la posición social de la casa familiar.

También el hogar, al llegar a la cocina del museo, da pie para rememorar ese espacio privilegiado que introducía Josefina con el *fogaril* como argumento de autoridad y que aquí se presenta con la vida que bullía en él, la vida cotidiana (Lefebvre, 1978), sin olvidar las diferencias sociales. No todas las casas gozaban de una cocina tan aparente como la que guarda el museo (otra vez la alusión a las diferencias de clase), pero eso no impedía que alrededor del fuego, de cualquier clase de hogar, se hiciera la vida. «Bueno, pues la cocina. Aquí se *feba* la vida, ¿eh?».

El museo se construye con la intención de dar cuenta de ese pasado que se desmorona a ojos vistas, tanto es así que en muchas ocasiones se piensa que se ha llegado tarde, al haberse apresurado muchos vecinos del pueblo en vender o tirar las cosas viejas. Anita puede justificar tal desati-

no por las necesidades que había en aquellos tiempos, el dinero hacía falta. De todas formas contrasta con la opinión de Josefina, que daba a entender el sometimiento a las razones económicas como un signo nefasto de los nuevos tiempos, en el pueblo en particular y en la sociedad en general. Coincide con ella en la abundancia general de ahora. «Ahora ya corre más el dinero».

Mucho han cambiado las actividades del día a día, de modo que se ha producido una fácil adaptación a las comodidades que acompañan al progreso. Esto significa que trabajos que antes se consideraban como indispensables, ahora se abandonan. Es el ejemplo de la mantequilla con todas las manipulaciones complicadas para «plegarla», que sirve a Anita para ilustrar no solo los cambios, sino también la existencia de diferencias sociales en la pequeña comunidad. El cura, el maestro o el médico ocupaban alta posición en esa colectividad, y a ellos se destinaba la mantequilla que se obtenía en la casa. También el ejemplo de la mantequilla sirve para volver a insistir en lo auténtico de antes frente al ahora. La del pasado era de verdad mantequilla, la de ahora no.

El cambio no solo se manifiesta en la agricultura, también en la caza. O en los noviazgos que, de igual modo, han cambiado; antes existía una especie de intercambio no formalizado de mujeres casaderas con Gistaín, y así se celebraron muchos matrimonios con parejas de los dos pueblos, ahora ya no es así. «Ahora parece que ya no, aunque se llegue a festejar, ya no es igual».

O las mismas relaciones con la región vecina de Francia han experimentado cambios de antes a ahora. Antiguamente, las difíciles comunicaciones con las tierras del sur favorecían que el trabajo y el intercambio de productos se efectuasen, a través de los puertos de montaña, con la vecina del norte. El contrabando era una práctica habitual en esas zonas, muy alejadas de los circuitos comerciales convencionales. Las fronteras políticas no representaban mayor problema para los vecinos de ambos lados. Las limitaciones de orden material no importaban; al revés, se asumían como hechos naturales. «Es que... ¡vivir aquel mundo y vivir el de ahora!».

Esa actitud estoica, profundamente introyectada en las clases populares (Hoggarth, 1970), y más en los montañeses, que les permitía sobrevivir en un medio natural hostil se está diluyendo por el avance de los ade-

lantos que ha traído el progreso. El problema es que, con las nuevas facilidades que hay ahora para hacer las tareas de antaño, la reacción ha sido de un rebaje de planteamientos, de amoldarse a la vida muelle y dimitir de ese esfuerzo cotidiano, parte sustancial de la vida de antes, que sin duda tiene que rechinar ante los ojos de una mujer que nunca se concibe ociosa. «Pero no señor, no trabaja nadie, ¡nada!, ¡a la tienda!, por eso es que la abundancia...».

El progreso, el desarrollo tecnológico y material, como valor actual en alza es el responsable de esa inversión de códigos de conducta para Anita. El reino de la abundancia, en el que ahora se vive, frente a la dureza de antes, explica la falta de estímulo para trabajar hoy. Todo esto es vivido con hondo dramatismo por la informante, pues a pesar de los avances materiales, a pesar de estar describiendo trabajos bien penosos en cuanto al tremendo desgaste físico que conllevan, su evocación está preñada de sentimientos de pérdida y de dolor ante lo que se siente como desaparecido. Unido en su caso a sus tiempos no solo infantiles, sino también juveniles, narrados ahora desde la edad madura con las limitaciones físicas a costas y con la ausencia de personas muy queridas, otra manifestación de los valores imaginarios de los objetos museísticos. «Por eso que hay veces que piensas en las cosas y según qué trato hay en la vida, por eso es que dices... Te entran ganas de llorar».

Detrás del cambio en costumbres y modos de vida se insinúa la responsabilidad de la televisión, que ejemplifica la ambivalencia del progreso con sus adelantos positivos, puesto que disminuyen los esfuerzos físicos y su alteración negativa de la vida cotidiana en alto grado.

Pueblo contra ciudad

La decadencia de lo rural frente a lo urbano se percibe en muchas partes del relato. El propio desinterés por el trabajo y la acomodaticia adaptación a los progresos materiales señalados anteriormente pueden servir como ilustración de la penetración de los modelos urbanos, imponiéndose a los rurales.

El pueblo, en clara desventaja ante la ciudad, va perdiendo entidad no solo en lo material, sino también en lo que atañe a las tradiciones y costumbres más hondas que aseguraban su supervivencia por medio de la continuidad generacional. Es el caso de los matrimonios con unas rituali-

zaciones implícitas, que pasaban por el intercambio de jóvenes casaderas entre los pueblos del valle; más en concreto, San Juan y Gistaín. La endogamia dentro del valle era una práctica común que sellaba alianzas y reciprocidades dentro de la comunidad.

El pasado de los pueblos es muy similar. No hay signos claramente diferenciadores de una zona rural a otra. Según Anita, lo que se ha vivido en San Juan puede ser como lo vivido en otro lugar del Pirineo o de la tierra baja. El único marcador de diferencias entre unos y otros es el tiempo de pervivencia de costumbres y utensilios según pueblos. El ritmo del cambio con los avances tecnológicos se aceleró en los pueblos con buenas comunicaciones, que mayoritariamente están en las tierras llanas. Por eso Anita se refiere a ellos con un genérico «los de abajo».

La unidad existente, que mencionaba más arriba, entre pueblos de uno y otro lado de la frontera se manifiesta en tradiciones y costumbres compartidas. No en vano las comunicaciones transfronterizas por los puertos de montaña en las épocas de desplazamientos a pie o con bestias eran mucho más asequibles que llegar a las ciudades de «abajo». Esas relaciones montañosas aún se rememoran en encuentros o fiestas.

Las características de originalidad o rareza que poseen los objetos museísticos no pueden apreciarse en las piezas del museo de San Juan, porque la similitud de experiencias cotidianas en las zonas rurales las despoja de singularidad. No es que haya una insistencia en la autenticidad orientada a reclamar la identidad de San Juan. Lo auténtico, aquí, se engloba en algo que el museo aporta como más profundo, más sutil, o al menos inaccesible a la ciudad: «lo natural, la naturaleza». Antes lo veíamos en la mantequilla, o en el pan, y reaparece en las fibras naturales de todos los textiles.

A pesar del superávit de naturaleza que tiene lo rural, algo de lo que claramente carece lo urbano, resulta insuficiente para constituirse en bien por sí mismo. Hay que recurrir a términos relacionales jerarquizados, en los que el par ciudad/pueblo ha estado dominado por el primer elemento (Bergua, 2004). Por eso, lo natural rural necesita legitimarse con la aprobación de lo cultural urbano. «Este género míratelo, ¿eh? Este género lo llevan a una exposición o a un museo de esos que tenéis en las ciudades».

O es también expresivo de esa mixtura de natural-cultural el ejemplo de los maniqués contruidos por las antropólogas holandesas que ya

hemos escuchado a Josefina relatar como una gran suerte. Así también lo cuenta Anita, añadiendo lo mucho que las querían.

San Juan y la redolada

Volviendo a las relaciones actuales con los pueblos del entorno, aparece L'Ainsa, que ocupa la cabecera cultural del Sobrarbe, hecho que induciría a pensar en sus vecinos como personas atentas y sensibilizadas por su patrimonio; sin embargo, para Anita se trata de gente que no ha tenido preocupaciones por su pasado y por su patrimonio hasta épocas muy recientes. Hace poco que en L'Ainsa han dejado de tirar y abandonar por doquier elementos de su cultura rural cercana, y eso que sus necesidades económicas no eran tan fuertes como en Valle de Chistau, ya que aquellas tierras han sido mucho más generosas para las tareas agrícolas.

La referencia a Bielsa se enmarca en el enfrentamiento con el tema de sus carnavales.²³⁸ Un pueblo y otro reclaman la originalidad de los mismos. San Juan dejó de celebrarlos durante años, alrededor de ocho, según Anita. Mucho tuvieron que ver en la ausencia de la fiesta las prohibiciones franquistas que temían la inversión social que los carnavales propiciaban. No entra Anita en las razones por las que San Juan dejó de celebrarlos, pero sí que afirma con vehemencia que cuando se recuperan no se copian de Bielsa, sino del propio pasado del pueblo recordado por sus mayores. El conflicto sirve para descalificar a los de Bielsa por su intransigencia, que juegan a su favor con el hecho de la continuidad sin interrupciones.

Además del problema sobre la autenticidad de los carnavales chistabinos hay otro contencioso con Bielsa en el que también San Juan salió perdiendo. Es el caso de la carretera internacional con Francia, que pasa por Bielsa. Sin embargo parece que hubo una primera propuesta, tras la

238 Se tomó una decisión salomónica para el problema de los carnavales en el norte de Sobrarbe, de modo que más pueblos pudieran beneficiarse de los ingresos que dejan los numerosos visitantes que se llegan hasta esa zona al socaire de la publicidad, que insiste en su autenticidad. Dificilmente se sostiene el argumento de pureza y autenticidad cuando han pasado a ser espectáculos en los que unos actúan y otros miran, pero, en cualquier caso, los carnavales se van celebrando en sucesivos fines de semana por los valles de Pineta, Gistaín y La Solana. Se reserva para Bielsa el fin de semana «auténtico», el canónico según la liturgia católica, justo antes del miércoles de ceniza.

guerra civil, de trazado de la vía fronteriza por el puerto de Tabernés dentro de los terrenos del valle de Gistaín, y la visión miope de los cargos de la administración del valle, así como la desconfianza de los vecinos, espantó a los diseñadores de esa carretera, que se trasladaron a Bielsa donde sí que recibieron de buen grado, y aprobaron, el trazado. Según Anita, de ahí arranca el florecimiento económico del valle de Pineta y la decadencia del valle de Chistau.

Las razones económicas

Analizar lo que sienten las mujeres fundadoras del museo y los vecinos del pueblo con respecto a ellas es un tema que permite adentrarse en los móviles económicos de la creación del museo. Y cómo se concibe desde la óptica de una fuente más de supervivencia para el pueblo.

Anita justifica la desilusión actual de Josefina respecto al funcionamiento del museo por la falta de rendimiento económico que dice sacar del mismo. Y frente a este sentimiento, los vecinos del pueblo creen que las mujeres que gestionan el museo lo hacen porque se enriquecen a su costa. «Pero es que aquí en el pueblo... ¡Oh! “¡Se hacen ricas!” Yo porque tenga la llave y me gane [...] pues señor, Dios mío, no me hago rica por eso».

La falta de unidad del pueblo en torno al museo también es otro hecho. La implicación tan fuerte de las mujeres fundadoras no es compartida por el resto. Objetos que el museo no tiene, sí que los poseen casas del pueblo que no los quieren dar, y han tenido que comprarlos fuera. Todo esto supone para Anita una clara expresión de un cierto rechazo de la comunidad hacia ellas y de los conflictos que se llegan a vivir también en las pequeñas comunidades rurales, alejadas en ocasiones de las idealizaciones felices.

En torno al dinero giran los desacuerdos más profundos con el entorno, desde la Diputación, que elude su responsabilidad, hasta los vecinos, pasando por el Ayuntamiento. Anita parece tener claro que la propiedad última del museo es de la Diputación, cuando menos en el caso de tener que afrontar los gastos de mantenimiento, que según Josefina corren ahora de cuenta de las mujeres que los gestionan. Aquí también la crítica velada a los políticos, al reprocharles lo mucho que despilfarran. Opinión comprensible y coherente con lo que Anita piensa de la política; por otro lado, posición bastante extendida entre la gente y que da cuenta de la desafección por ese campo.

Nadie se implica, aunque la existencia del museo beneficia a todos y no solo a las fundadoras, pues los visitantes algo dejarán en el pueblo, y se supone que el museo es un reclamo para que se desplacen hasta allí. «¡Pues no! Mucha gente viene al pueblo con la excusa del museo, ¿eh? Y eso no valoran nada». No hay que olvidar que dos de las mujeres fundadoras regentan negocios de hostelería y que un museo se supone que es un atractivo añadido sobre los valores que tiene el pueblo de cara a sus visitantes.

Finalmente, la reflexión sobre los problemas económicos recae sobre las propias fundadoras. También a ellas les está venciendo el desinterés y no encuentran solución a los problemas de gestión y mantenimiento del edificio, que con un poco de voluntad por parte de todas ellas sería posible. O sea, que la responsabilidad no hay que pedírsela únicamente a la Diputación de Huesca, sino que, en un ejercicio de franqueza, incluye a las propias mujeres.

Hay un doble sentimiento en todo el problema económico, y las reflexiones llenas de ambigüedad oscilan entre una autocrítica por falta de inversión propia de las mujeres y un estar ya cansadas de un esfuerzo que no redunde en el beneficio deseado. El trabajo de supervivencia en la montaña requiere tanta energía, parece decir Anita, que los altruísmos y la filantropía no tienen lugar en su horizonte vital, por mucho que el pasado del pueblo deba conservarse. «Pero, ¿vas a venir días y días aquí por amor al arte? [...]». Eso es para personas que no tengan trabajo.

3.3. Primeras conclusiones

El Museo de San Juan de Plan abrió sus puertas en el verano de 1983. Pese a las afirmaciones de una de sus fundadoras, no era el primero de su tipología, pues, aparte de Ansó y Sabiánigo, en el mismo Sobrarbe ya existía el de Bielsa, si bien hay que reconocer que aquel estaba muy limitado entonces²³⁹ por sus instalaciones dentro del edificio del Ayuntamiento de la localidad y muy centrado en dos aspectos que marcaban al muni-

239 Actualmente se ha remodelado y ganado espacio expositivo, dedicando una zona del este a la recreación de una cocina y un desván.

cipio belsetán: la Bolsa de Bielsa²⁴⁰ y los carnavales. Dentro de estas consideraciones puede decirse que el Museo de San Juan de Plan era un museo novedoso. Otro rasgo que lo presentaba como singular, y que los estudiosos que han publicado artículos sobre él señalan, es que surgió como una iniciativa «desde abajo». Así se expresan Enrique Satué y Roberto Serrano, educador de adultos del valle. Con este término quieren subrayar el papel desempeñado por la asociación Corro d'es Bailes de San Chuan en su formación, que ha quedado suficientemente explícita en las entrevistas.

Una vez conseguido el apoyo económico de la Diputación Provincial de Huesca para la compra de la antigua abadía del pueblo,²⁴¹ ya que la capacidad económica de la asociación era nula, corrió a cargo de sus miembros el armar la propuesta que se quería mostrar en el museo.

Dentro de la asociación se señalan como protagonistas a unas cuantas mujeres lideradas por Josefina, alcaldesa a la sazón, como las agentes responsables de la activación museológica. Me detendré en este tema más adelante.

No ha aparecido en las entrevistas el papel representado por Amigos de Serrablo en el museo de San Juan; sin embargo, se referencia en el estudio del museo de Sabiñánigo en esta misma investigación, o en el artículo de Enrique Satué. La iniciativa fue de las mujeres, pero contaron con la asesoría de miembros destacados de la asociación serrablesa a la hora de configurar el montaje del museo.

De hecho, para Gaspar Mairal (1999), la presencia de expertos en el caso de San Juan es determinante y no puede aislarse el sesgo que ellos imprimen en la musealización desde una posición «etic». Según él, la autoridad de los expertos «construirá» una memoria del pueblo distinta de la vivida, y por medio de su legitimación se impondrá como la auténtica. No se puede elucidar la parte que le corresponde a cada cual en el resultado

240 Con este nombre se conoce a una de los episodios de la guerra civil española que tuvo lugar en Bielsa, y en los valles circundantes, como es el caso del de Chistau. En ellos quedó aislada la 43 División del Ejército republicano. La aviación del bando nacional intervino bombardeando el pueblo para acabar con la resistencia de este enclave, que se convirtió en lugar emblemático para el bando republicano.

241 La documentación histórica remonta el origen de la tal abadía al siglo XVI.

final del museo, pero, tal y como percibo a las mujeres fundadoras, se puede aventurar que se sintieron representadas en el producto final y que se hizo así porque a ellas también les encajaba dentro de lo que querían mostrar. Volveré sobre este problema al abordar la perspectiva de género que en este museo permite visibilizar el asunto de la perspectiva parcial,²⁴² al decir de las epistemólogas feministas (Harding, 1994; Haraway, 1995; Magallón, 1998).

La casa-abadía, una vez restaurada, recobró el aspecto de casa tradicional del valle, con el sesgo que ya señala Anita Zuera: es una casa de alta posición dentro de la comunidad de San Juan. Es claro que al ser ocupada por miembros de la Iglesia descollaría sobre el resto de vecinos, pero en la adaptación a museo no se han guardado huellas de esa antigua propiedad y se han primado los elementos comunes de cualquier espacio doméstico, solo que con más posibilidades, con más holgura y amplitud que el común de las casas del pueblo.

Recordemos cómo se reflejan en una de las entrevistas los problemas de ubicar la cocina en la nueva disposición y la preocupación que siente Josefina por no haber podido respetar el emplazamiento auténtico y dar una imagen confusa con un hogar en la segunda planta de la casa, fuera de toda lógica.

Porque queda patente en la formación de este museo una especie de orgullosa re-presentación, y hay una contribución «emic» en su gestación, sesgada hacia las mujeres; pero no debería producir sorpresa este hecho cuando se está hablando de una musealización de la vida cotidiana, en la que las mujeres despliegan precisamente todas sus artes de hacer.

El valle de Chistau o de Gistaín ha gozado y sufrido del aislamiento geográfico, y eso ha hecho a sus pobladores vivirse como auténticos, con una autenticidad²⁴³ que se apoya en la materialidad de los objetos, en la

242 La perspectiva parcial sostiene que la objetividad mayor es la que se reconoce «encarnada», desde un conocimiento situado, o desde una vivencia, como mantendrían los fenomenólogos (Schütz, 1993). Solo desde esa «perspectiva parcial» se puede construir conocimiento científico. Esa es la tesis compartida por la variedad de epistemólogas feministas.

243 Recordemos que la obra de Violant y Simorra (1949) lo citaba como caso de pervivencia de la sociedad rural tradicional.

intangibilidad del tiempo y los modos de vida. Abonado todo ello por el conjunto de expertos,²⁴⁴ en especial antropólogos, que han acudido hasta allí para llevar a cabo estudios de diversos tipos.

Con respecto a los objetos, el museo es un instrumento que garantiza la autenticidad. Esas piezas tuvieron un papel en la vida cotidiana de la comunidad y están allí como testimonio, testigos mudos, que gracias al imaginario de ese espacio que activa afectos, sentidos, etcétera, pueden «hablar» de otros tiempos, pueden ser memoria de la comunidad con la mediación de las mujeres fundadoras.

En cuanto a los modos de vida, sería el caso de los vídeos filmados por Eugenio Monesma con todo lujo de detalles, precisiones y fidelidad gracias a la autoridad conferida por tía Serena. No es solo que las mujeres volvieran a vestir sus antiguos trajes para ser recogidas así por la cámara, que en el caso de la anciana eran las ropas que siempre había llevado, sino que también reconstruían fielmente todo el proceso desde sus inicios. Por ejemplificar, podría referirme al vídeo del cáñamo, que se inicia con la siembra de las semillas de la planta en el otoño para su posterior recolección en los inicios del verano y culminar con el tejido de la fibra. El proceso es seguido en todas sus fases con diversas y sucesivas estancias del realizador audiovisual en el pueblo, con la frecuencia del ritmo marcado por la naturaleza. Todo ese itinerario artesanal está también expuesto en el museo, pero carece de la fuerza de las imágenes y de su dinamismo. La colaboración entre cineasta y mujeres fue total y se multiplicó en otros muchos programas audiovisuales.

Pese a la fuerza de la imagen frente al objeto estático, este último la aventaja por contra en su materialización. Está ahí, ocupa un espacio. Por medio de los objetos podemos trascender del existencialismo o del nihilismo para alcanzar un estadio de significación más tranquilizante. Lo que sucede es que la trayectoria de los objetos no es en muchas ocasiones garantía de un manera de proceder distinto al sufrido por las personas; de modo que no pueden por sí mismos alimentar la necesidad humana de no diluir-

244 Es una situación similar a los valles occidentales, en especial Ansó y Echo. También fueron objetivo para los antropólogos en la medida que aseguraban gracias a su aislamiento una pervivencia de costumbres, como es el caso de esta zona del Pirineo oriental.

se en el tiempo, de desaparecer sin el menor rastro. Y precisamente el caso de San Juan es un ejemplo de cómo el tiempo también se puede cebar en el espacio del propio museo. Por eso son conscientes todos los informantes de la urgencia en actuar para frenar el deterioro del montaje museístico que va camino de desmoronarse y que, de alguna forma, está influyendo en la forma de narrarse, orgullosa pero pesimista ante el futuro.

Creo que se encuentra fácilmente la necesidad de mostrarse, de exhibirse, con un matiz reivindicativo incluso. Que se sepa como se ha vivido, cuán distinta ha sido la vida de antes. En qué condiciones tan duras y difíciles se ha tenido que afrontar la existencia de la comunidad. El orgullo de haberlo vivido y estar ahí, la fuerza de lo sagrado social (Durkheim, 1992) aparece también por medio de los objetos de la vida cotidiana.

Todo ello desde una constante referencia al presente, con el que se contrasta el pasado cercano para subrayar la inversión de valores tan profunda que se ha producido en la comunidad y que es un reflejo de los cambios tan fuertes acontecidos en la generalidad del escenario rural montañés.

La narración que el museo hace de la vida de antes está dominada por el sentimiento de «pérdida». Es muy fuerte la nostalgia que se percibe en las evocaciones provocadas por los objetos hacia hechos del pasado. Y el pasado adquiere ya los caracteres de un territorio mítico, idealizado, en el que *todo* estaba bien. Incluso faenas tan poco apetecibles como el *mallar* a mano, lavar en el río, dormir en el suelo de las cabañas, etcétera, cuando se recuerdan desde el museo se tiñen de un halo de heroicidad, que marca más aún la decadencia de esta sociedad actual. Contrasta con esta imagen lo que puede percibir un pireneísta sociólogo tan experimentado como Henri Lefebvre (2000, p. 75). En su libro sobre los Pirineos publicado en Francia en 1965 se explaya sobre la miseria, la angustia y la tragedia de los valles del Pirineo aragonés.

No es que las narradoras hayan sufrido un proceso de enajenación particular, sino que lo evocado por ellas se corresponde con el territorio mítico por excelencia: el de la infancia, y se superponen dos manipulaciones en la memoria, la individual de cada vida propia y la envolvente del pasado como lugar de seguridades ancestrales. Esa doble interferencia modifica y empaña la visión de la sociedad de ahora; en ella no cabe hablar de valores positivos, pues todo aparece movilizado por el materialismo, el vil dinero y el individualismo. No hay elementos positivos que se puedan

rescatar del presente, salvo algunos detalles que sí que podrían ser significativos de un cierto avance, pero más en cuestiones puntuales relacionadas con aspectos materiales de la vida, pues el nivel que rebasa el básico, el que nos sitúa ante los valores de otro orden superior al material, es evidente que ha retrocedido. Ni la fiesta es fiesta, ni la vida es vida, ni tampoco como metáfora preciosa y rica en todo su campo semántico la luz es ya luz. Al mismo tiempo, la memoria aparece también como una táctica, como una herramienta que jugará a favor de la comunidad, apoyándola para superar la debilidad del momento y asegurar su pervivencia.

El sentimiento de fugacidad de la vida humana, las escasas dimensiones temporales de las trayectorias vitales personales necesitan para afrontar la angustia y hacerla soportable apoyos de sentido. Frente a la fugacidad, la permanencia; frente al olvido, la memoria; frente al deterioro, la inalterabilidad. Y algo de todo ello reposa en el museo y su espacio, en su capacidad para instaurar una temporalidad singular bien significativa (Eliade, 1999; Castoriadis, 1989).

Cuando las informantes quieren ejemplificar los cambios sufridos en la vida del pueblo, el antes y el ahora, recurren a poderosas imágenes de la luz, la gracia o la alegría del estar juntos. Puede que los maniqués de El Corte Inglés (recordemos que a esos almacenes se dirigió Josefina en búsqueda de soluciones para mostrar cumplidamente la indumentaria del museo) no tengan luz y no puedan servir para mostrar los trajes de antaño, o que los maestros de ahora tampoco tengan luz y no sepan transmitir lo que era la vida pasada de la comunidad a sus alumnos, o que los bailes en la plaza ahora carezcan de la gracia que tenían las mujeres antes, o que la actual atmósfera se perciba como extraña sin la antigua alegría o las antiguas celebraciones.

En definitiva, se habla de *antes* como una época con un plus de vida, de vida en abundancia, que *ahora* se ha perdido. Por eso las exclamaciones sobre la pérdida se repiten en boca de las dos mujeres: ¡Ya no queda nada! ¡Todo se está acabando!

Vuelvo a encontrar el factor «pérdida» como activador de la musealización, porque desde ahí el museo es un gran ilustrador de esta inversión de valores, y adquiere el rango de ejemplo moralizante para las generaciones actuales y para las venideras. Que vengan, vean y concluyan.

Este equilibrio temporal es difícil de conseguir, pues el tiempo sigue avanzando, *tempus fugit*, y lo que pudo ser fiel de la balanza en una comunidad y en un momento, puede desvirtuarse cambiando ligeramente de lugar o de tiempo. Así, el haberlo alcanzado en alguna ocasión no demuestra que lo siga siendo a perpetuidad, pues estamos ante un equilibrio inestable o metaestable, al que cualquier perturbación podrá arrancar de su posición. Es la ambigüedad de lo imaginario y de lo instituyente.

No solo el canto temporal que emana de los objetos los convierte en mediación de sentido y apoyo trascendente. Hay otro campo de actuación fundamental que nos coloca ante el espacio, el espacio físico como espacio simbólico que necesita de una intervención modificadora. Estamos hablando del espacio museístico, universo concebido para la conservación, custodia, deleite, etcétera, de los objetos.

Cuando pensamos en el término *museo* estamos activando toda una serie de símbolos sobre lo sagrado, lo eterno, lo valioso, lo esencial, fundamentado en una experiencia acrisolada por el tiempo y la actuación de los expertos, sobre todo científicos, que han dotado de contenidos a una institución de la modernidad. Si conseguimos que determinados objetos alcancen las vitrinas de ese espacio, estamos asegurando su victoria contra el tiempo, en esa isla quedan a salvo del deterioro y la ruina física, pues las propiedades sagradas de la atmósfera museística llegan a impregnar al objeto salvaguardándolo de la acción demoledora del tiempo. Aunque, en este caso, ni tan siquiera el espacio sagrado del museo a la larga pueda ser garantía incuestionable de la pervivencia, como apuntaba más arriba ante el estado actual del de San Juan. Y puede que el poderoso símbolo del museo se vuelva contra las mujeres. El pesimismo que transmiten ante la falta de perspectivas cuando enfocan el futuro quizá se esté realimentando por la decadencia de un museo que está, también él, clamando por su supervivencia ante la falta de atención y cuidados. Y ese tiempo eterno, que emana del museo, sufre y peligra.

Pasemos a los aspectos identitarios para ver qué papel han tenido en un museo que repite tantas veces el lema de lo auténtico.

La reivindicación del pasado, de las raíces de la comunidad, no es para alcanzar un estadio de singularidad frente a los pueblos circundantes. No se apoya este ejercicio de la memoria en un carácter de exclusividad, sino que hay un reconocimiento expreso de lo mucho que se ha compartido

con la mayoría de las zonas rurales, con mayor hincapié en las zonas rurales de la montaña, como entidad contrapuesta a las tierras bajas siempre más accesibles y proclives al tránsito hacia la modernidad y los avances tecnológicos.

Allí, en las zonas llanas, se ubica la capital, Zaragoza, paradigma de la urbe, lugar al que hay que acudir para buscar lo que la montaña no tiene y para constatar que la ciudad tampoco lo posee. Como el caso de los maniqués, que una vez descartados los del gran almacén encuentran la solución en los que confeccionan ad hoc las antropólogas holandesas. Pues ellas sí que saben captar la re-presentación de los montañeses de San Juan con unas figuras llenas de ingenuidad y fuerza expresiva, de vida alegre y confiada, acordes con la imagen, claramente idealizada, que las mujeres querrían dar de sí mismas.

Pese a todo, la referencia a lo urbano es confusa. Podría ser el polo de atracción con que lo rural idealiza el saber o el poder que no tiene. En la ciudad están los políticos y los financieros que diseñan embalses e industrias que luego distribuyen por el territorio. Allí se planifica la economía de la comunidad y su futuro, del que se sienten marginados los montañeses.

Conseguir la aprobación de la ciudad parece el último deseo de la gente rural,²⁴⁵ si bien su íntimo convencimiento es la supremacía de sus habilidades y de sus recursos para la supervivencia cotidiana frente a la incapacidad capitalina. Sin duda que esa confrontación en épocas anteriores, con modelos socioeconómicos autárquicos, sería mucho más real. Ahora las nuevas tecnologías pueden estar desbaratándolo todo, la homogeneización y la globalización también se dejan sentir en este recóndito valle de Sobrarbe.

No hay más que analizar la evolución de la demografía de las zonas rurales para emitir los juicios más pesimistas sobre su futuro: lugares de colonización para los urbanitas estresados, escenario para los deportes

245 Dentro de este acercamiento a la ciudad se recuerdan todavía las exhibiciones multitudinarias del grupo de bailes de San Juan en el escenario del campo de fútbol de la Romareda en las primeras fiestas del Pilar «populares», promovidas por el Ayuntamiento socialista también en los primeros años de la década de los ochenta.

de riesgo, fuente de producción de energía hidroeléctrica para el consumo de otros. Y si en algún lugar de la montaña la despoblación ha sido brutal, sin duda que Sobrarbe aparece como ejemplo de ello. No alcanzan a siete mil los habitantes que pueblan toda la comarca, y los aumentos ligeros, pero aumentos, poblacionales que puede aducir ahora se deben en parte a la población inmigrante, o a residentes estacionales que se empañaron en el lugar de su segunda residencia.

El conflicto tiene un espacio focal para manifestarse justamente en la relación de vecindad de un pueblo con otro. Será con los más próximos con los que afloran los contenciosos más profundos, o por lo menos los que más cuesta asumir desde la propia comunidad. El caso de los carnavales ejemplifica esta afirmación. Al fin y al cabo, es con esos próximos con los que se teje la cotidianeidad y no con los lejanos, que admiten, llegado el caso, una visión idealizada y no conflictiva.

Una ausencia en este apartado es la del concepto *identidad* explicitado como tal. Si por él entendemos exclusividad y diferencia, creo que no está presente cuando se subraya hasta la relación cordial con la vecina región francesa. Piezas exhibidas en este museo y traídas desde Francia, como una aventadora cuyo origen es Tarbes, ponen de manifiesto la fluidez de los contactos traspirenaicos, al igual que en el museo de Ansó. Volvemos a acercarnos a esa comunidad pirenaica estudiada también por historiadores y que para muchos de ellos no sabía de fronteras geográficas, pues se vivía con un denominador común: la cordillera que unía, más que separaba (Gorría, 1995). Ahora bien, si identidad es el apoyo en raíces, el enraizamiento, que va más allá de la vida actual, entonces sí que tendría que nombrarla, pero como una identidad compartida con otras zonas rurales y que provoca el conflicto cuando se siente amenazada.

La vinculación al pasado sin llamarlo identidad, pero sí denominándolo raíces o historia, también es visible en las entrevistas. Las mujeres han inducido la interpretación al repetir en numerosas intervenciones que querían dar cuenta de la historia de su pueblo, de «la gran historia» de San Juan.

Por tanto, sin dificultad, podemos afirmar que el interés de no perder las raíces o anclajes está en la base de la creación del museo. Matizado por la ambigüedad de extender esos rasgos más allá de los límites del pueblo o del valle y con el añadido de remarcar la línea de continuidad con el pasa-

do, la experiencia de sentido que se apoya en la conexión vital. La afirmación profunda de «Estamos Aquí», más que «Somos Así» (Kusch, 1999). De modo que la conservación de las «reliquias» está legitimada por la íntima necesidad de poseer asideros frente al presente deshumanizado e incierto. Justamente para ciertos expertos (Lowenthal, 1998) es el miedo ante la extinción el que provoca la activación patrimonial.

En el caso del museo de San Juan me parece importante que su núcleo fundacional fuera casi únicamente femenino. Y la perspectiva de género está ahí; en cómo, además de la mirada experta que inspiró el montaje, hay secuencias referidas a la vida cotidiana de la mujer que alcanzan su sentido desde la experiencia del universo doméstico, omnicomprendido para la mujer, un espacio en el que el hombre juega en desventaja, donde la mujer despliega todo su saber y su hacer. Ella sería la protagonista, «la artista» de las «artes de hacer» cuando nos referimos al espacio doméstico de la vida cotidiana (Lefebvre, 1978; Certeau, 2000). Ahí puede estar la causa del no reconocimiento de los varones de San Juan, informantes del estudio de Gaspar Mairal. En sus estudios de campo sobre la memoria colectiva entre algunos hombres del pueblo, estos le manifestaban lo lejos que se sentían del museo. No estaban representados allí, incluso los había que se avergonzaban de la imagen colectiva proyectada sobre el pueblo y representada en el museo; probablemente, esos hombres estarían de acuerdo en tildar de locura el proyecto de las mujeres (Mairal, 1999, 2003).

Puede haber razones fundadas en los enfrentamientos que las mujeres fundadoras mantienen con miembros de la comunidad del pueblo. Pero también se debe considerar lo impensable que puede resultar en el lenguaje de un hombre utilizar como prueba de autenticidad la referencia al *fogaril*. Apoyo al que recurre Josefina para revalidar la posición de San Juan en el contencioso con Bielsa por el tema de los carnavales, también representados en el museo; con los trajes canónicos de esas fiestas. El universo masculino no pasa por ahí, ni tampoco por el rosario de faenas caseras que el museo muestra y que dan pie para evocar el pasado de la comunidad, su dureza, su fuerza y la nostalgia/alivio por su pérdida. La lejanía de esos tiempos, difíciles en lo material, pone de nuevo el factor distancia mencionado por Certeau (1993, 2000), o por Bourdieu (1998), en los orígenes de la activación museística; y en este caso, claramente, distancia temporal.

El problema de la parcialidad de la reconstrucción está asumido, no se puede narrar el pasado más que desde un determinado presente que lo fijará e inmovilizará. Si esa narración está excesivamente homogeneizada por edad, condición y sexo, el resto de la comunidad que no obedece a esos parámetros no sentirá afectivamente ese pasado, ni asumirá como propio el porvenir del museo. Podría así explicar la falta de implicación actual de la generación joven, saltando por encima de otras circunstancias personales que también modulan la mayor o menor lejanía del museo de otros vecinos del pueblo. Y que desgraciadamente impiden que tenga un papel más pujante en la dinamización de la comunidad dentro de las propuestas de la nueva museología.

El pasado rural, que con más o menos generaciones de por medio arrastramos los aragoneses, nos permite vibrar ante la visión de lo que hemos perdido, y que además (*felizmente*) no volverá. Subrayo el matiz de felicidad porque es precisamente esa distancia con respecto al pasado la que aumenta nuestra necesidad de conservarlo.

El visitante urbano puede sentir ante la bodega, la cocina, la sala o la alcoba del museo que se le está permitiendo vislumbrar algún retazo de la vida de sus propios antepasados, encontrar un hilo tenue en la búsqueda de raíces. Para sus creadoras, la emoción renovada de exhibir un modelo de vida que exigía un alto nivel de esfuerzo y sacrificio personal, una preparación singular de los hombres y mujeres de entonces para afrontar las dificultades y limitaciones de la vida del pasado. Una disposición en las actitudes personales para encajar la dureza ambiental del Aragón rural y montaños. Que tendría puntos de tangencia con las opiniones de Lefebvre (2000) sobre estas tierras. Las cabañas del pastor en los puertos, las manipulaciones de las fibras textiles, la sabiduría de las plantas medicinales, los rituales festivos, los juegos, la cotidianidad del amasar, de encubar, de la matacía, de la colada, etcétera, todas ellas son las apoyaturas sobre las cuales dibujar un fresco sobre la vida ordinaria de la gente común de San Juan.

Esas características planteadas de una u otra forma en las narraciones de los informantes son las que aparecen debajo del término *identidad* de los expertos. Es como un ramillete de virtudes preciosas en las que quisiéramos reconocernos ahora también, ya que se viven como ausencias en nuestra cultura actual. Ahí está el museo de etnología como testimonio de que es posible vivir ordenando la vida en torno a otra escala de valores que

estaban presentes, sin dudar, en el pasado reciente, o cuando menos en la reconstrucción de ese pasado que queremos evocar.

Los usos sociales del patrimonio (García Canclini, 1993), las funciones económicas y mercantiles que puedan cumplir, me conducen a contemplar bajo la óptica del rendimiento económico también el proceso de la creación de este museo, la activación del patrimonio, la musealización de la vida cotidiana de San Juan de Plan. En las entrevistas con las dos mujeres ha quedado claro que este argumento estaba presente en la creación del museo, no sólo como un beneficio inmediato para sus fundadoras, sino también como algo que repercutiría en todo el pueblo en definitiva.

La vida de una comunidad rural en Aragón ha sido dura y decepcionante en su evolución en los últimos cuarenta años. Los que no emigraron con las fuertes presiones de los sesenta, cuando la industrialización de las ciudades reclamaba mano de obra, tuvieron que padecer la falta de inversiones económicas en sus núcleos rurales y ver como pasaban de largo vías de comunicación, atención sanitaria o escolarización con medios de calidad.

Permanecer en los pueblos ha sido, en ocasiones, impuesto por la falta de perspectivas para salir de ahí; en otras, se trata de una opción positiva por seguir construyendo futuro contra viento y marea. En cualquier caso, se ha hecho preciso un ejercicio de imaginación que abriera sendas viables para asegurar vida con dignidad en las zonas rurales.

La lista de recursos económicos que el pueblo puede utilizar se ve drásticamente recortada al estar dentro de una sociedad globalizada, uniformada y diseñada desde muy lejos. Todo el sector productivo, ligado al campo o al ganado, es deficitario cuando se llega a comercializar. Es más barato para el consumidor consumir productos que han tenido que viajar en avión o en barco, por muy paradójico que parezca, que aquellos producidos a escasos kilómetros de su residencia.

En esa búsqueda de alternativas económicas que puedan revitalizar lo rural aparece el gran filón de lo «natural», en cualquiera de sus manifestaciones: artesanías textiles, alimenticias, de la madera, etcétera; turismo y deportes de aventura; urbanizaciones y segundas residencias. Y un recurso más es el patrimonio, que cada cual rastrea por donde puede: el paisaje (parques naturales), el pasado (museos etnológicos) o el presente (carnavales, fiestas).

En el caso de San Juan hay una clara apuesta por el turismo rural, del que se reclaman pioneras las mujeres del museo, y al calor del cual nace también esta institución en el pueblo, como un elemento al servicio del turista, prioritariamente un urbanita que con esa mirada sobre el pasado permite reconciliarse con su deserción de la vida natural.

La creación del museo es multicausal, no podemos movernos tan solo en móviles trascendentales como experiencias de sentido, universo completo, emociones evocadoras. Sería ingenuo no recoger todas las intervenciones que nos colocan ante el frente económico como activador de la musealización. También en la gente del pueblo, y en las mujeres fundadoras en concreto, está el móvil económico presente. Los argumentos de los expertos en cuanto a la rentabilidad que puede proporcionar la «explotación» del patrimonio cultural son asumidos por las creadoras del museo. Ellas reivindican su pasado, lo presentan para rescatarlo del olvido, lo rememoran con afecto, pero si no se convierte en fuente de ingresos que rentabilice el tiempo dedicado al museo, la dedicación a este fenómeno de la patrimonialización decae. Es en definitiva un signo más de la astucia propia de la gente, como mantenía Certeau (2000) al encuadrarla dentro de las «Artes de Hacer».

4. MUSEO ETNOLÓGICO CASA FABIÁN,²⁴⁶ DE ALQUÉZAR

Alquézar. El azar y la necesidad

Cuando la familia Castillo acometió las obras de rehabilitación de su casa en Alquézar, requisito indispensable para favorecer el regreso de los padres al pueblo, el proyecto de formalizar un museo en ella no aparecía entre el abanico de opciones que un caserón de esas características ofrecía.

Fue el encuentro fortuito en los bajos de la casa de una pieza de valor etno-histórico, un molino de aceite de cronología incierta, probablemente medieval, lo que provocó la activación patrimonial. Esta es la contribución del azar al proceso de creación del museo.

El otro factor, la necesidad, aparece asociada a la enfermedad. La vitalidad de la madre se orientaba hacia una oferta hotelera de turismo rural; pero, una vez empezadas las obras del edificio, su salud se vio menguada y la dedicación primera se juzgó excesiva para su precario estado físico. El proyecto se reconvirtió y se activó la musealización.

Hay más razones que colaboran en toda la puesta en pie del Museo de Casa Fabián, pero sin duda que estas dos resumen de forma gráfica la mezcla de factores de diverso valor en la creación del museo.

²⁴⁶ Figura este museo en los listados de M.^a E. Sánchez (1996), F. Bolea y M. Puyol (2002) y *Heraldo de Aragón* (2002).

4.1. Contexto

El pueblo

Se encuentra este municipio dentro de la comarca del Somontano de Barbastro, a cuarenta y ocho kilómetros de la ciudad de Huesca. No es propiamente una de las comarcas de la montaña pirenaica, pues está al sur de Sobrarbe y carece de frontera con Francia; pero participa de elementos comunes con las zonas montañosas y, aun a riesgo de desbordar el escenario²⁴⁷ de los pequeños museos locales de este estudio, decidí incorporarlo a la investigación.

Todo el entorno de la localidad goza de una singularidad patrimonial. En los aspectos histórico-artísticos tiene dos reclamos: la Colegiata, declarada Monumento Nacional en 1931, y el propio urbanismo del pueblo, que mereció ser catalogado como Monumento Histórico-Artístico en 1982. Toda la configuración de Alquézar, sus casas, calles y plazas han podido guardar los trazados originales de una arquitectura popular integrada en su medio natural, y la estampa del pueblo apiñado en torno a la Colegiata, como imponente fortaleza circundada por barrancos, hace las delicias de los turistas y visitantes, que inundan la villa en los fines de semana. Los rasgos de su pasado árabe y la impronta medieval en el urbanismo del pueblo han podido llegar hasta el siglo XXI.

Así es como se presenta ahora el municipio en las publicaciones editadas por el propio Ayuntamiento.

El otro atractivo que concita el turismo, en su vertiente de aventura, es el hecho de estar dentro del Parque Natural de la Sierra y los Cañones de Guara, con una oferta deportiva muy sugerente para la gente amante de los deportes de riesgo. Y también polo de atracción para los vecinos franceses, que encuentran en la compleja orografía de estas sierras el lugar ideal para practicar el barranquismo.

Por último, dentro de las peculiaridades de Alquézar, cabe señalar la creación del Parque Cultural del Río Vero, inaugurado en 1991 y recono-

247 Máxime si se repara en la fecha de apertura al público, que fue en 1994; por tanto, es uno de los primeros museos etnológicos privados que se ofertan en la provincia de Huesca.

cido como Patrimonio Mundial por la Unesco en 1998, que afronta esa nueva visión del patrimonio más integradora al combinar arte, historia y naturaleza. En este caso compuesto por los abrigos rupestres y cavernícolas, sesenta estaciones que jalonan el curso del río Vero en los murallones pétreos que lo franquean; la Colegiata de Alquézar, datada en el siglo XVI, con un claustro de 1313 decorado con frescos góticos del siglo XV; pasando por los barrancos, o por la oferta gastronómica tan en auge en el Somontano, con productos artesanales como el queso o la denominación de origen para sus vinos.

En ese contexto se sitúa el pueblo de menos de trescientos habitantes, que reclama el título de villa fundamentado en su pasado esplendor y que ahora es un lugar solitario y tranquilo con una población que vive principalmente, de forma directa o indirecta, de los visitantes que acuden en vacaciones o los fines de semana. Los restaurantes, bares y hoteles se abren en esos días para atender la fuerte demanda, mientras que el resto del tiempo permanecen cerrados. En esos momentos no se puede adivinar la doble vida que lleva la localidad. Del bullicio y agitación suma a la soledad y silencio. Del gentío por doquier a no encontrar un alma por sus calles.

Pude conocer ambos Alquézar dentro del contexto de esta investigación, pues acudí con ese motivo en dos ocasiones a la villa. Visité su museo en un domingo de noviembre. Había varios autobuses en los aparcamientos y visitantes de variada condición; senderistas que finalizaban etapa en el pueblo o, más sedentarios, llegados en automóvil, sin obviar a los que delataban excursión de aventura con traje de neopreno.

El anverso de aquel domingo multitudinario lo tuve en la tarde de un jueves de enero de 2003, frío y desapacible; me desplazé de nuevo hasta allí para entrevistar a Marisa Naya, persona responsable del museo entre 1998 y 2002. Tuve dificultades para dar con su casa, así como para recabar información, pues no encontré a ningún ser humano por las calles y los establecimientos del tipo bar o tienda estaban cerrados.

La sensación era similar a acudir a un teatro en el día de descanso de los actores. En Alquézar la re-presentación tiene lugar los festivos y domingos.

Muchos alquezranos que viven fuera han regresado rehabilitando sus casas, y hay una actividad constructora por encima de la media del entor-

no. El regreso, claro está, no es definitivo, sino como segunda residencia, pero bien integrados en la vida del pueblo, que como ejemplo de la acogida a sus vecinos del exilio cambia de fecha la fiesta de su patrón: San Nicostrato, festividad que tiene lugar el 8 de noviembre, y que pasa a festejarse el fin de semana más próximo a la efemérides para que los de fuera, que regresan los fines de semana, también puedan participar de ella. En especial de la cena de hermandad que se celebra en la noche del viernes, a resguardo todavía de los turistas y visitantes.

El museo

Es el único entre los museos etnológicos de este estudio, descontado el Museo de Serrablo, que posee catálogo.²⁴⁸ Se trata de la publicación *Catálogo del Museo Etnológico «Casa Fabián»*, editada en 1997, cuyos autores son los hermanos Castillo, propietarios del museo junto con su padre, y que contó para su edición con fondos públicos provenientes del programa Leader II de la Comisión Europea para el Desarrollo Rural. Es el único apoyo institucional recibido por el museo (Castillo, 1997, p. 10) hasta que entró en escena, en 1999, el Ayuntamiento de Alquézar.

El edificio que conforma el museo data del siglo XVII y es al mismo tiempo museo y casa familiar de los Castillo, situada en la calle Baja, muy próxima a la plaza Mayor.

La orografía del pueblo es irregular en tanto en cuanto se adapta a una diferencia de niveles propias del otero, circundado por barrancos, sobre el que se asienta. De este modo, Casa Fabián, desde la calle Baja, se presenta como un edificio con tres plantas. Pero tiene más pisos por debajo de la planta de entrada, que se corresponden con otro acceso por la parte trasera del edificio.

La puerta de entrada, en la fachada principal, está flanqueada por dos carteles que informan de la existencia del museo: «Museo de la vida, costumbres y artes populares de Alquézar» a la izquierda. Y a la derecha, una composición con dibujos del logotipo del museo y de una tom-

248 El Etnológico de Ansó está descrito, sin ser estrictamente un catálogo, en una publicación del Instituto de Estudios Altoaragoneses por Gorría Ipas (1993).

billa²⁴⁹ acompañada de la provocadora pregunta: «¿Sabes qué es esto? Descubre la vida cotidiana de nuestros antepasados».

Una vez traspasada la puerta, el amplio zaguán cobija la recepción y tienda del museo con una sencilla oferta de publicaciones y vídeos; junto a ellos, los dibujos a plumilla de los hermanos Castillo con motivos del museo y del pueblo. También, un telar reconstruido con la labor iniciada y una gran piedra-mortero de chocolate, pieza de la que más tarde volveré a hablar.

Varias otras puertas se abren a esa gran estancia, son las que comunican con la zona privada reservada para uso de la familia Castillo. Salvo una de ellas que permite el tránsito, descendiendo por una escalera, al museo que se desarrolla en las plantas por debajo de la recepción.

Las huellas de la antigua casa se han perdido tras la rehabilitación, y las estancias actuales del museo, siguiendo las pautas del Museo de Serrablo de Sabiánigo²⁵⁰ con la debida readaptación a la arquitectura de Casa Fabián, van desgranando los oficios tradicionales del mundo rural, como la alfarería, la cestería o la carpintería. También presenta las piezas necesarias para los trabajos agrícolas relacionados con el aceite, producto muy ligado a la vida del pueblo, el vino o los cereales. O todas las herramientas utilizadas con el ganado y las caballerías, de las que la casa tenía y guardaba en abundancia.

Para presentar la vida cotidiana se recurre en ocasiones a las contextualizaciones de los objetos. La bodega almacenando recipientes, garrafoles, toneles u odres. El dormitorio con los arcones y baúles, las prendas de vestir a su lado, los utensilios de la higiene personal o la tombilla antes mencionada. Y, ¡no podía faltar!, la indispensable cocina debidamente reconstruida con vajillas, pucheros, cacerolas, cubiertos, manteles, etcétera, que peca en demasía de nueva, de no usada, pues se hizo ex profeso en esa zona de la casa-museo, y quizá por ello, para atemperar la impresión de

249 La tombilla es un calentador de cama compuesto por un recipiente metálico en el que se introducían brasas y que colgaba de una estructura de madera para proteger las sábanas del contacto con el artefacto.

250 En la entrevista a Fabián, hijo, reconocerá que fue en ese museo en el que se inspiraron para el montaje y configuración del suyo.

falta de autenticidad, recurre a otro artificio naturalista: en una cadiera adosada al hogar, un costurero femenino desparrama su contenido como si su propietaria hubiera acabado de salir reclamada por alguna urgencia doméstica.

En la zona más baja de todo el edificio, el famoso molino medieval de aceite, descubierto casualmente, con sus sucesivas balsas, hoy hermético e incomprensible para los ojos del visitante. Un cuidadoso dibujo reproduce el proceso de elaboración oleícola.

4.2. Los creadores

4.1.1. Fabián Castillo, padre, y Fabián Castillo, hijo²⁵¹

La trayectoria de los Castillo, padre e hijo

La familia Castillo es oriunda de Alquézar, allí vivían todos, los padres y los dos hijos, en la gran casa familiar: Casa Fabián, comprada por los abuelos a principios del siglo XX.

El padre empieza a tener problemas de salud, en concreto dificultad de movilidad, y Alquézar se le hace inhabitable, de hecho tiene una compleja orografía de cuevas y niveles diferentes en el trazado de sus calles. Por eso la ciudad aparece en el marco de opciones laborales más accesible para sus condiciones físicas. No es posible continuar la tradición familiar de arrieros y comerciantes. Un trabajo más estático en la ciudad, como portero de un céntrico edificio de Zaragoza, sí que es apropiado, máxime con la ayuda de su esposa. Con ella diseña el regreso al pueblo cuando llegue la jubilación, los hijos todavía unos críos empezando a entrar en la adolescencia.

En Zaragoza pueden recibir los dos hermanos una educación «más cuidada» que la alcanzada por el padre, y así lo cuenta él desde esa confrontación clásica entre cultura letrada y cultura popular, que sabemos bien cómo se ha resuelto siempre. Aunque él añade otro rasgo más, que completa y cualifica la formación académica: la afición, el apego a la casa de la que salieron de pequeños. La mezcla para el padre es inmejorable.

251 Fueron entrevistados los dos conjuntamente.

[Padre]: Yo hacía las cosas bien, muy bien y me gustaba, pero la finura de estos no, no. Porque estos tienen estudios. ¡Hombre!, ¡claro! Y se les nota y se les luce que ¡estos han estudiado! Han estudiado y que les gusta.

Ya en la edad adulta, uno de los hijos, delineante, trabaja en Barcelona; y el otro, Fabián, trabaja en el gremio del metal y vive en Zaragoza. Con este último está su padre, que tras la muerte de su mujer necesita del cuidado de los hijos para seguir adelante.

El proceso de creación

El nacimiento de este museo puede decirse que fue fruto de la casualidad, por lo menos no estaba entre las intenciones de los dueños de Casa Fabián cuando iniciaron las reformas de la antigua vivienda.

Los padres de los hermanos Castillo se habían instalado en Zaragoza cuando sus hijos rondaban los diez años. Abandonaron Alquézar en los años setenta con la ilusión de regresar allí en el momento de alcanzar la jubilación.

El hogar que dejaban detrás de sí era grande y estaba repleto de «cosas» que atestiguaban las ocupaciones de sus antiguos moradores. Los abuelos, compradores de la antigua casa, habían ejercido de arrieros acarreando productos de diversa índole por las tierras del Somontano y de la montaña, y también se habían dedicado al comercio. Incluso la casa había sido en alguna época fonda y bar.

De todo ello se deduce que la casa, en los años ochenta, cuando se produce la jubilación del padre, era un auténtico almacén de objetos desprovistos desde tiempo atrás de su función de uso. Tras la partida de la familia desde Alquézar hacia Zaragoza, solo el polvo había turbado la paz de esas «cosas» abandonadas al reposo del olvido.

Llega el momento anhelado de la jubilación y la vuelta a Alquézar. Los padres empiezan a dar vueltas a una idea: cómo llenar las horas de inactividad que se les avecinan en el retiro del pueblo, al mismo tiempo que piensan en mejorar su economía. Los hijos también están inquietos ante ese futuro, y una solución empieza a tomar cuerpo: habilitar la gran casa para ofrecer hospedaje dentro de lo que se denomina «turismo rural». Término acuñado ya a finales de los ochenta y con un futuro en aquellos tiempos prometedor, máxime en Alquézar, «Joya del Somonta-

no»,²⁵² que puede alardear de la categoría de Conjunto Histórico-Artístico desde 1982.

[Padre]: Yo no tenía idea de museo ni nada, yo lo que quería de momento, con la mujer, era poner ahí lo de la vivienda rural, y eso pensaba haber hecho.

[Hijo]: La salud de mi madre tampoco era para un ajeteo así, y se descartó [la vivienda de turismo rural].

No es únicamente la salud precaria de la madre la que reorienta el proyecto inicial, sino que concurren otros hechos significativos a la hora de elegir el destino final de la casa en rehabilitación, escorando la decisión hacia la creación del museo. Lo que se iba descubriendo en las labores de limpieza del edificio superaba con creces lo que podían imaginar que encontrarían, y todo ello les hizo replantearse el destino final de la casa.

Hay variadas razones que van conduciendo hacia la decisión de no desprenderse de las cosas que van encontrando. El miedo o la desconfianza a malvender a extraños, el conocimiento de gestiones anteriores por parte de un anticuario para abrir un museo, la sospecha o intuición de una posible rentabilidad económica de este tipo de empresas, y también una sintonía, diríamos afectiva, con la «etnología», entendida como lo relacionado con la historia y costumbres de Alquézar. Así lo cuenta Fabián, hijo, haciendo referencia a su afición primera, que también es la de su hermano: el dibujo y la pintura. De hecho, todas las piezas del museo están reproducidas en el catálogo con dibujos de ellos, y hay a la venta en el museo láminas también dibujadas por ellos. Y se alude a Pedro Arnal Cavero, alquezano y filólogo, como personaje de referencia que alimentaba el interés por las cosas de la tierra. Leer sus libros animaba a conocer más de las costumbres y tradiciones de allí. «A mí me entró un poco el gusanillo al leer los libros de Arnal Cavero».

En definitiva, parece que el museo nace de una suerte de factores que se realimentan unos a otros. Pero queda por señalar una última razón, bastante poderosa, que es el descubrimiento de «forma casual» por parte de la

²⁵² Esa denominación de Alquézar es el título del libro editado por el propio Ayuntamiento de la localidad en 2002.

madre, en las tareas de limpieza de las cuadras, de una losa de piedra, que resulta ser un molino de aceite de origen medieval desconocido para sus propietarios, pues estaba oculto por la suciedad de un lugar como ese. «Eso lo descubrimos con mi madre limpiando. Ella limpiando descubrió allí una losa y..., ¡anda!: “¡Esto qué es!”».

El molino se convierte en la estrella del museo, toda la propaganda escrita referida a este último resalta como pieza singular de Casa Fabián el molino de aceite de época medieval. Es, en cierto modo, el «tótem», dentro del significado que Durkheim da a este término, pues gracias a él se produce la conexión espiritual intemporal. Aún es más, pueden narrar con la aparición del molino la resolución a un enigma ya antiguo. Siempre en la casa, a esa zona, pese a ser las cuadras, se la había llamado «o torno», forma de nombrar en Alquézar a las almazaras de aceite, sin saber en qué se apoyaba esa costumbre familiar de designar con ese nombre tan inadecuado, aparentemente, a esas dependencias.

Ahora, lo que interesa resaltar es que precisamente la madre es la descubridora, ella, que siempre tuvo una especial relación con sus hijos, según subraya el padre.

Con todo lo expuesto se entiende que, definitivamente, se abandone la idea del turismo rural y se abra paso con claridad la del museo etnológico.

Queda rodeado de ambigüedad el móvil económico, porque son reacios a admitirlo claramente cuando el proyecto se reconvierte y cambia su orientación. Les pregunto sin ambages si creen que el museo es un negocio. Solo contesta el padre con ardor, y la respuesta es sumamente confusa y ambigua.

El origen de las piezas

Ya está tomada la decisión sobre el futuro de Casa Fabián. Veamos ahora un poco mejor la naturaleza de esas piezas que iban rescatándose del olvido de las estancias cerradas de la casa.

Llegados a este punto conviene distinguir las informaciones del padre y del hijo, porque son divergentes. La diferencia de edad, formación y situación justifican esta doble percepción.

El padre, en un momento que quedamos a solas él y yo, me cuenta como tiraba cosas inservibles, a su entender, a un determinado barranco de Alquézar: O Bicón, muy próximo a su casa de la calle Baja. De hecho, este lugar junto a otros barrancos, que en Alquézar son abundantes, habían sido el basurero no oficial del pueblo, hasta fechas recientes.

Cuando el hijo conocía las acciones del padre tenía que ir al rescate de las viejas cosas al fondo del barranco; práctica, por otro lado, que los zagales de Alquézar hacían en el pasado cercano en búsqueda de materiales para sus juegos infantiles.

En otros casos, la recuperación de esos objetos era imposible, pues la alternativa más rentable para las cosas de madera ya inservibles era alimentar el fuego en lugar de rodar barranco abajo. Ante la dificultad de cortar ramas de los árboles cercanos al pueblo, la solución de convertir en combustible los «viejos cacharros» se le hacía al padre más que evidente. «Sí, sí y yo ya tiraba, ¡hubiera tirado todo!, sobre todo lo que era de madera para hacer fuego. ¡Para calentarnos, pobrecicos!», dice el padre.

El hijo, separado del pueblo y de todos esos objetos desde la infancia, con una distancia temporal y espacial significativa (Bourdieu, 1998), da otra versión de la deriva de las piezas para llegar al museo. Se apoya en la afición de su hermano, así como la suya, por la etnología y la consiguiente conservación de esas cosas. «Y como aficionados que éramos mi hermano y yo a conservar estas cosas, pensamos de instalarlo todo allí para enseñarlo».

Además de las piezas ofrecidas por la propia casa, a lo largo del proceso de limpieza y adaptación, hay que sumar los objetos que algunos vecinos del pueblo iban incorporando al proyecto de la familia de Casa Fabián. Donaciones, depósitos y, más raramente, ventas son los procedimientos para completar las salas del museo.

Así como se singulariza el carácter especial del molino de aceite como capital simbólico por su aureola de antigüedad (Bourdieu, 1998) también hay otra pieza que puede estar en esta línea y que ocupa un lugar muy especial para sus propietarios, una rueca. Dado que su valor objetivo no sería muy alto dentro de los cánones al uso para determinar el rango de

una pieza: antigüedad, rareza, escasez, código estético,²⁵³ el que para ellos resulte tan especial tiene que ver con el otro valor de los objetos: el imaginario, el de las extrañas asociaciones con sus fuertes dimensiones afectivas y emocionales (Durand, 1982; Thomas, 1998).

Desde esa perspectiva se puede entender mejor que una rueca de hilar de 1900, hecha en madera tallada y con el nombre de su propietaria sobre el largo palo, despierte la admiración en su propietario, porque está permitiéndole esa atemporal conexión tan deseada, que nos permite fantasear con un dominio sobre el tiempo y el devenir. Si el molino medieval se referencia en toda la propaganda del museo, es la rueca, más en concreto una ampliación de los motivos tallados sobre ella, el logotipo que identifica al museo en los carteles, publicaciones como el catálogo, o en las entradas que reciben los visitantes. Su propietaria, Ramona Clavería, sería parte de la primera generación de la familia Castillo en vivir en esa antigua casa. «Y allí está con el nombre de la bisabuela, Ramona. La fecha: 1900, y pone: “Ramona Clavería” que es nuestra bisabuela, y esa pieza, tiene, tiene mucho significado».

En cualquier caso no estoy ante clásicos expertos, auténticos museólogos. Son personas, los hijos, con un nivel de instrucción medio, que tenían una disposición y habilidad especial para el dibujo y el diseño. Con todo, la tarea de poner en pie un museo les tiene que venir grande, y recurren a otras instituciones para fundamentar su proyecto. Llegan hasta el Museo de Sabinánigo, el museo de Serrablo, para buscar en él las fuentes de inspiración. Lo visitan varias veces y toman nota de montajes y disposiciones que son muy de su agrado.

Sin embargo, emergen las facetas de no experto, de gente común alejada del mundo de la institución museística, cuando responde a mi pregunta de si le gustan los museos y cuáles conoce: «Sí, sí que me gustan los museos, en general. Todo lo que sea etnológico me gusta. ¿Que si he conocido algún otro? Pues no», responde el hijo.

253 Me parece oportuno emplear aquí el término de *código*, pues quiero incidir con él en la construcción social de los valores estéticos o artísticos. Dentro de ellos es normal que los objetos etnológicos coticen a la baja, pues todos los factores operan en su contra: abundancia, cotidianeidad, accesibilidad, etcétera.

Actitud que no sorprende, pues la encontramos en mucha otra gente. De los museos interesa, o se necesita, sentir que están ahí, son una referencia; pero no se asocia con el deseo de visitarlos y conocerlos, es suficiente saber de su existencia. Operan en la distancia para muchos. Al calor de las tesis de G. Bueno (1996) sobre el valor soteriológico de la cultura, como clara sustitución del antiguo papel reservado para la gracia santificante en una sociedad otrora explícitamente religiosa y ahora usurpado por la cultura en un contexto laicizado, el museo es uno de los paradigmas de la cultura circunscrita de nuestra época y está sometido a la economía de la salvación. Y, por tanto, puede actuar aún en la distancia, aunque ciertamente su valor operativo aumenta cuando se lo visita, y mucho más si se hace dentro de los circuitos canónicos.

Ciudad y pueblo

Las trayectorias vitales de los entrevistados, acaballados entre la ciudad y el pueblo, van a posibilitar analizar un poco esta relación.

Se fueron del pueblo los padres por la falta de perspectivas para vivir, como hemos visto más arriba; y el padre repite con orgullo que los hijos, a pesar de la distancia (o quizás gracias a ella, se podría también decir) no han perdido la afición ni el gusto por el pueblo y la casa.

Reconoce que las circunstancias socioeconómicas del pueblo han cambiado en la actualidad, y que la presencia del turismo configura de otro modo la vida de Alquézar. «Le ha dado mucha vida a Alquézar», dice el hijo.

Siempre las referencias a las condiciones de posibilidad de permanecer o marchar en el pueblo se nombran desde la vida, «hay vida», «no hay vida», «hay bastante vida». Ese término no es casual, es nuclear que se haga uso de él para resumir y hacer inteligible toda una serie de circunstancias o de factores que encuentran su mejor expresión por medio de la mención a lo primordial en definitiva para la gente común, incluso para todo el mundo, solo que aquí se expresa sin ambages ni eufemismos; la vida. Hay una clara relación con las ideas volcadas por las mujeres de Ansó y San Juan cuando aludían a la luz; algo intangible pero que evoca una atmósfera en la que suceden y transcurren las densas historias personales.

Ahora la gente puede permanecer en el territorio, en Alquézar, con más seguridad, sin el horizonte del abandono. Ante mi pregunta sobre si se vive mejor ahora que antes, hay dos contestaciones, una del padre y otra del hijo.

[Padre]: No, en realidad, no tiene por qué.

[Hijo]: Por lo menos el que está bien y está allí no está pensando en marchar, porque tiene allí sitios para poder trabajar.

Resulta chocante la contestación del padre, pues él sí que tuvo que salir hacia la ciudad; sin embargo, creo que opera la nostalgia que se percibe en la ancianidad hacia esa edad pasada e idealizada en la que se tenía plenitud de facultades, cuando menos comparativamente.

Por eso siguen las contradicciones en los informantes en esta confrontación del pasado desde el presente; ahora le toca al hijo.

Tras la muerte de la madre y con la incapacidad del padre para poder responsabilizarse del museo, este pasa por una época de dificultades. Los hijos abren al público cuando van en verano y algún fin de semana si están en el pueblo. El Ayuntamiento interviene para formalizar y ampliar esa oferta cultural, que es también buena para el pueblo, y ofrece un convenio de gestión a la familia propietaria. Al mismo tiempo les insinúan a los hermanos que sopesen la posibilidad de regresar al pueblo alguno de ellos, hacerse cargo del museo e incrementar con alguna otra ocupación laboral los ingresos, de manera que puedan fijar establemente allí su residencia. La idea aparece descabellada para Fabián, hijo. La distancia entre ciudad y pueblo es tan grande que no entra dentro del horizonte de mi informante el pensarse viviendo en Alquézar de forma permanente. Sí que es posible tener allí una segunda residencia, y practicar ese regreso estacional que se está incrementando en los últimos tiempos como una nueva forma de relación entre lo urbano y lo rural. Ese modelo híbrido que parece beneficiar a los dos elementos del par.

Desde esa mezcla puede decir que ama al pueblo, que quiere su bien, pero que no renuncia a su vida en Zaragoza y que no piensa instalarse en el Museo Casa Fabián de Alquézar.

Avanzamos hacia la tercera generación de Casa Fabián, los nietos de la primera pareja, hijos del informante más joven. Al preguntar por la relación que ellos mantienen con el pueblo, y más en concreto con el museo, parece que no satisface mucho a sus mayores su excesivo pasotismo, que

en definitiva se asemeja bastante a esa postura mantenida por el padre y el abuelo, de saber mezclar las pertenencias a uno y otro mundo, pasando alternativamente de uno a otro contexto según convenga.

Los nietos pertenecen a un mundo muy distante del que se narra en el museo. Su edad no les empuja hacia él, se mueven en otros planos. De hecho, la participación de los más jóvenes en todo el proceso de construcción del museo fue nula. Quizás eran muy pequeños entonces.

Los otros

Para concluir este análisis voy a recoger el impacto que el museo ha causado en su entorno próximo, en el pueblo, en la comarca. Hay una primera reacción, la de los vecinos próximos que observaron el movimiento en Casa Fabián: se afectaron y donaron o depositaron piezas.

En cuanto a los vecinos del pueblo, en general, al preguntar directamente por su actitud, si lo han visitado y qué les parece, vuelven las divergencias entre padre e hijo. En este caso la versión del hijo es más positiva que la del padre.

[Hijo]: Los vecinos de Alquézar sí que han pasado por el museo, sí que lo han visitado. Salen encantados, salen encantados y te lo dicen claramente.

[Padre]: ¿Los vecinos? ¡Bah! ¡Ni fa ni fu! Nunca han querido nadie que vaya.

Ya he señalado anteriormente que con la muerte de la madre cambia toda la situación. El padre no puede hacerse cargo, los hijos tienen sus trabajos y sus vidas fuera de allí, y viene entonces la oferta del Ayuntamiento. Esta posibilidad de una gestión mixta se les antoja acertada. Ya no hay rentabilidad económica para la familia, pues los ingresos que tiene el museo son para hacer frente a la contratación de una persona que se encarga de la apertura, cierre y atención de los visitantes. Pero para sus creadores la situación es satisfactoria, porque, además de no perder la propiedad, hay también otro tipo de recompensa ligada al mero hecho de la oferta del Ayuntamiento. Ese gesto, que luego se materializó con el convenio de gestión, expresa que el museo se «re-conoce» en el propio pueblo y pervive, está ahí.

[Hijo]: Hombre, el acuerdo está bien, ¿no? El hecho de que ellos se interesaran pues nos alegró, porque nos dimos cuenta de que algo de beneficio había sido para el pueblo, ¿no?, porque no querían ellos mismos que se cerrara.

Y el Ayuntamiento también se beneficia aumentando la oferta cultural del pueblo a sus cada vez más numerosos visitantes. Estos llegan principalmente atraídos por el contexto natural paisajístico de la sierra de Guara y sus cañones. La modalidad de turismo de aventura es muy fuerte en esta zona del Somontano. Para que realicen una parada sustantiva en el pueblo se les ofrece la otra vertiente del turismo cultural con la Colegiata, que es su icono más representativo, y puede completarse con el museo etnológico de Casa Fabián.

Pese a todo, el grueso de los turistas se escora claramente hacia la Colegiata, hacia el patrimonio más explícitamente considerado artístico e histórico, dentro de lo que se pueden llamar los patrones canónicos del gusto, que han encumbrado mucho más alto este tipo de creaciones, frente a lo que proviene del común. Tampoco las autoridades frecuentan Casa Fabián, frente a sus visitas a la Colegiata. Los diferentes códigos sobre la valoración del patrimonio vuelven a emerger aquí.

4.2.2. Marisa Naya²⁵⁴

La trayectoria de Marisa Naya

Es una mujer joven, que ocupó durante tres años, de 1999 a 2002, las funciones de responsable-guía-restauradora-portera del Museo Casa Fabián, a raíz de las negociaciones establecidas entre la familia propietaria y el Ayuntamiento de Alquézar. Cuando ella se incorporó en 1999, el museo llevaba abierto cinco años y el régimen de apertura en los dos últimos años había sido muy irregular por la enfermedad de la madre.

Su vinculación con el museo es posterior a la inauguración, pero, sin embargo, hay una relación más antigua. Ella ha vivido siempre en Alquézar, al igual que su familia, que justamente en el caso de la rama materna eran los vecinos del hogar de los Castillo en Casa Fabián desde antiguo. Ha habido una proximidad, no solo física, que les ha permitido seguir desde primera línea la evolución de la casa hasta llegar a convertirse en museo.

254 Marisa Naya no tuvo relación con el nacimiento del museo; pero se hizo cargo de su gestión tras el convenio entre el Ayuntamiento y la familia Castillo. Además, la casa materna era vecina de Casa Fabián.

Los estudios obligaron a la informante a salir primero a Barbastro y luego a Huesca para cursar la carrera de magisterio. La oferta de trabajo que el Ayuntamiento de Alquézar hace para atender el museo anima a Marisa a regresar al pueblo definitivamente, del que no se había ido del todo, ya que los fines de semana volvía desde Huesca.

Ante la juventud de la informante podría yo dudar de sus conocimientos sobre el tema que me ha traído hasta aquí: el origen de Casa Fabián y la relación con la vida cotidiana en el pueblo que se muestra en el museo; pero se despejan las incertidumbres ante la serie de circunstancias que convergen en Marisa, además del puesto laboral que ha desempeñado al frente del museo. En especial, la relación de vecindad con los Castillo y el enraizamiento en el pueblo que ella justifica por lo recibido de sus padres y de su abuelo materno, con los que vive.

Le pregunto cómo llegó a conocer bien las piezas del museo si ella no las había usado ni había visto usarlas, y alude a la autoridad del saber de su abuelo, un saber propio de la cultura popular (Hoggarth, 1970), sumamente capacitado desde el mundo de las prácticas. «A mí no me tuvieron que dar pistas sobre las piezas, yo ya sabía... Y tengo una enciclopedia en casa que es mi abuelo».

Hace medio año que cambió su puesto de trabajo en el museo por el de una fábrica de queso artesano en un pueblo próximo a Alquézar. Las condiciones horarias son mucho más beneficiosas en la medida que dispone de fines de semana libres. Está contenta con el cambio.

El origen del museo

Tras estas pinceladas para poder conocer algo mejor a la informante regreso a la creación del museo, a su origen.

Habla Marisa de una apertura gradual de los espacios rehabilitados de la casa, que poco a poco va ganándose como museo. Los dibujos de los hermanos Castillo van aumentando los recursos económicos para las obras de adaptación del museo. Y al mismo tiempo van llegando las donaciones de piezas por parte de gente del pueblo. Y lo que desencadena en un principio esta iniciativa ya se ha oído a sus propietarios: habilitar la casa como vivienda de turismo rural ante la jubilación de los padres; en un lapsus, a Marisa se le escapa el famoso «molino».

Empezaron a hacer la casa, pero no con la finalidad de que fuera molino [sic], o sea, de que fuera museo, sino de hacer abajo una vivienda de turismo rural o habitaciones de turismo rural.

Las primeras intenciones eran conocidas también por Marisa, y por tanto el móvil de la rehabilitación era el objetivo de alcanzar una ayuda familiar, que ella no define de qué orden sería: económico, ocupacional o ambos dos.

La casa reunía unas características muy especiales por las antiguas ocupaciones que habían desempeñado sus propietarios: arrieros, comerciantes, fonda y bar. Todo ello les había permitido acopiar piezas diversas en cuanto a tipo y función, que, al igual que el oficio de arriero, habían perdido su valor de uso. Inútiles los arrieros y las cosas.

La profusión de objetos almacenados por doquier va sorprendiendo a los propietarios y comienza a abrirse paso el cambio de perspectiva. Máxime cuando «casualmente» descubren el molino de aceite de origen medieval en los bajos de la casa. Para Marisa, el hallazgo del molino es el factor más potente en la activación museológica y en el abandono de la primitiva idea sobre turismo rural. Es como encontrar una llave maestra que abre la puerta a un territorio hermético, una experiencia real de retorno a lo olvidado. Por eso la informante valora el hallazgo como determinante a la hora de decidir el destino final de Casa Fabián: será un museo.

Y a raíz de que surgiera el molino pues fue cuando lo decidieron: «Pues bueno, y por qué no miramos lo que hay arriba y lo que nos puedan dejar o lo que nos puedan dar y montamos un museo».

Junto al tótem familiar que simboliza el molino de aceite, Marisa también menciona la famosa rueda como la otra pieza más apreciada por los propietarios. «Era de la familia; entonces, al ser de la familia... o de algún familiar, pues la tenían como mucho aprecio, pero a título personal». Recordemos que también Fabián hijo ha señalado la rueda como la pieza más querida, apelando a la emoción que sentía al saberla utilizada en sus tiempos por su bisabuela. Independientemente de lo que pudiera provocar en los visitantes.

Obviamente, ella no comparte la misma valoración de la rueda que los propietarios, pues su relación afectiva no es comparable a la de ellos y no se pueden activar los imaginarios individuales con las mismísimas cla-

ves. Sí con otras, más o menos análogas, y más adelante se verá qué piezas son las que provocan en ella emociones semejantes.

Hay una fuente inagotable de objetos para el museo que es la propia casa, pero la trayectoria seguida desde las habitaciones en desuso a las salas del museo ha estado salpicada de complicaciones y dificultades.

La actitud ante los objetos ya sin valor de uso es narrada, otra vez, desde las claves que vamos encontrado repetidamente en esta investigación: el desinterés, la molestia, la destrucción. Hasta que cambia la mirada sobre el valor de las cosas y se transmuta su valor de uso en valor simbólico e imaginario, que es lo que estoy rastreando. Pero, en tanto el cambio de valor no se ha producido, el interés por las cosas inútiles es mínimo, se pueden regalar, malvender o tirar.

Pretendo cotejar la información de Fabián, padre, sobre el famoso barranco de O Bicón, destino elegido por él para algunas de las cosas viejas de la casa. Y pregunto a Marisa si hay algún lugar más especial en el pueblo para deshacerse de los trastos viejos. «Al barranco, o por O Bicón, que es una cortada que va a dar al río. Entonces, cuando algo le estorbaba a alguien siempre lo tiraban por O Bicón».

Es la misma versión que daba el padre, ahora prolongado como algo habitual a todo el pueblo desde siempre. De las acciones de Fabián, padre, puede dar razón Marisa con algún ejemplo concreto que ella conoce: es el caso de unas grandísimas cubas de vino que fueron utilizadas como leña, mientras que sus aros inservibles para el fuego rodaron por O Bicón.

Generaliza a todo el pueblo el deseo de deshacerse de los trastos inútiles; si no iban para el barranco, podían ofrecerse como cucañas para las fiestas de los más jóvenes. De un modo u otro estamos viendo una reconversión continua del valor de uso de los objetos: combustible, juguetes, cucañas... Parece que todos ellos se resisten a desaparecer de la vida de la gente, como si se aferrasen a cualquier atisbo de posibilidad de ocupar un lugar en lo cotidiano, de donde han salido, y no quisieran renunciar a seguir existiendo allí.

Marisa ha dado el salto, a medida que gana en años y se distancia por estudios y por kilómetros incluso, y ya puede entrar en el cambio de sistema de valor. Quiere recuperar ciertos pucheros para adornar su propia casa. El padre cree que ya no existen, que han sido utilizados como cuca-

ñas en las fiestas del pueblo; finalmente encuentra en la falsa «treinta y tantos pucheros. ¡Y mi padre decía que no había!». Ahora estos pucheros, junto a otras piezas fuera ya de uso, decoran sencillamente la entrada-patio de la casa de la informante.

Su madre y su abuelo depositaron piezas en Casa Fabián. Formaban parte de ese grupo de vecinos que se afectaron por la rehabilitación de la antigua fonda. Lo que allí dejaron era especialmente apreciado por ellos.

Ni lo guardaron en casa, ni adornaron con ello el patio. De alguna forma, el poder imaginario del espacio museístico, de ese espacio cuasi sagrado, actuó sobre ellos y les hizo elegir ese destino para ciertas cosas muy especiales.

Una parte de casa del abuelo es la chocolatera, donde antes se hacía el chocolate aquí en el pueblo. Y hay una pieza en el museo que es la piedra chocolatera, que es donde machacaban el cacao para hacer después el chocolate.

El valor del mortero de cacao, del siglo XVIII, es apreciado por la familia Naya, que de hecho lo ha depositado, no donado, opción que ha seguido con las argaderas y unos cuévanos. Todo fue hecho por el abuelo antes de que la nieta entrara a trabajar en Casa Fabián.

Esa nueva actitud ya se puede encontrar por casi todo el pueblo. Muchos llevaron y llevan cosas al museo. Y en el catálogo realizado por los hermanos Castillo, al lado de cada pieza y su descripción se hace constar si es una donación o depósito, así como el nombre de la persona o casa que lo ha hecho.

Que las cosas viejas de la gente acaben en el museo, según Marisa y para ciertos casos, es una acción un tanto especial. Esas donaciones, en ocasiones, pueden provenir de aquellos que no se atreven a tirar lo que les molesta, o de aquellos que, como «los madrileños», ignoran qué son esos «trastes» que encuentran en sus nuevas casas, y desde esa posición deciden que pueden terminar sus trayectorias en el museo, algo así como la versión actualizada de O Bicón. Así lo narra la informante con intención de distinguir entre los del pueblo de verdad: «Hay gente del pueblo que también... que cuando algo les estorba en casa y no saben qué hacer, todo va para Casa Fabián», y los que vienen de fuera «Encuentran [los de Madrid] un *traste* y no saben dónde dejarlo... que les estorban, que no saben para qué sirven y quieren tener las casas muy así».

Pero no sé hasta cuánto no es más un deseo de diferenciar a unos y a otros que una disparidad de razones, pues en su formulación no queda tan claro que para parte del pueblo no sea también una buena solución deshacerse así de los estorbos, y de los inconvenientes de los trastos viejos.

Pero está claro que algo diferente debe de haber tras esta apreciación de Marisa cuando realmente no lo tiran, sino que lo depositan en el museo. Tiene que significar algo más que simplemente deshacerse de lo molesto e inservible, y eso apunta hacia el valor social sagrado durkheimiano de los pequeños museos locales.

No voy a ir ahora más allá de lo que la informante cuenta, pero sí que recordaré el caso del museo de Ansó y la zapatería que depositaron los herederos del artesano que fabricaba el calzado del pueblo; y cómo, al reencontrarse allí con lo desechado, lo veían con otros ojos, otra luz, y lo admiraban.

El turismo

Justamente la alusión a los madrileños facilita el paso a otro tema que continuamente se cuela en el estudio de los pequeños museos locales: el turismo. Veamos ahora qué ha sucedido en Alquézar en relación con el poderoso fenómeno económico y social del turismo.

Anteriormente la ocupación mayoritaria era la agricultura, completada con lo que saliera, con lo que ahora llamaríamos «buscarse la vida», caso de la familia Naya. El abuelo y el padre trabajaron en obras de construcción fuera del pueblo. Ya hace veinte años, la decadencia de los modos tradicionales de subsistir los iba transformando y aparecía el turismo como tabla de salvación para el pueblo, al mismo tiempo que cambiaba su fisonomía.

Del turismo, indirectamente o directamente, vive todo el mundo. Claro, hay mucha gente jubilada, todo hay que decirlo, y cobra su pensión. El resto, todo el mundo vive indirectamente del turismo.

En el caso de Alquézar se puede reclamar que ese turismo no es nuevo, que el atractivo del pueblo y su entorno vienen de más atrás; pero ha habido en los últimos años un cambio sustancial en el tipo de visitantes que reciben. Que no era igual hace cincuenta años que ahora. Para la

madre se ha ido a peor;²⁵⁵ la hija quiere también valorar los beneficios que saca Alquézar de la masividad como nuevo rasgo del turismo.

Por último, la madre y la hija, en un ejemplo de ambigüedad, vienen a coincidir en que, pese a todo, Alquézar ya no es la misma, que el turismo lo ha modificado, pero que sin esos, a veces, molestos visitantes tampoco Alquézar habría llegado hasta aquí.

Cambia mucho la vida y puede pensarse que todos los cambios que no nos gustan los ha traído esa gente de fuera, ¿no? Pero es que si no hubiese venido no estaríamos aquí a lo mejor.

4.3. Primeras conclusiones

Alquézar goza de una fama que viene de atrás. En el volumen *Pueblos y paisajes* editado por el fotógrafo Ortiz Echagüe en 1942, ya mencionado para el caso de Ansó, se presentan veintitrés fotos para ilustrar Aragón (Ortiz Echagüe, 1942, pp. 115-137). Teruel aparece con seis, Zaragoza con siete, y el resto, que suman diez, se dedican a la provincia de Huesca. Dos para Ansó y dos para Alquézar. Las seis que faltan son fotos aéreas de Ordesa tomadas por la aviación militar. Si se podía aducir por otros autores, como el tantas veces citado Violant y Simorra, la autenticidad de Ansó o el valle de Gistaín en cuanto a la cultura tradicional de la montaña de Aragón, otro tanto sucede con este pueblo y su urbanismo. Estamos otra vez ante un caso de «autenticidad», como ya se rubricó en 1931 al alcanzar la categoría temprana de monumento, en el caso de la Colegiata, o la más tardía concedida a todo el pueblo en 1982.

Antes que estos autores, el gran etnólogo que fue Ricardo Compairé también se sintió cautivado por Alquézar, y son numerosas las fotografías tomadas por el farmacéutico de Echo hacia 1928, convertidas ya en un clásico dentro de las estampas del Aragón rural de principios de siglo. Incluso dentro de las que captó en dicho pueblo figuran dos de Casa Fabián, una de la puerta principal y otra del interior de la casa, más en concreto de la escalera (Biarge, 1993, pp. 181-182).

255 La madre de Marisa estuvo presente durante la entrevista y permaneció en silencio en un discreto segundo plano salvo al tratar el tema del turismo.

En ese contexto no extraña la idea de rehabilitar la casa familiar como oferta de turismo rural cuando se acerca el retorno al pueblo de los padres tras la jubilación. Los Castillo fueron unos más de los alquezranos que emigraron, al igual que tantos otros de su entorno geográfico. Unas pocas cifras dibujan el panorama del pueblo en la segunda mitad del siglo XX, y los datos sobre la evolución demográfica de Alquézar son rotundos.²⁵⁶

En 1960, la población era de 609 habitantes, que se reducen a 263 en 1991 y se recupera ligeramente en 1998 al alcanzar los 304. Actualmente, las cifras más recientes de 2000 sitúan la población en 313 personas, que tampoco son reales, sino más bien población de derecho. Marisa Naya habla de unos 120 vecinos que viven realmente.

Alquézar, como el resto del Somontano, no pudo resistir «el efecto llamada» de las ciudades. Con promesas de mayores ofertas laborales o condiciones vitales más cómodas, se va produciendo el desplazamiento paulatino de sus habitantes hacia la cercana Barbastro o hacia Huesca, o más lejos, hasta Zaragoza o Barcelona.

La familia Castillo tenía otro factor determinante a la hora de abandonar el pueblo, la enfermedad del padre, que le imposibilitaba para mantenerse en su oficio de arriero, ocupación en claro retroceso ante los profundos cambios socioculturales.

Dentro del Somontano, Alquézar se ubica en el extremo nororiental limítrofe con la comarca del Sobrarbe y cumplía, hasta bien entrado el siglo XX, por su posición estratégica, un papel esencial como ruta comercial para el tránsito de mercancías de todo orden, desde las agroalimentarias como el aceite hasta la cerámica elaborada en los alfares tradicionales cercanos de Bandaliés, Abiego o Naval, pasando por todo aquello que engrosaba lo necesario dentro de la vida cotidiana y que no se fabricaba por los valles de la montaña. Al mismo tiempo, de esas zonas vendrían productos no habituales en las tierras más bajas.

Fabián Castillo fue arriero hasta que sus piernas, y los modos de vida, se lo permitieron. Y cuando el futuro de la familia aparecía incierto, pobla-

²⁵⁶ Datos tomados del trabajo *Delimitación comarcal de Aragón. Datos básicos. Abril 2000*. Editado por el Instituto Aragonés de Estadística y el Gobierno de Aragón.

do de nubarrones, emprendieron el camino de la emigración, que les llevó hasta Zaragoza, dejando tras de sí un gran caserón del siglo XVIII, que los abuelos habían comprado en los finales del XIX a una antigua familia del pueblo, los Sancho, propietarios de otros inmuebles singulares, como el que hoy se ha reconvertido en el Hotel Villa de Alquézar.

En el año 2000, un equipo multidisciplinar de antropólogos, sociólogos y geógrafos de la Universidad de Zaragoza publicó una investigación²⁵⁷ dedicada a la identidad cultural y desarrollo del Somontano que me va a servir como puntal de referencia para interpretar el contexto en que nace el Museo Etnológico Casa Fabián.

En el Somontano de Huesca, como en tantos otros lugares de la montaña o del pie de monte, los modos de vida de la sociedad tradicional cambian sustancialmente en las décadas de los sesenta y setenta. La lógica etnocida de la dominación urbana convierte lo rural en la periferia y en el submundo de lo urbano (Bergua, 2000, p. 29). Se asiste a la desaparición de las ocupaciones agropecuarias primordiales en la economía de esas zonas, para dejar paso a la tercerización con el auge de los servicios, a la par que la población va envejeciendo y disminuyendo. Los pueblos se van empequeñeciendo y minimizando, desapareciendo muchos de ellos.

Alquézar, dentro del Somontano, sigue las pautas generales que colocan al sector servicios como primera fuente de ocupación laboral, con un 39,75 % de la población activa dedicada a ellos en el año 1991 (ib., p. 106).

Marisa Naya, en 2003, corrobora esta tendencia y afirma que descontados los pensionistas y jubilados, todo Alquézar vive del turismo directa o indirectamente.

Las cifras que aporta el citado estudio para la industria hotelera en el pueblo son significativas, pues el repertorio de la oferta es el siguiente: dos hoteles con setenta y nueve plazas, una pensión de cuarenta y siete, siete viviendas de turismo rural con cuarenta y cinco, cuatro albergues-refugios de ciento treinta y dos plazas; más un *camping* con capacidad para quinientas cuarenta personas. La suma de toda la oferta sobrepasa las ochocientas camas.

257 Bergua et al. (2000), *La identidad cultural y desarrollo del Somontano*.

El apartado restauración no le va a la zaga, pues cuenta con seis restaurantes que pueden dar de comer a cuatrocientas sesenta y siete personas, una cafetería para otros cuarenta clientes y tres bares.

¡Y todo ello en un pueblo de poco más de trescientos habitantes!, que ha visto disminuir su población hasta reducirse a la mitad en poco más de cuarenta años y que, pese a todo, frente a lo que sucede a su alrededor, puede decirse que ha sabido llevar mejor los efectos de la modernización, como prueban su extraordinaria oferta de servicios y su alta tasa de asociacionismo.

En cuanto a los servicios, conviene señalar también que posee cinco licencias para empresas de servicios culturales y educativos de las seis que hay en todo el Somontano. Y por último, de las dos dedicadas a investigación y educación en la comarca, una está allí (Bergua, 2000, p. 165).

Es bastante más que evidente que Alquézar vive para y por el turismo, que puede decirse que es un «monocultivo». Por eso no causa extrañeza que, al encarar el futuro tras la jubilación, los Castillo, entiéndase, los padres con la anuencia de los hijos, contemplen la posibilidad de abrir unas habitaciones de hospedaje en la casa familiar dentro de lo que se conoce como vivienda de turismo rural, también en sintonía con antiguas dedicaciones de la casa.

El museo no tenía ninguna entidad en esas circunstancias, no se había hablado de él porque la orientación de Casa Fabián iba a ser otra. Había que enfrentarse a la limpieza y puesta a punto de todo el edificio, que llevaba bastantes años sin una ocupación continua por parte de sus propietarios. En concreto, desde que se produjo la emigración a Zaragoza.

Lo lejano que podía resultar el proyecto de configurar un museo queda confirmado por la actitud del padre ante los viejos cacharros que ocupaban los espacios de la casa, testigos de las antiguas ocupaciones de sus moradores. Ahora, ya sin utilidad aparente, tenían un claro destino argumentado en la pérdida de su valor de uso: rodar piedras abajo por el barranco de O Bicón, hoy en día reconvertido en uno de los miradores del pueblo sobre los cañones del río Vero, y próximo a la casa siguiendo el trazado de la calle Baja. La otra opción era alimentar el fuego del hogar en sustitución de encinas, carrascas o quejigales. La activación museológica no se había producido. Los objetos habían perdido su valor de uso primi-

genio y podían encontrar otro valor de uso como combustible y nada más. O ardía o se tiraba por el vertedero común. Y en ese lugar podrían haber acabado todos los objetos de Casa Fabián si no se hubiera producido la intervención de los hijos, que viraron el valor de los mismos hacia la dimensión simbólica e imaginaria.

De nuevo emerge el factor «distancia» como activador de la musealización, pues los dos hermanos, aunque nacidos en el pueblo, en realidad han crecido fuera de él, en la ciudad y se ha producido la ruptura necesaria con el valor de uso de las piezas de casa. Ya hay otra mirada, otra relación y, por tanto, otros códigos de valor para esos objetos. Ya no se tirarían, sino que se restaurarán y conservarán cuidadosamente. Y se puede imaginar que una casa con las dedicaciones que había tenido esta que nos ocupa podía poseer cantidades considerables de cosas viejas.

Esta podría ser una primera interpretación sobre el nacimiento del museo, pero surgen las dudas sobre su pertinencia cuando reparamos en que esos mismos hijos habían aprobado el proyecto hostelero para la casa de los padres. Querían salvar las piezas, pero quizá como elementos decorativos de las habitaciones rehabilitadas, que podían dar sabor a la oferta, muy en boga dentro de los criterios estéticos que dominan ahora en el sector del turismo rural.²⁵⁸ En medio de esas faenas de limpieza de la casa tiene lugar un «descubrimiento» al encontrar un viejo molino de aceite de origen probablemente medieval, sepultado por la suciedad de las cuadras. Es la madre la que casualmente lo encuentra y se convierte en una especie de *tótem* dentro del sentido que Durkheim da a este término (Durkheim, 1992, pp. 95 y ss.).

Hay más en la casa que lo esperable. Y otro factor bien significativo es la inesperada enfermedad de la madre, sus fuerzas menguan y se hace difícil que pueda atender el negocio hostelero. Retengamos este dato de la enfermedad imprevista o sorpresiva, que volveremos a encontrar poste-

258 Tiene éxito todo lo que recrea lo rural, lo natural, lo no artificioso, pero dentro de unos cánones marcados desde muy lejos del mundo rural. Hay multitud de revistas de decoración que desarrollan esos ambientes con todo lujo de detalles y confort. Sería otro ámbito de estudio, cómo se construye desde ahí un modelo de ruralidad. Cómo se artificializa lo natural. Qué objetos tienen más demanda en los usos decorativos, cómo se presentan en esos nuevos escenarios, etcétera.

riormente en el museo del Mas de Puybert. En ambos casos los informantes no responsabilizan a las enfermedades de sus cambios de decisiones, de las nuevas derivas que toman sus proyectos o sus vidas; simplemente las narran como una circunstancia que sucedió sincrónicamente al tiempo de la gestación del museo. Sin embargo, a mi entender, hay una relación más que fortuita entre enfermedad y activación del museo. En un registro inconsciente se activa el imaginario sobre el tiempo y el devenir. La amenaza de la proximidad del final vital nos recoloca ante la angustia de la finitud, del misterio de la perdurabilidad y de la extinción; ante el refugio benefactor de la memoria y las mediaciones para exorcizar el olvido. El museo puede presentarse como una poderosa mediación.

Cobra fuerza en el seno de la familia Castillo la opción de reconverter la casa para museo etnológico, que puede aunar la vertiente de recurso económico sin grandes esfuerzos físicos para atenderlo por parte de la madre enferma.

En ningún caso creo que deba despreciarse el móvil comercial en la creación del museo, estaba claramente detrás de la primera orientación rehabilitadora de la casa, y está también detrás de la explotación del nuevo proyecto. Percibimos en esos objetivos algo de los rasgos que Certeau creía que caracterizaban a la gente: «la astucia», «el nunca se sabe». «Ya que hemos guardado todo esto, antes que malvenderlo a unos anticuarios o a unos gitanos vamos a rentabilizarlo nosotros mismos». Así se ha expresado, más o menos, Fabián, hijo, en un momento de la entrevista.

Cuando Fabián, hijo, tiene que elegir la pieza que más le agrada de las exhibidas por el museo, dejando aparte el molino de aceite, que ya se ha visto que tiene un papel determinante en el cambio de valor de los objetos de la casa, elige una sencilla rueda de madera de boj y mimbre poseedora de un significado especial para él y su familia. Esa rueda está tallada en su palo largo con unos dibujos a navaja realizados por algún pastor que también grabó el nombre de su propietaria: Ramona Clavería, y la fecha de 1900 (Castillo, 1997, pp. 74 y 83). Perteneció a la bisabuela, a la que no conocieron los hermanos, pero, sin embargo, fue la pieza escogida como logotipo del museo en las entradas, folletos de propaganda, portada del catálogo y cartel de entrada al museo. Entre las más de doscientas cincuenta piezas que presenta Casa Fabián, esta es la más querida por lo que simboliza de conexión con esa abuela remota. Nunca ha visto hilar Fabián,

hijo, pero ha oído contar cómo lo hacían antes, y cómo precisamente eran las mujeres las que se dedicaban a esas tareas alrededor del hogar.

El poder evocador de la rueca es meridiano, ella permite la vinculación con los antepasados a los que se quiere dedicar el museo en última instancia, a la vida cotidiana de aquellas gentes. Claramente se dedica a la memoria, ni más ni menos. Así lo manifiestan en la dedicatoria del catálogo escrito por ellos (Castillo, 1997, p. 2).

Otra cosa sería volver a vivir la vida de ellos, o cuando menos la vida de ahora, pero en el propio pueblo, regresar definitivamente a esos modos de vida más esforzada, más próxima a la naturaleza, más pausada, que el museo no quiere perder (ib., p. 12).

Y está claro que esos valores diferenciales del mundo rural se narran ahora desde fuera del pueblo, y por eso Fabián hijo no considera la propuesta del alcalde para volver a residir la familia en Alquézar. Prefiere mantenerse a una prudente distancia al conservar la segunda residencia allí. Y en esa mezcla de rural y urbano promovida por los alqueraznos que vuelven en vacaciones, o con frecuencia, hay beneficios para los del pueblo y para los que regresan. No se percibe hostilidad, sino que ya he señalado el cambio incluso de la fiesta mayor de invierno, San Nicostrato, al festivo más próximo para facilitar la asistencia de los que viven fuera de Alquézar. En esos momentos toda la gente se beneficia del «mero estar juntos» (Hoggarth, 1970), de poder vivirse, aunque sea por unas horas, con una fuerza colectiva que emana de lo social, tanto en la línea de Durkheim como dentro del valor de la fiesta en la cultura popular estudiado por Bajtin (1990), y en la que también cuentan los alquezranos que están fuera del pueblo.

Signo de la aceptación de esos modos de vivir, más o menos mezclados, del pueblo y la ciudad es el depósito de objetos personales hecho por vecinos del pueblo en las salas de Casa Fabián. Ya nadie piensa en O Bicón para deshacerse de lo inútil; algunos decorarán sus casas con esos viejos cacharros, otros los seguirán guardando porque nunca se sabe. Y algunos otros los depositarán en las manos de los Castillo para que también contribuyan a alimentar esa memoria de la comunidad que ya no existe. Es el caso del artesano de las fibras vegetales, el cestero Pedro Cuello, que confió en Casa Fabián para la custodia de obras suyas.

Un hecho significativo finalmente de este museo es la inexistencia de visita guiada. Al no vivir allí los propietarios, es una persona contratada por el Ayuntamiento quien atiende al público; la mujer que actualmente ocupa ese puesto es extranjera, lleva varios años viviendo en Alquézar, pero su falta de conexión vital con las piezas es más que evidente. Los efectos sumamente beneficiosos sobre el valor imaginario del museo que se reforzaban gracias a la presencia de las mujeres-guías en los museos de Ansó o San Juan de Plan no caben en este caso. Sucederá también en L'Ainsa, que no contará con guía cualificada, y el visitante lo recorrerá a su aire. Sin embargo, el Mas de Puybert tendrá en su propietario otro elemento primordial para que ese pequeño museo local llegue a desplegar más eficazmente toda su potencia.

5. MUSEO DE OFICIOS Y ARTES TRADICIONALES DE L'AINSA²⁵⁹

L'Ainsa. Las «bellas artes» populares

El itinerario seguido por Ismael Angulo y su proyecto de museo, destinado a los trabajos artesanales en el escenario de la montaña pirenaica, fue arduo y complejo.

Fueron años de gestiones para conseguir por fin un lugar que cumpliera debidamente los deseos de su creador: dignificar el trabajo de los artesanos de la sociedad tradicional de la montaña del área pirenaica.

Ismael Angulo reúne en su persona varias habilidades profesionales: ebanista, restaurador de muebles antiguos, anticuario y también posee conocimientos de forja. Todo su saber gira en torno a lo que hasta hace un tiempo fueran artesanías necesarias para los diversos y variados ámbitos de la vida cotidiana. Los cambios tecnológicos, sociales y culturales dieron al traste con una serie de oficios que dejaron de cumplir su función ante los nuevos modos de configuración de la sociedad.

Ismael, por trabajo y afición, acudió al rescate de las labores de esos artesanos con la idea de estar salvando las obras de arte de unos creadores, nunca considerados por el saber experto como auténticos artistas.

²⁵⁹ Figura este museo en los listados del Gobierno de Aragón (1999, 2001), M. Beltrán (2002), F. Bolea y M. Puyol (2002) y *Heraldo de Aragón* (2002).

Su museo se adapta a esta intención con eficacia. Sería como un museo de bellas artes en el que las obras de los artistas no son cuadros, esculturas o grabados, sino el amplio repertorio de piezas creadas por los «artistas populares» o artesanos para dar cuenta de las necesidades de la vida cotidiana. En este caso, necesidad se da la mano con belleza.

El montaje del museo presenta unas colecciones guiadas primordialmente por criterios estéticos al servicio de una reivindicación muy sentida por su creador, la dignidad y el saber hacer de los artesanos de la montaña, de los que él forma parte.

5.1. Contexto

El pueblo

L'Ainsa,²⁶⁰ en la nueva estructuración comarcal de la Comunidad de Aragón, comparte con Boltaña la capitalidad del Sobrarbe. A Boltaña corresponde la sede jurídico-administrativa y a L'Ainsa la económico-cultural. Con este reparto salomónico se respetan las cuestiones históricas y se incorporan las nuevas situaciones. Idénticas soluciones han resuelto conflictos similares en otras comarcas aragonesas.

En el siglo XIX, más en concreto en 1857, la población de Boltaña era de 1005 habitantes y a ella le correspondía la categoría de centro urbano y administrativo, frente a la vecina L'Ainsa, con 415 habitantes y, eso sí, con un activo comercio. Las ferias de Boltaña y L'Ainsa eran las más frecuentadas de toda la comarca desde el siglo XII, momento en que ya se puede documentar su existencia.

Los fueros medievales otorgaron a la villa el privilegio de organizar mercados y ferias en la que los habitantes del Sobrarbe intercambiaban todo tipo de productos, haciendo provisión de los que llegaban de las tierras bajas, del Somontano, en trueque con lo que ellos poseían en abundancia, especialmente ganado y productos derivados de los animales. Tam-

²⁶⁰ Con respecto a la ortografía de L'Ainsa, la he respetado como aparece en la denominación y folleto del museo. Cuando no debo ceñirme a textos escritos he optado por la manera en que se nombra ahora la propia gente del pueblo: L'Ainsa.

bién era la ocasión para formalizar casamientos, intercambios de hijos, y otros negocios (Cuesta, 2001, pp. 212-215).

La ubicación de L'Ainsa, en la confluencia de los ríos Cinca y Ara, la dotaba de ventajas geoestratégicas frente a su vecina Boltaña, pues servía de cruce entre las vías de penetración por el norte hacia el valle de Bielsa y la frontera francesa y el corredor transversal que comunicaba el valle de Broto con el de Benasque. Las comunicaciones viarias primaron las posibilidades que ofrecía L'Ainsa, a donde llegó la carretera general que la unía con las tierras del sur en 1945.

La importancia del nudo de comunicaciones para la vida de la población fue determinante en la conservación del casco histórico, pues la gente fue abandonando las casas encaramadas en el pequeño otero, que constituye la antigua población de origen medieval, y fue construyendo una nueva Ainsa en el vado donde confluyen las aguas del Ara sobre el Cinca.

Es algo similar a lo que veíamos en Sabiñánigo al florecer un nuevo pueblo por la acción del ferrocarril en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX. Pero en ese caso la separación entre Sabiñánigo estación y el pueblo es palmaria por la existencia del barranco de Tolibana entre ambos, a modo de muro infranqueable. Sin embargo, para el caso de L'Ainsa entre el viejo y el nuevo pueblo no hay solución de continuidad, y ambos han llegado a coexistir unidos hasta nuestros días con desigual fortuna.

Volviendo al aspecto demográfico, la situación en 1991 había invertido las posiciones de Boltaña y L'Ainsa: la primera tenía 753 habitantes, y 949 la segunda.

L'Ainsa es un raro ejemplar dentro del Sobrarbe, pues la norma de la comarca ha sido la disminución drástica de población. Los datos demográficos ofrecen una estabilidad en el periodo entre los años 1857 a 1910; 12812 habitantes en 1857 y 13327 en 1910. Mientras que la cifra para 1991, ya con el descenso, era de 6638 habitantes, que en 1998 se mantienen más o menos, pues son 6689 (Cuesta, 2001, pp. 131-132; y Mur, 2003, pp. 47-48). En ese contexto, L'Ainsa es el único ejemplo de crecimiento demográfico mantenido, beneficiándose de pueblos vecinos englobados ya en su municipio y, en cualquier caso, abandonados. También la otra fuente de aumento poblacional se encuentra en la inmigración. Gentes de Andalucía, Extremadura o Guadalajara acudían al reclamo de las

obras públicas florecientes en L'Ainsa, de modo que en setenta años aparecen un 43 % de apellidos paternos nuevos en esa villa (Cuesta, 2001, pp. 436-437).

La preservación que alcanzó el casco antiguo de L'Ainsa, por el traslado hacia el vado de sus pobladores, le hizo acreedor de un temprano título de Conjunto Histórico-Artístico que consiguió en 1965, y a partir de ahí comenzó la reconstrucción de la parte antigua del pueblo, armado básicamente por dos calles paralelas que confluyen en una gran plaza porticada donde están la iglesia románica en un extremo, y, en el otro, ya extramuros, la ciudadela con sus torreones defensivos. En una de esas calles es donde se emplaza el Museo de Oficios y Artes Tradicionales.

Todo el casco histórico sirve de escenario para una de las fiestas más populares, en cuanto a difusión, que se celebran actualmente en L'Ainsa. Se trata de la Morisma, representación teatralizada por las calles del pueblo de la victoria en el año 724 del conde Garci Ximeno y sus huestes sobre los moros, a los que frenaron en su avance hacia el norte. La intervención prodigiosa de seres sobrenaturales en forma de cruz roja luminosa, la famosa Cruz de Sobrarbe, posada sobre una encina, dieron como vencedores a los cristianos, que ya se quedaron con toda propiedad en la villa. Cada dos años, en septiembre, los propios habitantes del pueblo representan la batalla para divertimento de propios y foráneos. Así es desde 1975, momento en que se recupera la tradición conmemorativa interrumpida en los años treinta (Tarazona, 1996, p. 72).

Las obras de restauración llevadas a cabo sobre todo el conjunto arquitectónico han sido respetuosas en diferentes grados con las tendencias actualmente más reconocidas entre los expertos sobre la necesidad de diferenciar reconstrucciones de restauraciones, intervenciones más agresivas al modo de «invenciones», de las más cautelosas. El resultado es un gran decorado muy bien montado, cuando menos en las fachadas, a veces simples paredes apuntaladas desde el otro lado del escenario, y, por lo tanto, no perceptible para el visitante, que cree estar inmerso en una población medieval.

Los negocios vinculados al sector turístico, como bares, restaurantes y demás, ocupan las antiguas viviendas de L'Ainsa medieval. Pocos son los vecinos que «viven» allí, pues resulta más cómodo, y asequible económi-

camente, hacerlo en los bloques de construcciones convencionales de la parte baja, a pie de las carreteras. También allí hay una gran oferta del sector servicios, que repite el de la zona antigua, incrementada en la vertiente comercial. Prácticamente todas las tiendas se concentran a ambos lados de las carreteras.

Un dato sobre la incorporación del pueblo a la nueva economía de mercado, en la que el turismo tiene un destacado papel, es su presencia en la red informática. Más de trescientos registros contienen el término L'Ainsa y pueden consultarse. Prácticamente todos ellos son informaciones orientadas al turismo.

Puede decirse que el pueblo vive primordialmente del sector servicios orientado hacia el resto de la comarca y hacia los viajeros que la atraviesan camino de cualquiera de los lugares emblemáticos del Pirineo central: Ordesa, Pineta, Gistaín o Benasque.

La oferta hotelera es clara en este sentido. En 1997, el conjunto de Sobrarbe disponía de 8158 camas para los visitantes (Mur, 2003, p. 61).

Si ahora las orientaciones económicas del pueblo giran en torno al sector terciario, se puede ver en ello una cierta continuidad de su vocación comercial, que ya señalaba existía desde la Edad Media, pero conjugada siempre con las ocupaciones agrícola y ganadera, hoy en clarísimo retroceso.

El proceso de reconversión económica se ha acelerado en los últimos quince años. Todavía en 1989 el entonces alcalde de L'Ainsa²⁶¹ podía decir del Sobrarbe que su población vivía en un 51 % de la combinación de agricultura y ganadería y que el turismo era un sector incipiente. Sin embargo, en 2003, las cosas ya habían cambiado y la preocupación del alcalde en esas fechas era la necesidad de «conservar» al ganadero como especie protegida, por los beneficios que reportaba para el mantenimiento del paisaje natural, patrimonio específico de la montaña buscado por un gran sector del turismo, ya convertido este en prioritaria fuente de ingresos para la zona.

261 Se recogen esos datos en la intervención de J. L. Sierra en los coloquios sobre los Pirineos organizados por el Gobierno autónomo en 1989 en la ciudad de Jaca (inédita).

El museo

El edificio del museo es una antigua casa del casco histórico de L'Ainsa: Casa Latorre. No es una casa cualquiera, sino que gozaba de un cierto rango entre las que componían el antiguo pueblo. Su situación es singular y estratégica, justo al lado de una de las puertas de entrada de la muralla medieval, en una pequeña plazuela llena de encanto.

Debía de estar a la venta y necesitada de una restauración completa; eso fue lo que hicieron los hermanos Angulo cuando la compraron dudando del destino posterior de la rehabilitación, que finalmente se inclinó por ser el escenario del museo que estoy analizando. Es un edificio de tres plantas con bodega-sotano. La fachada con ventanas geminadas luce un gran cartel que da cuenta del contenido que alberga: Museo de Oficios y Artes Tradicionales.

En la entrada, la recepción y un amplio espacio habilitado como tienda, sin duda la mejor en cuanto a variedad y presentación de los productos entre todos los museos de este estudio. Principalmente, la oferta se orienta hacia obras de madera, réplicas de muchas de las piezas expuestas, cubiertos, saleros, marcas de queso, etcétera, que tanto pueden cumplir una función utilitaria como decorativa. El propietario del museo es, entre otras ocupaciones, excelente ebanista. Hay también publicaciones de la zona, tanto sobre la montaña como información etnológica, postales y vídeos.

El edificio no guarda trazas interiores de los espacios domésticos, sino que se han adaptado y reconvertido para llegar a ser las grandes salas que ahora presentan las colecciones de Ismael Angulo. Únicamente ha habido una concesión para ubicar una cocina, que está allí más que nada porque las escasas dimensiones de aquel hueco lo hicieron inútil para cualquier otra posibilidad.

La zona de la antigua bodega se destina a las piezas de la alfarería popular ordenadas en vitrinas de desarrollo longitudinal adosadas al muro con una potente iluminación que realza las singularidades de las piezas cerámicas. En la planta baja las labores de los hojalateros en toda su variedad; el hierro y la forja con la reconstrucción del rincón del fuego y el fuelle de la fragua. En la primera planta todo lo relativo a la madera y su trabajo, incluida una gran estructura para serrar troncos, un banco de carpintero y multitud de piezas utilizadas en su trabajo, protegidas en

armarios-vitrina donde se muestran perfectamente clasificadas. En una porción de esta planta está la cocina reconstruida. Y en la última planta, las fibras textiles con su proceso de elaboración y muestras de tejidos de lino, cáñamo y lana, así como una gran variedad de elementos de cestería de diversas técnicas y fibras diferentes. Un gran armario recoge el ajuar de una casa, al lado de una silla de novia.

La presentación de las piezas se ciñe a criterios estetizantes con mínimas concesiones al uso y función que tuvieron. Es decir, se exhiben principalmente descontextualizadas, en grandes salas con vitrinas de diseños muy cuidados, que permiten admirar la cantidad y calidad de las colecciones conseguidas por su propietario. Tan solo hay algunas excepciones en recrear los ambientes de uso de ciertos objetos, como la que ya he mencionado de reconstrucción de un rincón de una fragua, donde se ubica el yunque junto a la chimenea de *atrezzo*, avivada por el gran fuelle, o el banco de carpintero con las herramientas asociadas al oficio. Además está la cocina, mencionada también más arriba, totalmente reconstruida con un estilo muy lejano de las cocinas de la zona, en la que se han colocado unos preciosos mosaicos en las paredes con aire levantino, obra del ceramista Lacoma, amigo personal de Angulo.

Todos los oficios artesanales, o por lo menos gran número de los que estuvieron vivos por las tierras de la montaña hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, se encuentran representados cumplidamente en los espacios del museo de L'Ainsa. Los herrajes, las piezas de hojalata, las cestas, la cantarería y ollería, las maderas talladas en su variedad de aplicaciones, bien constructivas o de utillaje, los tejidos, etcétera, componen un completo universo de las labores artesanas y un silencioso homenaje a sus creadores, para los que Ismael Angulo reclama el título de artistas.

5.2. Los creadores

5.2.1. Ismael Angulo

La trayectoria de Ismael Angulo

Ismael Angulo sobrepasa los cincuenta años. Los datos que proporciona sobre su vida son escuetos y concisos. Nació en el pueblo ya aban-

donado de Pallaruelo de Monclús, en La Fueva, pequeño valle interior que se extiende a los pies de peña Montañesa, accesible por dos discretas entradas, una al sur desde Ligüerre de Cinca, en la carretera nacional de Huesca a L'Ainsa, y la otra al norte por el puerto de la Foradada del Toscar. Pero no habla casi nada de la vida en ese pueblo, pese a que los primeros diez años de su vida transcurrieron allí.

Una mujer, Emérita Lacambra, antigua vecina del pueblo, ha descrito la vida en él en la primera mitad del siglo pasado hasta el momento de su abandono en las décadas de los cincuenta-sesenta. Pallaruelo de Monclús²⁶² estaba compuesto por seis pequeñas aldeas que contaban con tres casas a lo sumo cada una. En Casa Cambra de la aldea de La Torre fue donde vivía la familia Angulo. Por los años del abandono la población, con todos sus pequeños núcleos, alcanzó las ochenta y seis personas, que compartían escuela, correos, fiestas y modos de ganarse la vida cada vez con mayores dificultades.

Es un buen restaurador, un buen carpintero y un buen anticuario, oficios que aprendió y ejercitó en Zaragoza, para luego afincarse en Barbastro. El éxito de sus negocios atestigua que su fama es consolidada y que tiene una alta posición en el campo de la rehabilitación del mueble y de los objetos antiguos. Es un experto en su profesión, en el ámbito de las creaciones populares, porque ha vivido mucho en él y se ha capacitado para entender el mundo de la producción artesana. Su mirada es capaz de captar las sutiles diferencias entre las piezas. «Solo se adquiere esa visión de distinguir si se ha visto mucho, si se ha vivido mucho en ese mundo».

Los objetos

La cualidad de anticuario experto le ha facilitado acceder a multitud de piezas de carácter etnográfico. Las ha comprado, se las han regalado, de todo ha habido. Y voy a buscar el arranque de la colección. ¿Cuál fue el primer objeto que compró? Se trata de una devanadera. ¿Es solo una feliz coincidencia que la primera pieza recogida en Serrablo por Julio Gavín, en el caso del Museo de Sabiñánigo, fuera un demoré, pieza bastante similar

262 E. Lacambra (1999), «Pallaruelo de Monclús. No queremos olvidarte», *Sobrarbe*, n.º 5, pp. 167-214.

a la devanadera que menciona Angulo? ¿Y que Fabián Castillo eligiese una rueca como pieza representativa de su Museo de Alquézar?

A pesar del numeroso y variado contingente de objetos, de cosas provenientes de la vida cotidiana del pasado reciente que llenan estos museos, se ha privilegiado por estos tres hombres unas pequeñas piezas, bastante irrelevantes en cuanto a sus aspectos formales pero profundamente simbólicas al haber sido «acariciadas» por manos femeninas.

El contexto temporal de la recogida de los objetos es el esperable: ese tiempo en que las cosas están perdiendo su valor de uso. La gente se extraña al ver que alguien demuestra interés por lo que ellos desechan. Que incluso está dispuesto a pagar un dinero por lo que ellos iban a tirar, deseos de distanciarse de esos recuerdos suturados a una vida difícil plagada de incomodidades y ahora inservibles ante los nuevos rumbos que van tomando sus vidas.

La reconversión de la mirada de los propietarios no se había producido. Solo se percibía la pérdida del valor de uso y aún no se manifestaba el poder del valor simbólico. Lo urgente era tirarlos o venderlos. «Romper con el pasado era signo de mayor felicidad, no pasar estrecheces y esos objetos podían estar asociados a esas penurias». O, si había sitio, arrinconarlos, por aquello del «nunca se sabe» de los más previsores o indecisos, signo de la astucia de la gente.

La distancia temporal modifica las emociones que son soportables e incluso deseables «Hoy día sería impensable llegar a tener esto, la gente no quiere desprenderse hoy». Puede haber memoria porque ha habido olvido.

El proyecto

Cuando la colección de Ismael Angulo se hace sustanciosa se le presenta a él una disyuntiva, que guarda cierto paralelismo con la vivida por sus proveedores. ¿Qué hacer con todo ello?

¿Qué hacer con tantos objetos que desbordan ya las paredes de sus almacenes? Se pueden volver a vender una vez restaurados, con el destino casi seguro de funciones ornamentales en las nuevas casas, que indican el regreso de la gente a los pueblos como segunda residencia. O si se rechaza esta opción, y quedan en manos de su propietario, hay que decidir el valor actual que tienen.

El valor de uso de una colección, desde el punto de vista de su propietario, no es otro que mostrarse, exhibirse; rentabilizarla, en suma. Hay una primera rentabilidad, la económica, que, sin embargo, nuestro informante soslaya, y solo hay un pequeño comentario que nos remite al contexto económico introduciendo el papel del turismo en la activación patrimonial. No le agrada al informante hablar de estos motivos, aunque posteriormente emerjan con más claridad.²⁶³ «En Barbastro no había sitio, además era poco frecuentado».

El otro «pago» que puede recibir el coleccionista es el pactado socialmente: el re-conocimiento de los otros ante su trabajo, su dedicación y su éxito. Recibirá la compensación de representarse a través de sus piezas, de mostrarse con ellas.

Y el mejor marco para que esa representación opere favorablemente es el de un museo. Es el lugar idóneo (Alonso, 1993; Bolaños, 1997; León, 1978).

Elegir el emplazamiento concreto ocasiona algún problema. No solo es que Barbastro tuviera potencialmente pocos visitantes, es que además el Ayuntamiento no se tomaba en serio el proyecto.

Finalmente se escoge L'Ainsa como emplazamiento ideal, aprovechando la oportunidad que brinda Casa Latorre,²⁶⁴ comprada por la familia Angulo. Y se abre al público en 1999 con las ayudas del ISVA (Instituto del Suelo y la Vivienda de Aragón) para restaurar la casa, y del programa europeo Leader, junto con el Servicio de Museos del Gobierno de Aragón, para afrontar los equipamientos.

En medio de tanta ayuda institucional, la posición del Ayuntamiento de L'Ainsa más bien parece hostil. De hecho, cuando le recabé información, la contestación fue clara y meridiana: no tienen nada que decir sobre ese museo, puesto que «es privado y particular».

En sus intervenciones, Angulo se ha presentado como un cabal coleccionista, que además ejerce como artista-artesano. Colecciona piezas que

263 En la entrevista siguiente se arrojará más luz sobre el factor económico.

264 Nótese la asociación entre Casa Latorre y la aldea de La Torre, de la que provienen los Angulo, allá en Pallaruelo de Monclús.

conoce muy bien, ya sea porque ha fabricado otras similares por su oficio de ebanista carpintero o porque las ha restaurado en su propio taller. Le obsesiona reivindicar la belleza de esas producciones artesanas salidas de manos no reconocidas normalmente como artísticas. Quiere rescatar la dimensión estética en lugares no habituales, allí donde el gusto dominante ha puesto la barrera infranqueable de objetos cotidianos, significando cotidiano todo lo contrario de singulares; elaborados por profesionales, a lo sumo artesanos, pero no artistas, ajenos al *pool* patrimonializador más habitual que reposa en la singularidad o excelencia, rareza y obsolescencia (Prat, 1993).

Las referencias a estas ideas son continuas y repetidas mientras recorremos el museo. Incluso quiere desmarcarse de los museos etnográficos, porque el suyo es diferente en la medida que reivindica el trabajo de los artesanos, y, a su entender, los museos etnográficos tienen otros objetivos.

Vamos recorriendo las distintas salas del museo y los comentarios son similares ante la cestería, la cerámica, los textiles o los herrajes. Remarcar las cualidades estéticas.

Este museo es diferente de los museos etnográficos porque de lo que se trata es de reivindicar el trabajo artesano. Entre los artesanos hay artistas y chapuceros, he huido de la chapuza y he mostrado la belleza, lo bien hechos que están.

Expresamente ha huido de toda referencia funcional, y en el montaje no hay muchas concesiones a las ambientaciones que prioricen la evocación al colocar a la pieza en su contexto y con la huella de uso visible de alguna forma. Él ha evitado este planteamiento totalmente.

Digo delante de unos zarcillos,²⁶⁵ que están en una vitrina junto a otras piezas de madera, que no se señala su utilización dentro del proceso artesanal de fabricación del queso, y cuenta «que están ahí más que por el queso, están por el artesano que fabrica los moldes».

El empeño en borrar las huellas de uso o las referencias funcionales es continuo. Todo está limpio, sin mácula, como si acabara de salir del taller del correspondiente artista sin haber sido utilizado nunca o estuviera dis-

265 Son unos grandes aros de madera que hacen el papel de moldes para dar forma al queso.

puesto para su compra en un gigantesco muestrario. Así cree que se facilita la contemplación de los valores formales y estéticos, pues podrán mostrar bien sus formas y decoraciones.

Se comprende, de este modo, el valor dado a un alfarero de Naval que puede alcanzar con honor el rango de artista al que ha dedicado una vitrina especial con su obra. Es un alfarero de 1906, Pedro Salanova, que introdujo la policromía en su trabajo, y dice de él que realmente entró en el mundo de la cerámica con pleno derecho. Es de las pocas vitrinas, por no decir la única, en que se señala el nombre del autor con unos datos autobiográficos. El resto de obras expuestas permanecen en el anonimato, como corresponde al trabajo artesanal, poco preocupado en aquellos tiempos, en los que el diseño no estaba tan prestigiado socialmente como ahora, por los problemas de autoría.

Toda la rehabilitación de la casa necesaria para el montaje museístico se hizo adaptándola a la mejor exhibición de las colecciones del propietario. Afirma que se han respetado las estructuras de la casa y cada material se ha adaptado a la sala correspondiente. Pero pese a ese criterio que ha expresado el informante de no alterar ni intervenir mucho sobre la casa, lo cierto es que sí que se ha hecho. Por ejemplo, los techos no tienen las vigas usuales de madera, sino que se optó por eliminarlas y hacerlos rasos. Y una vez dentro del museo no es visible que estemos en el interior de un espacio doméstico, sino verdaderamente en las salas de un museo del tipo clásico, que podría ser de bellas artes o de arqueología. «Las vitrinas se fabricaron con madera de haya natural para que no entorpezcan la visión del objeto. El entorno es austero para que resalten más los objetos».

Sin embargo, pese a la intención de desmarcarse de los museos etnológicos al uso, Ismael Angulo no se ha privado del poder imaginario que poseen las cocinas, y aunque la casa la había perdido, la reconstruyeron en la zona aproximada que debía ocupar la genuina. En este caso no se elude la función y le agrada que digamos que huele a humo, que huele a casa.

No hay etiquetas en la cocina, esta sala es algo independiente del resto del museo y no se sigue el criterio del resto de salas de rotular las piezas con su nombre y su cronología. Pero no acaba de estar muy convencido de esta concesión dentro de lo que ha sido su idea general del montaje del museo. «¡Es que el espacio era pequeño y no daba para exponer nada!».

Hay finalmente unas afirmaciones de Ismael Angulo que pueden retratar al personaje cuando quiere resumir en unas pocas palabras las ideas que dan origen a toda esta compleja y complicada historia del museo. En definitiva, qué fue lo que activó en él el proceso de institucionalización museístico: «Hacer algo en esta miserable vida era la idea que me animaba, y es que la verdadera actividad está en la calma, esa es mi guía de trabajo».

Con esa visión no es extraño que quiera saltar por encima de la vida cotidiana, puesto que es miserable, según él, y que encuentre en el coleccionismo una vía de escape, una pulsión que le permite convertirse a su vez en un artista, en la medida que se emociona y aprecia la belleza que otros fabricaron y que él también recrea. Él ahora la contempla con calma, con lentitud, y en esa labor contemplativa de alguien que vibra ante su belleza confluye también el contacto directo que ha tenido con las obras cuando las ha restaurado, las ha mimado y cuidado. De modo que alcanza una experiencia de sentido en la que junto a la contemplación también se encuentra la acción, el hacer, ese saber práctico que ciertos autores colocaban en la base de la cultura del pueblo o de la gente.

5.2.2. José María Lacoma²⁶⁶

La trayectoria de José M.^a Lacoma

El otro informante cualificado para el museo de L'Ainsa es un artista cerámico, de edad ya madura, que reside en Perarrúa, donde tiene su taller, en el que también trabaja su esposa Elena.

Es originario de la zona de Barbastro, vivió con su mujer varios años en Madrid y regresó hace ya tiempo a la montaña. Se instalaron en ese pequeño pueblo a las orillas del Ésera hace doce años y han ejercido un papel protagonista, en especial él, en toda la lucha mantenida por los habitantes de la zona en contra de la política hidráulica de regulación del río Ésera.

Dos pantanos, Comunet y Santaliestra, amenazaban los pueblos y a los pobladores de la cuenca del río, entre los que se encuentra Perarrúa, y

266 José M.^a Lacoma fue el presidente de la Asociación pro Museo Ismael Angulo, y en calidad de tal tuvo una intensa participación en el proceso de gestación del museo.

fue José María Lacomá el promotor de la Asociación Acude, que lidera la lucha en contra de dichos embalses.

Es una persona muy activa en el frente sociopolítico, y por eso también a él se debe la creación de la Asociación pro Museo Ismael Angulo. Desde ella estuvo todo el tiempo al lado de Ismael acompañando e incluso diseñando la estrategia del proceso de creación del museo.

Por su trabajo gozan de gran movilidad y pasan temporadas en L'Ainsa, donde tienen una tienda de venta de cerámica, justo enfrente del Museo de Ismael Angulo.

Los neorrurales

La pareja se instaló en el pueblo en 1990 dentro del fenómeno de retorno a lo rural que se viene produciendo desde un tiempo atrás. Vivían en la gran ciudad, Madrid, y decidieron abandonarla para venir aquí. Recorrieron varios pueblos, llegaron a Perarrúa, en la Ribagorza, les encantó el puente de piedra que cruza el Ésera con sabor añejo y allí, al lado del puente y el río, establecieron su casa y su taller. Al poco de aposentarse, la bella imagen del puente se rompía con la construcción alledaña de un moderno puente de cemento habilitado para el tráfico rodado.

José María habla de la desaparición del mundo rural desde un sentimiento de pérdida, y, por tanto, de lo irreconocible que resulta ahora todo por los cambios tan rápidos soportados en la montaña. Hay falta de vida y falsedad en la ocupación estacional. Ya no hay pueblos, desaparecieron. Ahora tan solo quedan las ruinas.

Tú vas a cualquier pueblo del Pirineo, al Somontano, me da igual, y ves la ruina, y ves el abandono, no te haces una idea de lo que era el pueblo vivo. Y un pueblo vivo ahora no es lo que era un pueblo vivo entonces.

Está lamentando la pérdida de algo que por su edad pudo conocer en su infancia y que justamente se refleja también por Violant y Simorra, el gran etnógrafo catalán, que llega a decir: «Esta es la dolorosa verdad. El Pirineo se despuebla y muere» (1949, p. 71).

Violant, exactamente igual que Lacomá, solo que sesenta años antes. Precisamente lo que añora el segundo ya era signo de la decadencia en el primero. Y no voy a ser yo quien niegue la evidencia del despoblamiento

del mundo rural en general, y del Pirineo en particular, ni del envejecimiento de su población, ni de los profundos cambios sociales que se han vivido y se están viviendo. Lo que quiero hacer notar es que ese mismo discurso se repite desde hace un siglo, y que se puede colegir que dentro de cincuenta años alguien añorará los pueblos del año 2000 como paradigma de la ruralidad.

Por lo tanto, en ese discurso hay que buscar algo más que la opinión sobre lo rural; detrás está el sesgo de la pérdida, del tiempo personal que se ha volatilizado, del devenir y que entra en el dominio de lo imaginario. Si cada sociedad instauro su temporalidad (Castoriadis, 1989), y es así como se autoinstituye, la sociedad rural tradicional está muy alejada de la actual. Los ritmos, las secuencias y los sucesos acontecen de otra forma. Y es difícil elaborar un bosquejo ahora de lo rural sin que medien temporalidades muy distintas que condicionan todo el análisis.

Pero, si realmente fuera posible efectuar una observación «emic», si pudiéramos ponernos dentro de la piel de los auténticos rurales, ¿no resultaría extraño para los que se han quedado, para los que no se fueron, oír decretar una y otra vez que están muertos? ¿No era igualmente impertinente mi insistencia en el caso de Ansó en subrayar la soledad del pueblo, percibida desde mi sensibilidad ciudadana e irrelevante para mis informantes ansotanos?

Y otro elemento a tener en cuenta en este ejercicio evocador, de activación de la memoria que hace mi informante, es la parte que se recuerda y la parte que se olvida. Junto a la memoria siempre esta la amnesia. Existe memoria porque hay olvido; si no, difícilmente se produciría la evocación. Por eso puede describir un paisaje rural en el que no hay elementos discordantes. No relata insectos voraces, moscas incansables, calles llenas de huellas de los animales, servicios higiénicos insuficientes, oscuridad, pobreza, etcétera. Eso es lo que Henri Lefebvre «vio» en su viaje por los Pirineos de Aragón en 1965 (Lefebvre, 2000). Pero todo eso José María lo ha olvidado.

Ismael Angulo

No sé con precisión cómo se urdió la amistad entre José María e Ismael, igual pudo fraguarse la relación en Barbastro, de allí procede Lacomma y allí reside Angulo. La relación entre el ceramista y el anticuario es

fluida, y dado el carácter montañés, más hermético, de Angulo, le corresponde a Lacoma ejercer de relaciones públicas del proyecto del museo. Por tanto, no extraña su protagonismo en la gestación.

Haber vivido en Madrid le había convertido en un auténtico gestor cultural, una faceta que desempeña con facilidad. De hecho, ha sido un gran impulsor de la recuperación de la fiesta de la Morisma en L'Ainsa. En el papel protagonista que Lacoma adopta en la promoción cultural de la zona emerge la cualidad híbrida de un neorrural. Reside en el pueblo, pero lleva a él los modos de actuar propios de la ciudad. La idea de explotación se formula sin ambages.

En el tema del museo el informante fue tejiendo un proyecto más ambicioso con la pretensión de dotar a Barbastro de unos recursos culturales que no poseía. «Mi idea era precisamente eso: crear un centro cultural en un sitio donde se pudiera hacer incluso un multiusos para artes escénicas: un teatro o por ahí».

A la hora de perfilar algo mejor su propuesta es fundamental contemplar las ocupaciones de Ismael Angulo. El trabajo de carpintero-restaurador se combinaba felizmente con el de anticuario, de manera que poco a poco se va haciendo con una sustanciosa colección etnológica. Los viajes del anticuario-carpintero-restaurador-coleccionista le llevaban de un extremo a otro del Pirineo, de ese territorio que estaba ya desapareciendo como tal.

Esa recogida era siempre dentro de los cánones de un buen coleccionista con orden, fidelidad y rigor. Es una persona en la que se puede confiar profesionalmente. La colección ha cobrado entidad y empiezan a pensar en lo que se puede hacer con ella. El primer objetivo es interesar a la Administración autonómica.

Yo le dije: «Mira, yo creo que lo que debes hacer es hacer un inventario de todas las piezas explicando exactamente qué es cada pieza y con este, con ese inventario nos vamos a la DGA».

A partir de este reclamo a los representantes políticos, que es el comportamiento que he ido encontrado también en los otros museos originados desde colectivos, comienzan las visitas y demandas de despacho en despacho, de administración en administración, sin mucho éxito en las gestiones.

Empezaron por el Gobierno autónomo, pero la crisis política que atravesaba en ese momento²⁶⁷ les reorienta hacia el Ayuntamiento de Barbastro, que tampoco se sustrae de los avatares de los cambios políticos. También ahí se producen dimisiones, entradas y salidas de alcaldes sucesivos. Nadie actúa a favor del proyecto, que se queda paralizado en Barbastro.

Ante el panorama desolador de interlocutores cambiantes, en uno y otro nivel, se juzga oportuno crear una asociación que pueda respaldar y dar más fuerza a las negociaciones de Ismael y José María. Un grupo de gente próxima que ve con agrado la creación del museo se aglutina en torno a la asociación y tienen una presentación pública en la Feria de Barbastro, la FERMA, marco de mayor relevancia cara a la comarca y a las instituciones. «Conseguimos ciento y pico socios para presentarnos en una feria de Barbastro, en la FERMA del año noventa y cuatro o noventa y cinco».

Esta deriva por despachos e instituciones tiene su réplica en los variables emplazamientos que iba eligiendo el proyecto del museo. Recalar en Barbastro implica abandonar la idea de Ismael de instalarse en El Pueyo, lugar muy querido por él, e iniciar una búsqueda de marcos idóneos en el propio Barbastro.

La falta de definición del proyecto, pues había unos perfiles demasiado brumosos, los cambios políticos en la corporación y la pujanza de la Denominación de Origen del Somontano, que estaba a su vez diseñando un museo del vino en el espacio del Hospital de San Julián, inclinaron la balanza hacia el proyecto de los vinateros.

El resultado de todas estas gestiones estériles, en las que no se ve ningún apoyo para el museo, conducirán al propietario de las colecciones, a Ismael Angulo, a asumir de forma unipersonal las decisiones sobre su futuro. No es, por tanto, un museo de una colectividad que quiere mostrarse a través de él y que tiene pleno sentido, desde los intereses de sus creadores, con un diseño indisolublemente ligado a un lugar. El museo, en ese caso, *es* de ese lugar y de ese colectivo. Pero el museo de Ismael Angulo *es*

267 Eran los tiempos de las mociones de censura que cambiaron la composición del Gobierno autónomo. José Marco, del PSOE, fue nombrado presidente.

de Ismael, y es irrelevante su vinculación territorial desde el aspecto identitario o de enraizamiento. Estamos ante un coleccionista que ha invertido gran parte de su vida en conformar su colección, que ahora quiere rentabilizar en todos los aspectos, y, por lo tanto, no es muy arriesgado llamar a este museo un museo mercenario, en la medida que terminará creándose allí donde mejor se puedan alcanzar los objetivos de su dueño.

El primer lugar elegido por Ismael es el Pueyo de Barbastro. Luego, a continuación, viene Barbastro. Tras esta posibilidad vienen otras, como Alquézar o Samitier o Adahuesca.

Otro sitio también era Samitier. También había una casa allí. Lo que pasa es que yo a Ismael le dije: «Pero ¡Samitier!, ¡si allí no va a ir nadie! Samitier es un sitio inalcanzable. Ainsa sí, porque Ainsa está claro que va mucha gente».

Y en medio de todo aparece L'Ainsa, con una oferta muy interesante respaldada por la familia de Ismael, sus hermanos en concreto. Compran una casa para rehabilitar y empiezan a pensar en ella como sede del museo, le dan un plazo a su hermano para que decida si va a quererla, justo cuando la paciencia de Ismael había llegado ya a su límite. Y es así como definitivamente se impone la opción familiar. Será un museo privado, la familia compra la casa y siguen adelante rehabilitándola para museo.

Se tendría una falsa impresión si se atribuyese la falta de definición del proyecto de Ismael Angulo únicamente a esta sucesión de emplazamientos que recorren el Somontano y el Sobrarbe. Hay también en la misma idea sobre el futuro de la colección etnográfica una fuerte imprecisión, aunque la visión mercantil y comercial está presente desde sus inicios, ya que el coleccionista es además un comerciante que tiene como oficio la compra-venta de este tipo de piezas, con el añadido de su saber experto como restaurador. «La primera idea era hacer un museo junto con una escuela de restauración dirigida por Ismael como un profesional y que el museo cumpliera esa doble función».

Ese es el comienzo de esta historia para Lacoma, que el coleccionista pueda ejercer de restaurador al frente de una escuela-taller, formando profesionales capaces de afrontar la creciente demanda que hay de piezas y objetos etnográficos, de esos objetos provenientes de la cultura rural tradicional, todos ellos en unas condiciones muy deterioradas por el uso y necesitados de la pertinente restauración. El destino final de las piezas serán las

viviendas rurales de la gente que retorna a los pueblos, aunque solo sea estacionalmente, y que refuerzan así su sensación de retorno a lo natural. O decorar los negocios de hostelería rural, que tienen unos códigos estéticos en los que se puede recrear la ruralidad, si bien de forma parcial. Estaría dentro de lo que indicaba más arriba sobre la memoria y el olvido.

Ante las dificultades de esta idea también se contempla la posible venta de toda la colección al Gobierno autónomo o al Ayuntamiento, manteniendo el papel de director vitalicio. Pero no queda claro a quién se le ofrecería una vez estimado su valor económico, o su cesión, o la cesión con contraprestación, o lo que fuera, porque Ismael no daba muchas pistas sobre lo que deseaba.

Llega un momento en que Ismael por fin define su relación con la colección y su destino, y la expresión de Lacoma es rotunda. «Ismael dijo: “Esto es mío, y yo con mi colección me voy a montar aquí un museo particular y lo voy a explotar yo”».

Y por dura que resulte la expresión «explotar» a nuestros oídos, José María no duda en utilizarla repetidas veces para justificar la decisión última de creación en L'Ainsa. Un museo es un negocio, y como tal se debe analizar. Para su amigo, elegir L'Ainsa y crear allí el museo era ya la única opción posible de montar su negocio. El proyecto se convierte en unipersonal y la trayectoria a seguir es responsabilidad de Ismael, en primer lugar, y de sus hermanos. «Entonces yo, evidentemente, en el Museo de Ainsa no tuve absolutamente nada que ver ya,²⁶⁸ ni nadie de la asociación».

Para que todo el proyecto lleve un rumbo acertado no se reparan gastos de ningún tipo, y, de hecho, la casa elegida parece ser la mejor de todo el casco antiguo. Pero, siempre hay un pero, esta empresa mercantil, tan explícitamente económica y financiera, pese a tener el velo protector de su orientación cultural, no sigue un correcto desarrollo en términos de explotación, porque tiene una serie de limitaciones en su funcionamiento.

En primer lugar, Lacoma piensa que la tarea de un museo, su razón de existir, máxime en una zona tan desprovista de estas instituciones cul-

268 Alguna pequeña relación sí que tuvo, como veremos más adelante; y además, casualmente, el museo está enfrente de su tienda de cerámica.

turales o de otras semejantes, es servir de elemento dinamizador con una gran actividad cultural, idea que está en sintonía con su primitiva idea de emplazamiento en Barbastro.

Me parece que un museo entra a formar parte de lo que es la reconstrucción cultural, sobre todo en las comarcas tan destruidas como esta, ¿no? Entonces el museo de Ismael iba a cumplir esa finalidad.

Deposita en los museos unas responsabilidades en línea con las propuestas de la nueva museología al pensarlos dinamizadores, vivos, socializadores, etcétera (Desvallées, 1980, 1993, 1994; Davallon, 1991; Varine, 1991; Díaz Balerdi, 2002), o también es la función que depositan en ellos antropólogos como Ariño (2002*a*, 2002*b*) o Padiglione (2003). Pero hay un punto de partida divergente con la nueva museología y sus propuestas de «museos de sociedad» que reorientan todo el proyecto, y es la ausencia de la comunidad en todo ese diseño. Para los museos de sociedad, o museos de la comunidad, el papel que tiene ese colectivo concernido es fundamental, pues nace de él y para él. Ciertamente es que no se desdeña el papel desempeñado por los expertos, que deberían ser una parte más del proyecto, pero no determinante, sino en lugar secundario. Sin embargo, en el caso que me ocupa estamos finalmente ante el museo de un coleccionista, un museo privado, y está justificado que esos aspectos colectivistas no tengan ninguna relevancia en su creación. O bien es un negocio, o bien es un escaparate de su pasión, de su amor por los objetos, y el poder que le confieren a su dueño (Baudrillard, 1988).

Claro que no es lo mismo un tipo de coleccionista que otro, que existen categorías de museos. Para Lacoma hay instituciones de este tipo que pueden permitirse existir sin necesidad de pensar más allá de sus propios muros, pero estará en relación con el valor de lo expuesto. En el caso de L'Ainsa, las colecciones no son, pese a todo, espectaculares, ya que los objetos de la cotidianeidad no pueden adornarse de rareza o singularidad. Por ello es tan importante la dinamización para que el propio negocio funcione. Piensa Lacoma que resulta indispensable toda una serie de tareas, bien con la Administración, bien a título privado, encaminadas a realizar un buen *marketing* del producto. Viajes, reuniones, contactos con otros museos, publicidad; en definitiva, se trata de la explotación de un negocio. Justamente todo lo que no han hecho los Angulo, que se volcaron sin límites en la restauración y habilitación de

casa Latorre, pero no han percibido que la tarea debía continuarse posteriormente de forma activa.

De todos modos, a la deficiente gestión actual de la familia Angulo se une otra circunstancia para no poder aplaudir la trayectoria del museo. Hay una inflación de museos etnológicos. Esa es la opinión de Elena, que no comparte su marido. Este argumento lo estamos encontrando una y otra vez, y tampoco podía faltar aquí. El público está cansado de ver siempre lo mismo. Se subraya, otra vez más, la importancia de la mirada singular sobre el propio museo, que puede funcionar de modo mágico, o como «prisma óptico», y la incomprensión para el resto.

Quedarnos únicamente en la dimensión economicista del museo de L'Ainsa es mirar solo hacia un lado. Si nos volteamos, podremos observar, además del negocio de Ismael, su trabajo de artesano-restaurador.

La pareja de informantes,²⁶⁹ en especial Elena, quieren también dejar claro que, a pesar de todo lo que han manifestado sobre «el negocio del museo», hay en Ismael Angulo otras motivaciones, no necesariamente económicas y que operan con fuerza en él. El otro lado, el coleccionista (Baudrillard, 1988, pp. 101 y ss.), queda reseñado aquí. La pasión de la posesión, la relación privilegiada con el objeto como el mejor animal doméstico, el sentido de continuidad que da a la propia vida, etcétera. «Porque Ismael sí que ha puesto cariño en ese museo. Él, cuando hizo eso, ¡era su colección y una cosa que la tenía como muy suya!».

Para rubricar esa relación más simbólica con las piezas de su colección aluden al cariño con que las restaura, y no les parece mal que la huella de uso haya desaparecido por completo. Ya que el resultado de su labor restauradora consigue devolver a las piezas el aspecto que tendrían al salir de las manos del artesano creador, como si desde allí hubieran llegado directamente al museo, sin etapas intermedias. En muchas ocasiones el comportamiento de Ismael demuestra una actitud no acorde con el punto de vista economicista, pues las mejores piezas las sustrae de la venta y las reserva para su exhibición en el museo.

269 La esposa de Lacom, Elena, estuvo presente en la entrevista e intervino en algunas ocasiones.

El turismo

En este caso también está claro que la elección de L'Ainsa se fundó especialmente sobre el fuerte tirón turístico que posee el pueblo. El objetivo del turismo cultural, fórmula exitosa de estos tiempos, se ve cumplidamente resuelta con la institución museística. Para los responsables políticos no había dudas sobre el papel que podía tener el patrimonio cultural, museos incluidos, a la hora de conseguir la financiación europea para programas de desarrollo local. Comercio, cultura, negocio, desarrollo constituyen un tótum revolutum.

Y llegando al caso de L'Ainsa, enclave privilegiado, su papel protagonista dentro de la oferta turística del Sobrarbe es incuestionable. Comenzó tiempo atrás cuando los franceses, que siempre aparecen en la revalorización del Pirineo aragonés, pues forman parte del imaginario colectivo de amplias zonas como el Somontano y los cañones de Guara, Ordesa, el mismo Sobrarbe y otras muchas más (Biarge, 2000), empiezan a comprar casas en L'Ainsa.

A continuación el testigo fue recogido por gente de la zona o alrededores, y ahora L'Ainsa está orientada hacia el sector servicios con gran éxito, ya que, para Lacombe, no hay más que ricos en la localidad. ¿Qué es lo que vende más?, ¿el turismo cultural? Pues a él se apuntan todos sin saber muy bien qué quiere decir ni cómo hacerlo. Esa es su visión.

La masividad se hace sentir en L'Ainsa fuertemente, incluso más que en otros lugares, pues es un nudo de comunicaciones pirenaicas. Y lo masivo no solo significa incremento económico por aumento de la demanda, sino también efectos perniciosos no deseados, que Lacombe cifra en el descenso del nivel cultural de los visitantes, algo muy natural por los propios datos estadísticos de la población española aplicados a los grandes números en este caso. «El nivel cultural de la gente que viene, cada vez es más bajo. Lo que pasa que esa gente pues sigue teniendo dinero, tiene dinero...».

Y si resulta que L'Ainsa construye sus recursos económicos sobre el sector servicios y el turismo, es indiscutible que necesita de los grandes números para apuntarse tantos a su favor. Por lo tanto, no podrá evitar esos efectos malsanos que para el informante pueden llegar hasta la destrucción del propio pueblo. Pero ¿de qué podría vivir dentro de la oferta

turística L'Ainsa? No tiene sol, ni playas, ni elementos singulares. Tan solo esa reconstrucción histórica de un casco antiguo, en el que perviven rasgos arcaicos y que está jalonado de unas cuantas «joyas» patrimoniales. Sería, pues, un motivo de orgullo que una oferta tan limitada concite tan alto interés.

José María Lacoma ve en la falta de «antecedentes culturales» la incapacidad para apreciar la oferta del museo, en sintonía con la teoría sobre la distinción o la construcción del gusto (Bourdieu, 1998). Sin embargo, como un negocio más, el museo estará sometido a la ley de la oferta y la demanda y no le quedará más remedio que hacerse, sin remilgos y si puede, con ese sector de la población también. No se puede esperar que funcione de otra manera, pues para que la comunidad se implicara, reconociera, etcétera, el proceso tendría que haber sido otro.

5.3. Primeras conclusiones

El Museo de Oficios y Artes Tradicionales, este es su nombre completo, fue creado por Ismael Angulo Pescador en Casa Latorre, de L'Ainsa, sita en la plaza del Salvador del conjunto histórico-artístico de la capital comarcal de Sobrarbe.

Abrió sus puertas en 1999, justo inmediatamente antes de las elecciones autonómicas y municipales de aquel año, y contó en su inauguración, pese a ser un museo privado, con la presencia de altos cargos institucionales: el presidente del Gobierno autónomo y el director general de Patrimonio. Las ayudas económicas prestadas desde el ISVA y el programa Leader para la restauración de la casa y del Departamento de Cultura para el equipamiento justificaban su presencia.

Llegar a este final no había sido nada fácil para su creador y propietario. Detrás había un largo periplo por parte de Ismael Angulo, anticuario y delicado artesano de la madera y la forja, por despachos de altos cargos de las administraciones municipal y autonómica.

El creador nació en un pueblo hoy ya desaparecido del municipio de La Fueva, Pallaruelo de Monclús, desde donde su familia emigró a Barbastro. La emigración fue el camino seguido por muchos de los habitantes de Sobrarbe, hacia los núcleos mayores cercanos: Barbastro, Monzón,

Huesca. Si bien otros llegaron más lejos, con destino Zaragoza o Barcelona, e incluso hubo quien se instaló en las Américas.

La sociedad campesina autorregulada no pudo sobrevivir a los nuevos modelos del Estado central, que diseñaba para esos territorios otras ocupaciones muy alejadas de las tradicionales agro-silvo-ganaderas. Se necesitaba despoblar territorios, que suponían altos costes económicos a la hora de dotarlos de los servicios que otras zonas del país ya disfrutaban, y la mano de obra desplazada venía bien concentrarla en otros lugares que comenzaban la carrera industrial.

Si los mecanismos de intervención sobre la sociedad campesina puede decirse que comienzan con el Estado liberal de mediados del siglo XIX, al regular desde fuera lo colectivo, que pasa a ser lo público (categoría muy diferente de lo colectivo), es cierto que se hacen mucho más potentes en el siglo XX tras la guerra civil, y en especial con los gobiernos tecnócratas franquistas del Opus Dei. Se empiezan a preparar las zonas de tímida industrialización bajo la figura de polos de desarrollo en las capitales de provincia de los años sesenta. Y allí se necesitaban esos recursos humanos, útiles en las ciudades, al mismo tiempo que se los sacaba de esos pueblos dispersos, lejanos e inaccesibles.

La emigración no era un fenómeno nuevo en las montañas del Pirineo; antes bien, consistía en una práctica de regulación aceptada para la reproducción del sistema.

En su concienzudo estudio sobre la despoblación del Sobrarbe, José María Cuesta (Cuesta, 2001) prueba como las consecuencias de las dos clases de migraciones sobre el territorio en periodos de tiempo muy distintos fueron diametralmente opuestas.

La del siglo XIX y primeras décadas del XX tenía como objetivo la salvaguarda del territorio desplazando fuera de él la población sobrante, que esa sociedad campesina no era capaz de incorporar al tener unos recursos colectivos limitados, especialmente los pastos de uso ganadero, con un acceso regulado por la comunidad que otorgaba los derechos de uso a la institución de la casa. La casa regía la participación en la organización comunitaria, las relaciones políticas, sociales, económicas (Cuesta, 2001, pp. 157-158). Y no podía crecer en número de personas de forma ilimitada, pues no veía correspondencia igual en los usufructos que podía ejer-

cer sobre los bienes comunales. Parte de los hijos de la casa, que tenían bloqueado su acceso a la herencia depositada en uno solo de los hermanos, tenían que buscarse la vida fuera. Y así la población permaneció estable hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo, llegó la pérdida de los derechos consuetudinarios en favor de unas leyes diseñadas desde lejos, que también organizaban el futuro de la zona según unas estrategias globales, para las que resultaban irrelevantes las ordenaciones de la sociedad montañesa, sus fueros y sus reglamentaciones.

El futuro de Sobrarbe pasaba por ser productor de energía gracias a las hidroeléctricas que su singular orografía facilitaba, generando un producto necesario a muchos kilómetros de allí en Cataluña, País Vasco o Francia, con el efecto directo en la comarca pirenaica de desaparición de pueblos enteros por inundación de sus propias casas o de sus tierras. Y con la paradoja de muchos pueblos desprovistos de luz eléctrica hasta fines de los noventa, pese a la proximidad de las centrales productoras.²⁷⁰

La otra ocupación prioritaria de Sobrarbe en esos planes estratégicos era convertirse en reserva de espacio además de la producción energética (*ib.*, p. 268). Son interesantes los datos que proporciona Cuesta sobre los cotos de caza previstos en el Plan de Desarrollo Económico y Social de Huesca en 1965. Cotejando con los datos sobre cien pueblos abandonados de la provincia de Huesca en 1985, veintiuno pertenecen a Sobrarbe, y de ellos, dieciséis se han convertido en cotos de caza (*ib.*, p. 283).

La pérdida de espacio vital en todos sus órdenes va forzando la segunda modalidad de emigración, la de la segunda mitad del siglo XX, que ya no sirve como regulación de la sociedad, sino como su definitiva extinción. La actual densidad poblacional de 3 habitantes por kilómetro cuadrado nos sitúa ante la categoría de desierto para esta comarca de Sobrarbe, obligada a buscar su nueva función dentro de las necesidades del espacio global.

Hay otro aspecto de la sociedad campesina, de la sociedad rural tradicional que cooperaba en su mantenimiento y que enlaza directamente con las colecciones que muestra el museo de Ismael Angulo: los artesanos.

²⁷⁰ Laguarda, entre Sabiñánigo y Boltaña, ha accedido a la luz eléctrica en octubre de 2006.

El sistema de herencia, ya mencionado, basado en la propiedad indivisa a favor de uno de los hijos, o hijas, colocaba en una difícil posición a los hijos no herederos. Su forma de subsistencia cuando el poder económico de su casa no les permitía permanecer en ella era la emigración, que ya he comentado, y la pluriactividad. Dentro de esta diversificación ocupacional se enmarcan los artesanos.

Ningún artesano, salvo determinados oficios muy requeridos, podía vivir en exclusiva de su trabajo. El producto que fabricaban, mediante el trueque en la comunidad, les permitía el acceso a otros bienes elementales, pero también tenían que procurárselos con un trabajo directo e inmediato sobre alguna tierra o con la propiedad de algún animal, pues la demanda no era tan excesiva como para permitirles una dedicación unívoca a su oficio artesano. Al mismo tiempo esto les impedía una mayor especialización y quedaban lejanas las posibles innovaciones que hubieran introducido en su trabajo. O viceversa, familias con muy pocos recursos en tierras y animales completaban su menguada economía con el ejercicio de algún oficio artesano.

Habla Ismael Angulo de los «buenos artesanos» y de los «chapuzas», que de todo había. Comprensible resulta esta clasificación si se piensa en los que realmente lo eran y completaban su economía familiar con la dedicación al campo y el ganado. Y junto a ellos, los que ante su menguada hacienda se veían obligados a un trabajo artesanal en el que no eran muy hábiles.

Los registros de empadronamiento proporcionan en 1910 en Sobrarbe las siguientes profesiones artesanas: albañil, alfarero, sastre, relojero, alpargatero, bastero, cantero, carpintero, cestero, cucharero, herrero, sillero, tejedor, tornero, zapatero, hojalatero, calderero, molinero y confitero (Cuesta, 2001, p. 117). Precisamente, de la casi totalidad de estos oficios artesanales encontramos muestras materiales entre las colecciones presentadas en el museo de Ismael Angulo.

Cuando en los años cuarenta-cincuenta las comunicaciones van abriéndose paso por Sobrarbe y van llegando los productos «industriales» son los artesanos más elementales como cucharero, alpargatero, bastero o alfarero los primeros en emigrar ante la bajada drástica en la demanda de sus productos (ib., p. 264). Pensemos en las nuevas cuberterías metálicas que liquidan a las elaboradas con madera, en especial con boj, o la intro-

ducción del plástico y materiales sintéticos con dominio absoluto sobre el barro y los alfareros. Desaparecen los arrieros frente a la mecanización del transporte y también el intercambio secular de productos de las tierras bajas y la montaña.

Aquí entra en escena Ismael Angulo, emigrado de La Fueva, con una tradición familiar a sus espaldas que le guió para formarse en el oficio de restaurador y ebanista en Zaragoza con unos buenos maestros. Y también hizo sus pinitos en el mundo de la forja. Tiene en Barbastro su negocio de tienda-taller de restauración y fabricación de muebles antiguos y su tienda de almoneda en Labuerda, también en pleno Sobrarbe. Es una zona con diversas muestras de esta ocupación anticuaria; de hecho, Barbastro²⁷¹ celebra una afamada feria del mueble antiguo todos los años.

Él recorre de forma incansable la comarca o incluso tierras más lejanas a la búsqueda de la materia prima para sus negocios, y pone una especial atención en todo lo relacionado con los viejos artesanos de Sobrarbe y de la montaña. Los antiguos artesanos que emigraron dejando detrás las herramientas de sus oficios, porque ¿de qué les iban a servir en las ciudades, si de ellas venían los productos que habían sentenciado sus obras y su vida en sus tierras de siempre?

Ismael Angulo reúne en su persona dos cualidades: un coleccionista apasionado, como corresponde a un auténtico coleccionista, y un experto en el oficio artesano relativo a la madera y el hierro.

El coleccionista que vive atrapado por su colección, por esa secuencia interminable de objetos, que siempre puede incrementarse en otro más, cuya posesión consolida la posición del propietario, al mismo tiempo que también le puede sumir en la angustia de no alcanzar la completitud, de que siempre algo se escapará de sus manos. Es la ambigüedad de embarcarse en una tarea de la que nunca se verá el fin: siempre habrá una pieza inalcanzable y la secuencia no se cierra, permanece de este modo abierta e incompleta (Baudrillard, 1988). Y él, de hecho, sigue viajando de un

271 Barbastro pertenece en la ordenación comarcal al Somontano, pero está muy próxima en todos los órdenes a Sobrarbe. Por ejemplo, los recursos sanitarios públicos de la capital del Somontano, como es el caso del hospital de Barbastro, atiende a la comarca sobrabense.

extremo a otro del Pirineo tras la pista de determinados objetos que considera indispensables para su colección. Y junto a esa insatisfacción de no poder dar por finalizada la empresa se presenta el orgullo de haber realizado algo grande y sustancial, que le permite reflexionar sobre sí mismo y su museo como un objetivo alcanzado: «Hacer algo en esta miserable vida». Es la experiencia de sentido que se necesita para hacer más vivible la existencia cuando se desequilibra hacia el polo de la angustia o el nihilismo. Y que en su caso se apoya y fundamenta desde un coleccionismo guiado por la búsqueda de la dignidad del trabajo artesano. Es un artesano que se siente artista, que considera inadmisibles la falta de reconocimiento social ante las actividades creativas de la vida cotidiana, siempre consideradas en un lugar secundario dentro del arte. Que no ignora las diferentes maneras de afrontar el trabajo creativo. De modo que al lado de las chapucerías está la genialidad de la creación anónima popular. Lo cotidiano sembrado de maravillas (Lefebvre, 1978).

Otro signo ambivalente del coleccionista se vislumbra en la especie de lema que confiesa al final de la entrevista: «La verdadera actividad está en la calma». Él, que no para de ir y venir con sus múltiples ocupaciones e incluso con la diversificación de lugares de trabajo que componen su vida profesional, quiere subrayar del museo esa otra cualidad estática, de reposo, de calma, que sí ha logrado impregnar en el montaje del mismo. Una forma de vivir la temporalidad que remarca lo estático, como compensación a esa otra parte de su existencia que no cesa de ir y venir de un lugar a otro.²⁷²

Sus colecciones de objetos artesanales comienzan a ser numerosas y valiosas, máxime cuando el tiempo produce la revalorización de todos esos objetos ante el fenómeno de la patrimonialización ya tantas veces mencionado aquí. Hay distancia, hay olvido y pérdida de valor de uso; por tanto, ya se dan las condiciones para cambiar los patrones de referencia sobre la vida cotidiana de antes y las cosas de la gente común de entonces. Lo despreciable o irrelevante se recubre de valor simbólico, y más para los ojos de un experto como este.

272 Gran parte de las dificultades para establecer la cita con Ismael Ángulo obedecía a que se encontraba casi siempre de viaje; al menos, cuando yo le intentaba localizar en su taller de Barbastro.

Ismael tiene a su favor el jugar con ventaja en el nuevo valor de las cosas viejas. Es una especie de «adelantado», muy consciente de que hoy no podría reunir una colección similar, pues la gente ya ha incorporado a su vida la nueva mirada sobre lo cotidiano de antes, ya ha patrimonializado el común. Y, por tanto, no se desprende tan a la ligera de sus objetos.

Junto al coleccionista aparecen una serie de personas, en especial José María Lacoma, otro experto artesano como él, en concreto alfarero-ceramista, que empieza a dar vueltas al destino de esa privilegiada colección. De las posibles opciones de vender, donar, o exponer, es esta última la que cobra fuerza y la idea de un museo se convierte en un revulsivo para ellos, que junto a un grupo de gentes de Barbastro ven con ilusión la posibilidad de contar en la ciudad con un museo fundamentalmente etnológico, convertido junto a otras instalaciones culturales en un polo de dinamización cultural de la zona, muy en sintonía con el papel que puede tener el patrimonio cultural como agente de desarrollo local sostenido por diversos autores y la nueva museología. Es primordial la participación de Lacoma en esta fase de la trayectoria de la colección de Angulo, pues el ceramista lleva en la cabeza unos proyectos «demasiado» ambiciosos para Barbastro; los rasgos de experto en temas culturales es evidente. Y parece que los apoyos necesarios para que se materialicen sus ideas no llegan. Es más fuerte el poder de las empresas vinateras, que coparán los espacios disponibles para un museo del vino. O así lo cuenta Lacoma.

De todos modos, se puede adivinar que al lado de la potencia económica de la Denominación de Origen del Somontano operando en contra del museo del anticuario está la indecisión del propio Angulo. Ismael no acaba de ver clara la localización de su museo, ni tan siquiera si lo que desea es un museo, una escuela-taller de restauración en El Pueyo de Barbastro u otros posibles emplazamientos: Aldeahuesca, Alquézar y Samitier fueron contemplados como opciones, que decayeron al contrastarlas con el rendimiento económico de un museo en localidades poco turísticas, caso de Aldeahuesca y Samitier.

Puede que la elección final de L'Ainsa también fuera por permanecer dentro de la comarca de Sobrarbe, en la que tiene sus raíces la familia Angulo. Lo que en ningún caso se ha mencionado es la posibilidad de La Fueva, lugar donde está el abandonado Pallaruelo de Monclús. Me inclino a pensar que en la génesis del museo juega con más fuerza el rasgo de

anticuario y artesano que el imaginario de Ismael sobre lo que dejó atrás en su infancia.

Y hay un enfoque financiero también del proyecto. Se puede percibir una especie de alergia a abordar los temas económicos por parte de su propietario, insistente, una y otra vez, en que sus intenciones eran reivindicar el valor estético de los objetos fabricados por los artesanos, al mismo tiempo que reclamaba la condición de artistas para sus creadores. Pero cuando se analiza la nómina de posibles emplazamientos, el descarte de alguno de ellos, las ventajas de otros y la elección final de L'Ainsa se apuntan argumentos en los que es visible que se quiere conseguir una rentabilidad económica para la empresa.

De todos modos, es muy loable la declaración de intenciones verbalizada por Ismael, y su filosofía claramente se trasluce en todo el montaje del museo, que yo clasificaría dentro de la tipología de bellas artes. De hecho, no tiene mucho en común con el resto de museos etnológicos estudiados aquí o con los existentes por el área pirenaica. Frente al modelo más extendido del museo etnológico, que recrea el espacio doméstico en el que se van habilitando las salas de exposición, muchas veces con recreaciones de tipo evocador, el Museo de Oficios y Artes Tradicionales ha huido de esta línea para subrayar por encima de cualquier otro valor la perspectiva formal de los objetos. Grandes y espaciosas salas han remodelado el interior de Casa Latorre. Vitrinas especiales de madera de haya, diseñadas por el propio Angulo, albergan las series de objetos clasificados por su materia de fabricación. En algún momento pueden recordar las salas de un museo arqueológico. Hay una cierta similitud entre los materiales líticos de la prehistoria y las secuencias de herrajes, maderas, cestas, latones, etcétera.

La restauración que ha llevado a cabo el propietario, «experto»²⁷³ también en esas lides, sobre las colecciones y el museo ha borrado de forma consciente y deliberada las huellas de uso de esas creaciones artesa-

273 Es un experto restaurador, pero su saber no es canónico. Me explico. Los verdaderos restauradores, legitimados por la universidad y que actúan sobre el patrimonio dentro de la institución museística, difícilmente compartirían los criterios seguidos por Ismael Angulo en sus intervenciones sobre las piezas. Las huellas de uso son también patrimonio, y hay que ser extremadamente puntilloso en la «invención» o «reconstrucción» de los objetos.

nales, que parecen recién salidas del taller de su creador, sea el herrero, el carpintero o el alfarero. Todas y cada una de las piezas están ahí para que apreciemos sus cualidades estéticas, la maravilla de su diseño y la perfección de su hacedor. Antes que su función, su forma, su dimensión artística como expresión patente de unos hombres, escasamente considerados en su época, pero de los que Ismael Angulo se considera legítimo continuador. Él afirma que esa era su intención, la que no lograban vislumbrar ni los políticos que se aproximaron al proyecto, ni los mismos socios de la asociación pro museo: reclamar la categoría de artistas con todas sus consecuencias para los anónimos artesanos de la sociedad rural tradicional ya desaparecidos, igual que la aldea minúscula donde él nació.

Por eso, una vez liberado de compromisos con unos y con otros, cuando el proyecto parece que va a poder materializarse, la elección es reproducir un museo estetizante, dentro de lo que Bourdieu (1998) consideraría un ejemplo de «reproducción», de asumir los modelos dominantes como paradigma del gusto ejemplar. Y siguiendo ese cauce de los museos clásicos de arte, el museo una vez inaugurado ya no diseña ninguna otra estrategia diferente de invitar a la gente a entrar y verlo. Esta actitud provoca incomodidad en los antiguos socios promotores del museo, pues ellos lo querrían vivo, dinámico, impulso cultural para la zona.

Sin embargo, es bien difícil que se pueda generar todo ello desde el museo. Por su trayectoria de formación y por la musealización elegida para presentar las colecciones.

En primer lugar, porque el museo está ahí como podría estar en otro pueblo de la montaña. Es improbable que la gente de L'Ainsa se lo apropie, y no solo por su origen y titularidad privada, sino también porque no se habla de la vida en el Sobrarbe, sino de la artesanía en la montaña. Y pese a la reivindicación del trabajo artesano, no es mucho lo que se muestra de la vida de esos hombres, autores de las cosas que se exhiben. No sabemos de ellos; al igual que en un museo de arte, aquí se muestra la obra del artista, no su vida.

Pero estoy intentando demostrar con esta investigación que la vinculación de una comunidad local con un museo, sea en la fase de su génesis, sea en la de mantenerlo activo, pivota sobre la capacidad que tiene la institución museística para alimentar o desplegar el imaginario colectivo e

individual, de encarnar lo sagrado social, fuerza que emana de la comunidad, y eso no es muy asequible en el museo de Ainsa.

En algunas salas, en pequeños rincones de ellas, se han hecho reconstrucciones de los talleres artesanos, como la fragua, el banco de carpintero o el telar, pero no son el foco principal de ese espacio, más bien son ornamentaciones que completan las piezas expuestas. Pero de alguna forma el creador del museo sabe que no son irrelevantes para el visitante, que necesita de esas mediaciones para situarse en la contemplación de los objetos, que en otro caso sería muy dura y hermética la lectura del montaje de este museo. Por eso la colección de fotos que vende la tienda del museo sobre la propia institución ha elegido esos espacios para ofrecerlos como recuerdo al público deseoso de llevar algún recuerdo consigo.

Las fotos del museo también han seleccionado la cocina. Ese espacio que «huele a casa», aunque no oculte su «rabiosa actualidad» confirmada o reforzada por el monitor de vídeo colocado en un extremo, que está ahí un poco por casualidad, como ha explicado Ismael; y que, sin embargo, desempeña luego un gran papel para poder hablar de la vida de antes a los grupos escolares, o incluso para completar la escenografía encendiendo el fuego del hogar.

En el caso de la cocina, totalmente reconstruida, sí que se han elegido una serie de elementos expositivos que recrean su posible uso. También lo veíamos en Alquézar con ese costurero abierto que desparramaba su contenido sobre la cadiera. Lo vemos aquí²⁷⁴ con algunos alimentos en desordenada y, al mismo tiempo, cuidada colocación sobre la mesa y el banco del hogar.

Hay más coincidencias con el museo de Alquézar, y también con el de Sabiñánigo, pese a unas orientaciones iniciales tan distintas para cada uno de ellos que aparecen al querer conocer la primera pieza con la que se inició la colección. Se trata para Ismael de una devanadera, igual que sucedió con Julio Gavín al recordar otra devanadera, un demoré más en concreto, como primera pieza rescatada de los pueblos de Serrablo. O aludiría también a la rueda de Casa Fabián de Alquézar como la prenda más apreciada por sus propietarios.

274 Y volverá en el Mas de Puybert, como veremos a continuación, con otros elementos en la cocina que quieren dotarla de vitalidad y dinamismo.

¿Es fortuito que estos tres hombres elijan cosas eminentemente femeninas? ¿No puede estar operando el imaginario materno? Es decir, los tres han primado por encima de otras piezas aquellas que habrían sido utilizadas por manos femeninas, al calor del hogar, en el espacio de la cocina, con la delicadeza y ternura similares a las ejercidas por la mujer en las tareas maternas.

He analizado algunas razones del orden racional, otras más cercanas a las emociones y al mundo sensible, y también he adelantado las razones económicas. Y está claro que juegan con un peso específico alto. La mixtura de factores en desencadenar la patrimonialización también es visible en este museo, aunque lo instituyente y sus caracteres afectivos y sensibles estén en menor medida que en otros de los casos estudiados.

6. MUSEO ETNOLÓGICO DEL MAS DE PUYBERT²⁷⁵

Puybert. Los abuelos y el nieto

El museo del Mas de Puybert es el más joven de todos los que componen este trabajo, abrió sus puertas en 1999; también ese año se inauguró el de L'Ainsa, pero el proyecto de Ismael Angulo arrancaba de muy atrás.

Es un museo privado que nace a partir de unas colecciones particulares. En este caso no hace falta iniciar unas campañas de recogida o búsqueda de objetos, pues las piezas están ahí al lado, donde han estado siempre. El mas sigue habitado; pero algo ha sucedido para que, de pronto, la vida y el espacio cotidiano se revistan de la cualidad de museables y que cosas que no habían sido consideradas como singulares cambien su valor.

El actual propietario va a recurrir continuamente a la autoridad de sus antepasados para legitimar su implicación en toda esta historia.

Vamos a ir viendo en este análisis la presencia continua de esos familiares, que se encarnan en un remoto ascendiente de 1750: Agustín Abellana, y en el abuelo de nuestro informante, personaje que sale a relucir en las entrevistas con Vicente Prior en más de una veintena de ocasiones, y en todas ellas con total pertinencia.

²⁷⁵ Figura este museo en el trabajo de F. Bolea y M. Puyol (2002) y en la agenda de *Heraldo de Aragón* (8-8-2002). También aparece citado por García Guatas (2003, p. 91).

Esta conexión familiar, que se remonta más atrás gracias al árbol genealógico, da pie al título de este análisis; de igual modo y manera que los escudos de armas de todos esos abuelos, herederos sucesivos del mas hasta llegar a los Prior, enmarcan la puerta de entrada a la casa y al museo.

6.1. Contexto

El pueblo

Benabarre no es precisamente un buen exponente como pueblo de la montaña pirenaica. Su situación en el extremo sur de la comarca ribagorzana es mucho más prepirenaica que otra cosa, pero esta cuarta comarca de las que conforman la alta montaña de Aragón no posee ningún otro museo etnográfico, si descontamos el de Campo, con una tipología muy precisa al tener como objetivo los juegos tradicionales. Por eso he elegido este caso como uno más a incluir en el estudio.

Benabarre, la antigua capital de la histórica comarca de la Ribagorza, no ha podido sustraerse al declive generalizado del mundo rural, y más en concreto del área pirenaica.

Un antropólogo norteamericano, Richard Barrett (1987), que residió en ella los años 1967-1968 para llevar a cabo su tesis doctoral sobre las relaciones sociales en un pueblo español, la describía así:

En 1968 el pueblo tenía una población de 1127 personas. La mayoría de éstas, 976, vivían en el núcleo urbano. Otras 66 estaban esparcidas en granjas aisladas dentro del término municipal y otras 85 residían en la aldea de Aler,²⁷⁶ que pertenece administrativamente a Benabarre, pero que está situado a 4 km hacia el oeste. La economía de esta zona es fundamentalmente agrícola, aunque apenas la mitad de las familias de la comunidad pueden ser clasificadas como campesinos granjeros. El sector de la población que no es agrícola está repartido entre comerciantes, artesanos, profesionales y funcionarios. El sector comercial es bastante importante; hay cuatro cafeterías, varias tiendas, carpinterías, dos sucursales bancarias, una farmacia, dos fondas e incluso un cine. La

²⁷⁶ Precisamente en el término de Aler se instala el Mas de Puybert. Se encuentra a dos kilómetros de esa población, desviándose de la carretera general por una pista forestal un tanto escondida.

comunidad forma parte también de un centro administrativo: hay juzgado local, un puesto de la guardia civil, una oficina de correos y un médico residente que presta sus servicios tanto a Benabarre como a su alrededor (Barrett, 1987, p. 31).

Algo permanecía aún en el Benabarre de los sesenta de los logros que había podido alcanzar frente a su entorno: asfalto, servicios de agua canalizada para las casas, servicios higiénicos para muchas de ellas, etcétera. Todo ello, signo de un confort muy adelantado en su época y demostrativo de la importancia²⁷⁷ del municipio en esa zona oriental de la provincia de Huesca. Un idioma propio, el ribagorzano, podía exhibirse como otra muestra más de las peculiaridades de Benabarre.

Pero el paso del tiempo no ha sido respetuoso con el pueblo, el descenso demográfico a lo largo del siglo XX le ha mermado un tercio de su población con respecto al inicio de siglo. Se puede pensar que el declive se inicia con la guerra civil y se completa con las comunicaciones viarias más desarrolladas hacia la vecina Graus. La posición de Graus al lado de dos ríos, el Ésera y el Isábena, opera a favor de unas mejores carreteras. La de Benabarre, distante dieciocho kilómetros de Graus, no finalizó su trazado y acondicionamiento acorde con los circundantes hasta finales de los años noventa.

A Graus se desplazaron parte de los servicios administrativos que tenía Benabarre, incluida la capitalidad definitiva de la comarca de la Ribagorza, que había ostentado históricamente la segunda.

Benabarre ha tenido desde antiguo vocación comercial, era villa con mercado y ferias, y ya hemos visto que su sector servicios tenía fuerza. La apuesta económica actualmente se centra en empresas agroalimentarias y en el turismo verde. Los censos de 2004 le reconocen una población de 112 personas, sumando a la villa los nueve núcleos aledaños.

277 No era ajena a la importancia de Benabarre el que de allí fuera oriunda la familia Piniés, que ocupó altos cargos en política ya en tiempos de la dictadura de Primo de Rivera. Otro Piniés fue embajador del gobierno franquista. El mas de los Piniés era el más significado de los que circundaban Benabarre. Todavía sigue abierto y en uso como residencia familiar.

Puede alardear de un buen clima con la suavidad de sus inviernos debido a su altitud inferior a 800 metros, la calidad de sus productos alimenticios y la tranquilidad de la vida allí. Frente a la masificación de la parte norte de la comarca ribagorzana, la plenamente pirenaica, con el atractivo de Benasque, la estación de esquí de Cerler o la alta montaña, Benabarre quiere «vender» su tranquilidad y su calma. Y también su patrimonio, pues aún conserva restos de la capitalidad del histórico condado ribagorzano como el castillo de los condes de la Ribagorza del siglo XI, en plena restauración. O la iglesia parroquial, o la plaza porticada.

La orientación socioeconómica, que concibe el porvenir de la zona dependiente del sector servicios, la preservación del medio natural y el patrimonio cultural aparecen en las conclusiones de una investigación llevada a cabo entre los jóvenes de Graus en el año 2002, dirigido por la presidenta del CESA,²⁷⁸ la socióloga Ángela López.

Estas nuevas perspectivas para la economía del pueblo provocaron un conflicto de intereses, que desembocó en noviembre de 2002 en la oposición mayoritaria de los vecinos del pueblo a la posible instalación de una planta de «compost» en el término municipal de Benabarre. Se creó la Asociación Río Guart como plataforma de oposición a dicho proyecto, claramente contrario a los intereses mayoritarios de los habitantes del pueblo, que apuestan fuertemente por el futuro turístico. En pocos días, mil seiscientos vecinos con sus firmas se manifestaban totalmente en contra de lo que percibían como amenaza para la explotación de la potencialidad turística de la zona, en la que apoyaban el porvenir del desarrollo local de su pueblo (*El Ribagorzano*, n.º 20, 2002, pp. 50-51). El mayor problema que ocasionaría la industria de transformación de purines y demás desechos de las granjas porcinas serían los malos olores,²⁷⁹ elemento indeseado en un pueblo que quiere promocionarse de cara a sus visitantes.

278 Consejo Económico y Social de Aragón. La información aparecía recogida en la publicación comarcal *El Ribagorzano*, n.º 19, 2002, pp. 3-4.

279 Las granjas porcinas son muy frecuentes en esta zona fronteriza con Lérida, provincia que ofrece los más altos índices peninsulares de producción relacionada con el cerdo y sus derivados.

El museo

El museo del Mas de Puybert aprovecha la configuración arquitectónica de una masía o mas en esa zona de la Ribagorza con fuertes contaminaciones de la comunidad vecina. Tierra de frontera entre Aragón y Cataluña, como tendrá ocasión de demostrar el acento de su propietario.

El mas se encuentra adentrado en el monte, fuera de las carreteras principales. Su localización es un tanto imprecisa por la falta de una adecuada señalización. Este asunto saldrá a relucir en el transcurso de la entrevista.

Con respecto a su antigüedad, se dice (Benabarre, 1999, p. 35) que ya era nombrado en el diccionario de Madoz en 1850, y en él se subrayaba su producción de trigo, centeno, cebada, escallo, vino, aceite y bellota. También se criaba ganado lanar, caprino y porcino. Hoy la agricultura se limita a los cereales y el girasol. Y en cuanto a la ganadería, se puede contemplar, a una cierta distancia del edificio principal, una amplia granja de cerdos para su engorde, con seiscientas cabezas. Las naves de la explotación porcina se ven en la lejanía desde la terraza del mas y Vicente Prior viste ropa de faena de Guissona, la potente industria leridana centrada en la transformación porcina.

Su ubicación entre las tierras de la explotación agropecuaria le proporcionaban al mas una de sus principales características, cuando menos hasta el último tercio del siglo XX, la autarquía. Se trataba de una organización socioeconómica que convertía en innecesaria la contribución del mundo exterior, si descartamos las conexiones comerciales que el mas establecía con los compradores de su producción vinícola y oleícola. Por tener, en el caso que nos ocupa, tenía hasta horno-tejería, iglesia y cementerio propios.

Es evidente que ese tipo de vida se ha transformado profundamente. La globalización, la terciarización de la sociedad española han llegado al mas y le han hecho abrirse al entorno y dejarse modificar por él. Una gran parte de ellos han desaparecido o han modificado sustancialmente sus características, sus propietarios ya no los habitan, aunque puedan tener en explotación alguna de sus labores.

Sin embargo, en el caso del Mas de Puybert, una de sus virtudes es que nunca se ha abandonado, sus moradores han vivido siempre aquí, sin

solución de continuidad desde varios siglos atrás. Y siguen viviendo, haciendo compatibles los usos de un espacio doméstico en activo con otros que entran de pleno en lo que denominamos museo etnológico; y que han podido habilitarse como tales a consecuencia de haber perdido sus funciones originales de uso, desplazadas por las alteraciones que los cambios sociales han acarreado.

El mas tiene varios edificios, con diversas funciones; ya he mencionado la tejería, la iglesia y el cementerio. Pero dentro de lo que sería la propia vivienda, también hay una diversidad de construcciones: las estrictamente domésticas personales, las auxiliares para dar cobijo a la maquinaria agrícola, las destinada a vivienda de los empleados, las zonas para llevar a cabo la transformación de la uva y la aceituna, los espacios de almacenaje, etcétera. Gran parte de esas dependencias son las que constituyen el museo etnológico, que se ofrece a la mirada del visitante.

El Mas de Puybert no oculta que es un lugar vivo y habitado, hay signo de ello por todo el espacio. Macetas cuidadas, animales de corral que atraviesan el amplio patio, ropas puestas a secar, etcétera. Ese sentimiento de continuidad vital se hace presente por todo, incluso en las dependencias que en la actualidad son solo museo. Y así es más fuerte al subir al amplísimo granero, ahora reconvertido en sala de exposición de aperos agrícolas, y de útiles necesarios en el proceso de reconversión del cáñamo a fibra textil. En él, el olor del antiguo almacén de grano o de forraje se impone como aroma que ha impregnado las paredes y techumbre de la sala, pese a su espléndida ventilación por medio de unos vanos sin protección abiertos al exterior. Un revitalizante «olor a pueblo»,²⁸⁰ usando terminología urbana, invade la estancia.

Los objetos se presentan en los contextos y ambientes adecuados a su función. No podría ser de otra manera, dadas las características y tamaños de alguno de ellos. La transformación sobre los espacios ha sido la necesaria para limpiar y adecentar zonas que llevaban años sin utilizar, pero no hay grandes concesiones museísticas de vitrinas o elementos auxiliares. Solo

280 Las sensaciones olfativas son fuertes en toda la visita. A la llegada, ante el edificio principal, vivienda de los padres del creador del museo, un olor a sabrosos guisos culinarios se escapa por las ventanas abiertas de la casa y llega hasta la puerta del edificio contiguo, en el que comienza la visita al museo.

una vitrina recoge en la entrada los documentos más antiguos del mas, el diario de un tal Agustín Abellana, el antepasado con una intervención indirecta y especial en la creación del museo, que luego conoceremos mejor.

Como las estancias o salas del museo están dispersas por los edificios del mas, la visita debe ser dirigida por alguien de la familia. Disponen de unas sencillas fichas didácticas pensadas para un público escolar, que también ha llegado hasta allí en alguna ocasión.

En una habitación cercana a la actual entrada de la casa se dispone la tienda del museo, que ofrece almendras, miel y otros productos alimenticios.

6.2. El creador

6.2.1. Vicente Prior

La trayectoria de Vicente Prior

La vida de Vicente Prior va a clarificar el proceso de activación museística seguido en el mas. Encontraremos dos puntales: el valor simbólico de los objetos por su pérdida de uso y el valor imaginario por la conexión con los antepasados y la experiencia de sentido que proporciona.

Estudió en Huesca interno de los diez a los diecinueve años. Su posición en la familia, de segundo hijo, le destinaba a no heredar y, por tanto, a adquirir un oficio. Se formó en maestría industrial en la rama del metal y comenzó por un negocio de metalistería hasta que se le manifestó una alergia. Esta intolerancia de Vicente al hierro es fundamental en el proceso de activación museológica. De no haber surgido el problema de su enfermedad alérgica puede que la vida de Vicente no hubiera dado el vuelco que dio y su trayectoria vital se hubiera seguido desarrollando lejos del mas, sin mayor interés en las cosas viejas que allí se acumulaban, pues está claro que en un principio su opción vital no se relacionaba con el trabajo en la casa familiar. «A última hora me aconsejaron que la única solución era dejar el trabajo. Quiero decir, que si continuaba, pues bueno, eso me iría a peor, ¿no?».

Hay que deducir de sus palabras que la amenaza de la enfermedad era seria e hizo mella en él, de manera que tuvo que replantear su vida. Puede que estemos ante una de las más sólidas razones que pusieron en marcha el proceso de musealizar el legado familiar.

Si la salud me hubiera respondido, pues esto de aquí posiblemente no hubiera existido, ¿no? Porque la idea que tenía, es decir, las ganas de trabajar, de hacer, pues era por otra rama. Lo que pasa es que cuando a última hora ves peligrar la salud...

Pese a que debe recomponer toda su vida, cambiar planes y adaptarse a otros modelos laborales y sociales con nuevas preocupaciones, hay una íntima experiencia de sentido ante la obra realizada. Se percibe una especie de analogía entre la salud de Vicente, que se resquebraja, y la situación del mas, que en muchas zonas amenazaba con no resistir más el paso del tiempo. «Yo, viendo todo restaurado, me encuentro bien. Estás más cómodo, ¡no sé!, notas una felicidad al ver cómo estaba antes, todo derrumbado, que veías que se caía».

La actuación de Vicente va a paralizar la decadencia del mas y a nivel personal le va a permitir superar sus problemas de salud.

Usos y caprichos

La inauguración del museo fue en 1999, pero Vicente recuerda el año 1997 como la fecha en que se comenzaron a habilitar los espacios ya perdidos para el funcionamiento diario del mas con una orientación muy concreta, responder a un capricho personal de recuperar lo que había sido parte de la vida familiar de los antepasados.

En un principio fue un poco capricho personal, ¿no? Quiero decir, «bueno, pues me voy a arreglar...», porque empiezas a acondicionar algún rincón. Y luego, ¿por qué no arreglas un poco más y haces una especie de museo?

Se produce la activación museológica en nuestro informante, habitante de pleno derecho de una sociedad que ya ha mutado en usos y costumbres con respecto a la de sus abuelos e incluso a la de sus padres. Él, que se encuentra ya a una cierta distancia de lo que fue la vida cotidiana en el pasado reciente, ha cambiado su relación con las cosas y las estancias de la casa. Sus padres, que han vivido, sin embargo, en el tránsito de una época a otra, lo han experimentado de forma diferente. Su mirada era distinta y la idea del hijo se les antojaba inútil. Por un lado, era un trabajo ímprobo rehabilitar las zonas caídas del mas, y, por otro, desconfiaban de que aquello atrajera visitantes. «No lo entendían, decían: “pero ¿dónde te has metido tú con esto!, pero, pero, ¿qué quieres lograr?”».

La madre tampoco se quedaba atrás en sus juicios negativos sobre los proyectos del hijo. En definitiva, ni ella ni su marido habían salido nunca del mas y estaban imposibilitados para captar esos valores que el hijo veía tan claramente en lo que había sido la cotidianeidad para ellos.

Los espacios que va mostrando el propietario del museo los presenta bajo la categoría «desuso», o «dejose de usar». Lo aplica tanto a partes enteras de la edificación, ahora reconvertidas en «salas», como a objetos concretos. No es de extrañar la incomprensión de los padres ante las aficiones del hijo por interesarse en cosas carentes de valor, sin ninguna posibilidad de uso. Para ellos, el valor simbólico o imaginario no era posible.

En las intervenciones de Vicente se distinguen dos zonas muy claramente en el mas, lo que es vivienda hoy en día, que está todavía en uso con sus funciones originales, aunque hayan sufrido alguna readaptación, y que, por lo tanto, es territorio vedado al visitante, y el resto.

Estamos en la amplia entrada, adornada con piezas también en desuso emparejadas con los escudos familiares dispuestos encima de las puertas que confluyen allí. Y aparece aquí una activación de la madre con similar actitud a la del hijo; ella tampoco se quería desprender de ciertas cosas: el candil, el bastidor, el cántaro... En esos objetos algún valor diferente al del uso había depositado la mujer, puesto que no se habían tirado a la basura, aunque reprochara luego al hijo la inutilidad de su empresa.

Este patio-entrada funciona como un amplio distribuidor de espacios de la vivienda privada y de las salas del museo, que hoy se presentan como tales y que en su día fueron partes vitales de la estructura socioeconómica del mas: bodegas, cuadras, graneros, etcétera. La infancia de nuestro informante aparece por ahí, la memoria con su poder evocador se activa ante la visión de los espacios cotidianos. «Yo aún he visto aquí las caballerías, las mulas, los burros, pues aún... recuerdo de pequeño de estar aquí, de darles comida y llevarles a beber».

Hay que salir al exterior para acceder a otra segunda parte del museo que conserva casi fielmente la estructura arquitectónica original. Son las estancias donde se prensaba el vino, el aceite o se almacenaba el grano. Allí se han modificado ciertos espacios para poder presentar, por ejemplo, una cocina. Evidentemente, hay otra, aún en uso, que ocupa su lugar en la zona no accesible al visitante.

En muchas ocasiones resulta difícil trazar la línea divisoria que separa «la pérdida de uso» de «lo inútil». El segundo caso, catalogar de inservible o inútil completo un objeto es sentenciarlo para que se dirija hacia la desaparición definitiva. Eso fue lo sucedido con una cascadera de cáñamo que se rompió en la época en que todavía era útil. Y está claro que el valor de uso no es simultáneo con el valor simbólico; si perdió el primero y no había podido aún alcanzar el segundo, su destino fue la basura, probablemente arder. Así ha sucedido con la cascadera o gramadera del cáñamo y la cernedora de la harina, entre otras piezas.

O con otras tantas cosas que se debatieron entre la sentencia de muerte o la absolución. La indumentaria de pastor, así como su impedimenta, expuesta en la sala, demuestra que en este caso se salvó.

Es muy difícil establecer una clara trayectoria para los objetos en su tránsito por los cambios de valor; a veces se pudiera pensar en procesos aleatorios, otras en conexiones íntimas del orden preconsciente que activan imaginarios concretos.

Pese a todo, la relación afectiva con las cosas es manifiesta, y casi se agradecería que una mano invisible las ocultara de nuestra vista, porque una vez «sentidas» es difícil no vincularse con ellas y con las emociones que provocan. «Y había cosas que mejor se hubieran tirado, porque no se hubiera dado el valor que a lo mejor pudiera tener sentimental ahora, ¿no?».

Cuando ya entramos en ese territorio tan inestable y escurridizo empezamos a ser poseídos por las cosas que provocan en nosotros todo tipo de conmociones, las dimensiones afectivas y sensibles ganan terreno (Maffesoli, 1997). Se perdió el uso y se alcanzó otro valor, que puede tener que ver con el capricho o con el deseo íntimo de sentirse vivo, el dominio del imaginario (Durand, 1982; Castoriadis, 1989).

El autor del incunable

Si hasta aquí he puesto el énfasis en la interpretación del tema de la pérdida del valor de uso, ahora abordaré la otra línea fundamental que aparece en la entrevista con Vicente Prior, la de la conexión con los antepasados al sentirse depositario de un legado que viene de muy atrás. El personaje clave es en primer lugar el autor del libro-crónica del mas, un

prohombre del siglo XVIII, Agustín de Abellana, propietario en aquel entonces de la hacienda y que recibió incluso el título de infanzón. Fue seminarista en su juventud y poseía, por tanto, formación letrada.

Esos manuscritos de Agustín de Abellana,²⁸¹ encontrados por casualidad por el informante, son también como el molino de aceite para Casa Fabián, de Alquézar, o los trajes de Ansó a nivel colectivo, un poderoso tótem durkheimniano sobre el que se puede fijar el imaginario familiar, la línea de continuidad de la casa, del Mas de Puybert.

Gracias a las informaciones que Agustín Abellana recogía por escrito, señalando prolijamente nombres, fechas y datos precisos, se puede reconstruir la vida del mas y sentirse en continuidad vital con sus antiguos moradores. Y eso provoca al cabo de los siglos una conexión tremendamente eficaz con el propio origen, del que se siente Vicente Prior un orgulloso descendiente.

En esa línea no debe ser por casualidad que la madre de nuestro informante sea una ferviente devota del rezo del rosario en la capilla aneja, que recuperó Abellana y que está profusamente decorada con rosarios de todo el mundo, que ha ido coleccionando gracias a envíos de visitantes o a su propia afición. El rezo del rosario también es un ejercicio de continuidad. Hay muchos ejemplares heredados de sus antepasados, y en el libro de Agustín Abellana también se relata la misma devoción en el siglo XVIII.

También nos cuenta que no había día durante el año que no se rezase el rosario en casa, y lo cuenta, pero vamos, que eso era como comer: no se podía pasar el día en casa que no se rezase el rosario.

Hay en esta pequeña anécdota sobre los rosarios un signo de esa «distinción» que nombraba Bourdieu (1998) y que ponía el acento en la apelación a la antigüedad de las prácticas concretas que podía exhibir determinada clase social como el exponente más claro de su privilegiada posición, conseguida no solo por aspectos económicos sino también por origen. Salvando todas las distancias y haciendo un ejercicio de isomorfismo, escuchamos algo de la «distinción» en este recóndito mas de la Ribagorza, todo

281 Vicente Prior se refiere a él de dos formas: Agustín Abellana y Agustín de Abellana.

él sometido a la acción imparabable del tiempo y contra la que parece actuar nuestro informante. Aunque puede ser incorrecta esta valoración y no sea contra el devenir, sino a favor de él, como actúa Vicente Prior.

El encuentro casual con el texto del antepasado le da pie para pensar en el futuro y en el papel que le toca hacer a él en su implicación para construirlo.

Lo que me abrió la... la chispa, la luz, es cuando leí estos libros y vi que este buen hombre en el mil setecientos sesenta y pico ya, tuvo la idea de decir: aquí he puesto una casa, vamos a dejar una constancia de una época, ¿no?

Vicente nombra la conexión vital por medio de dos palabras, *la chispa*, *la luz*. Es una imagen poderosa, de nuevo, como en San Juan de Plan, o como en Ansó, aparece la metáfora de la luz, de la chispa para querer dar cuenta de procesos profundos vividos en el espacio cotidiano. Es algo que no se puede racionalizar, perdería toda su carga de imagen potente si se intentara. Se hace la luz sobre algo, se empieza a ver de otro modo, emociones, sensaciones que no se conocían se activan y el universo que rodea a nuestro personaje se redescubre. Algo de esa memoria arcaica que conecta con niveles muy primarios o geológicos al decir de De Certeau.

El abuelo

Si Agustín Abellana se nos ha hecho cercano en la entrevista con el propietario del mas, es mucho mayor la sensación de cercanía con el desaparecido abuelo de Vicente Prior. Alude a él tan frecuentemente para presentarlo como un hombre activo, emprendedor, resuelto y adaptado a los cambios de su época que se asemeja a un gran personaje con tintes míticos. Casi como uno de los últimos representante de una sociedad centrada en la vida autosuficiente de las masías, pequeños señores de un territorio con sobrada autoridad sobre el mismo. Con astucia, recursos propios y capacidad para innovar y buscar soluciones, poseedor de un saber práctico que ha estado depositado normalmente en la gente del pueblo y en su habilidad para desenvolverse en la vida diaria.

Son extensas y numerosas las citas que presentan a ese abuelo sin nombre, solo accesible por su título de linaje, «el abuelo», que contribuyen a recrear un ambiente acorde con el que percibimos a lo largo de la visita al mas. A él se deben, entre otras tareas, la construcción del puente de acceso al mas, la escalera interior de comunicación de edificios, la fabri-

cación de cubas bien adaptadas para la elaboración de un vino que conseguía de alta calidad, salvar las viñas de la filoxera, rehabilitar la prensa de aceite del siglo XVIII, e incluso salvaguardar de la quema y destrucción de la guerra civil ciertas piezas religiosas.

También se trae a colación la figura de la abuela, que no desmerece a su marido en cuanto a su capacidad de trabajo, si bien su imagen es mucho más secundaria en un mundo eminentemente masculino, tal y como lo va dibujando Vicente. Presenta a la abuela como a una mujer que gustaba de explicar todo. Tanto de su propia vida como de las labores que componían la vida cotidiana. Es el caso del cáñamo o de la elaboración del pan; en ambos se subraya la dureza de las tareas femeninas y se narran en pasado. La abuela ya era consciente de que los tiempos iban suavizando ciertos quehaceres de la mujer.

 Mi abuela fue de las últimas que lo contaba ahí cuando eras pequeño, «te levantabas a las 6 de la mañana y hasta las tantas de la noche no acababas del pan!». Aquello era, era labor pesada.

O, ¡claro está!, en la continuidad con la devoción mariana del rezo del rosario, ya que alguno de los ejemplares expuestos en la capilla provienen de ella.

No es únicamente un ejercicio de memoria nostálgica; hay un hilo conductor que va conectando a los antepasados con el momento presente, con la vida en el mas ahora. En una secuencia cíclica van apareciendo Agustín Abellana, el bisabuelo y la bisabuela, los abuelos, el padre y el mismo Vicente, convocados por asuntos como la tejería, recientemente restaurada, las herramientas de carpintería, los sistemas de medida del cereal o los líquidos, o incluso, yendo un poco más allá, nos parece ver la sombra del abuelo mítico tras los proyectos de futuro para el mas. «Yo la... la única ilusión que tienes y demás es dejar constancia de una labor de personas que han pasado, ¿no?».

Esa conexión familiar, tantas veces mencionada aquí, se califica como algo distinto del alarde coleccionista, pues este último generalmente carece de experiencias vitales singulares con los elementos de la colección, más allá de la propia adquisición y los problemas derivados de la misma. Y sin embargo, todos los objetos de la exposición del mas han estado vinculados de una u otra forma con algún elemento de la familia. Algo visible en el

propio montaje museístico: a Vicente no le gustan las acumulaciones de objetos, sino más bien las presentaciones en los contextos que permiten comprender mucho mejor la utilidad que tuvo cada pieza en la vida de la gente.

Los otros

Conocidos el origen del museo y la trayectoria de su creador, el siguiente tema a abordar es la relación mantenida entre el mas y el entorno. O dicho de otra manera, ¿cuál es la posición de los otros en esta empresa? ¿Qué pensaba o sentía la gente de la zona ante los proyectos de Vicente Prior? O si se quiere de otra manera: ¿qué pensaba mi informante sobre la reacción de sus vecinos?

Los otros cercanos fueron precisamente los primeros en acudir a conocer el museo del mas. Sin duda que habría una gran curiosidad, pues en esta comarca de la Ribagorza los museos etnológicos en 1999 eran inexistentes, si descontamos el Museo del Juego Tradicional de Campo. Era el primer caso en acometer una musealización con los objetos de la vida cotidiana, compartida por la gente de la zona hasta hacía unas pocas décadas. Y tenía el atractivo de realizarse en la propia casa familiar. De tal forma que no podían dilatar los deseos de visitarlo hasta que se completara el montaje, y el creador tenía que pedirles paciencia para que él pudiera rematar su obra.

Hubo reacciones favorables a la experiencia museística del mas entre los visitantes de la comarca, traducidas en la donación de piezas para su exhibición allí. Quedaban satisfechos de lo que se mostraba en el museo y querían implicarse en el proceso con el regalo de objetos para que los instalara Vicente en alguna de las estancias. Así fueron llegando alguna plancha y algún puchero. Estas donaciones se han enmarcado dentro del principio de reciprocidad, más propio de la gente y de niveles de sociabilidad básica. A diferencia de lo que sucede en los museos clásicos, en los que al donante se le retribuye con un documento o acta donde se registra su «generosidad», que queda institucionalizada, aquí la recompensa es una botella de buen vino de la casa.

También hay intención en la creación del museo de llegar más lejos que a la gente de la redolada. Los otros lejanos, el turismo, están presentes en el mismo proyecto de creación del museo y son también el motor

que alimenta posibles empresas novedosas en la trayectoria del mas, pero en clara sintonía con el emprendedor abuelo del informante. Es el caso de la oferta del mas que se hace a través de Internet, donde tiene una sencilla página web, a la que más adelante volveré.

Otra de las innovaciones en el caso del museo es plantear de forma opcional a los visitantes la prolongación de su recorrido por el mas con una degustación de alimentos de la zona. O llegar a reconvertir los espacios aún disponibles de la amplia casa en oferta de turismo rural. Es una perspectiva que aparece para Vicente ante un futuro no muy halagüeño para los agricultores y ganaderos de la zona. Nuestro informante es consciente de la evolución que va llevando la organización socioeconómica en nuestro país, y la paulatina depreciación del sector productivo primario, y él no para de concebir nuevas posibilidades que encajen en el escenario del mas y le amplíen su campo de acción. Que aseguren en cierta medida su supervivencia. «Si la tierra no es rentable, pues a lo mejor sí que nos tenemos que volcar de cabeza hacia el turismo, o a poner restaurantes, o a montar habitaciones, ¡yo qué sé!».

El recurso del turismo es analizado también de forma realista señalando el posible peligro de agotarlo, incluso en su vertiente de turismo cultural por inflación en la oferta, que puede llegar a la saturación. Es quizás este uno de los escasos momentos en que la voz de Vicente se exalta y proliferan los signos admirativos ante lo que puede ser un efecto perverso de la tendencia patrimonialista en alza. Se ha repetido esta actitud en todos los informantes. No se cuestiona nunca el propio museo, que se considera pleno de sentido; pero se es tremendamente escéptico ante los que proliferen a su alrededor.

Yo pienso que esto es un *boom* ahora, pero se nos podía parar, porque la gente la vamos a llenar, se saturará y dirá: «Hombre, ¡pues si ya hemos visto un montón!, ¡si todos son igual!».

Y es que también se han hecho referencias claramente económicas que relacionan el turismo con la creación del museo, y este tiene que saber venderse ante sus clientes potenciales. Hay aquí una de las paradojas de la institucionalización de estos pequeños museos locales. Para sus creadores, sean individuales o colectivos, no existen dudas sobre el sentido de lo que han hecho y la importancia que tiene en sus trayectorias vitales; pero no se les concede el mismo derecho a otros casos o procesos cercanos. Por un lado,

se ven como rivales que compiten por los mismos recursos, y, por otro, no se es capaz de entablar los vínculos del valor imaginario con esos objetos que no son estrictamente de la propia casa de uno, o del pueblo de uno.

La continuidad de la vida: Antes-Ahora

Pese a marcar distancias entre la vida de antes y la vida de ahora, lo que más podría caracterizar o singularizar al Mas de Puybert es que continúe vivo. No estamos ante un cadáver, sino ante un anciano con muchos años que se mantiene con vida aunque con las lógicas limitaciones inherentes a su edad.

Insiste en que no se trata de una representación, no es una obra de teatro montada para los visitantes, sino una presentación de lo que fue y es la vida en ese mas. Rehúye cualquier posibilidad de montaje o manipulación, y a la vista de lo que muestra en el recorrido por las estancias, es claro que no se ha intervenido más allá de la limpieza y la puesta a punto de los objetos. Pero queda oculto a los ojos del espectador ese periodo de tiempo, dilatado, en el que todo ello estuvo envuelto en polvo, almacenado como inservible, carente de vida porque no había llegado a alcanzar el valor imaginario que ahora posee para su creador.

Contar con la asesoría del padre de Vicente ha sido también un elemento fundamental para poder recorrer la línea de continuidad entre el antes y el ahora, sin fracturas traumáticas, pues pese a todas sus reticencias no tuvo más remedio que implicarse en la empresa del hijo. Y también, sin duda, es bien importante que no se haya perdido el uso ni la función de bastantes objetos presentes en las salas del mas. Así se ha potenciado toda esa cualidad vitalista que preside este museo y la presentación que de él hace su propietario.

Por ejemplo, ante la donación de piezas para las salas, que algunos visitantes motivados y venidos de otros lugares querían hacer, además de primar las conexiones vitales, vuelve a insistir en rechazar las manipulaciones, el «no hacer teatro».

O ante la lista de tareas que se hacían y se hacen, volvemos a encontrar el criterio de continuidad, reelaborado desde otras dimensiones o con las limitaciones actuales del mas. Se sigue fabricando vino y aceite, y también se elabora conserva del tocino.

Hay otro aspecto que podría traer a colación aquí en el epígrafe continuidad, pero que, dado su contenido, quiero subrayarlo de forma especial. Desarrolla el informante un tema clásico, cual es la oposición cultura popular/cultura letrada. Vicente Prior recuerda lo que le aconsejaba Andrés, un antiguo criado del mas, cuando era niño sobre las ventajas de estudiar y no quedarse amarrado a la casa familiar. Ahora que ha vuelto ve las ventajas de haber combinado las dos posibilidades, la circularidad cultural entre la cultura letrada y la cultura popular.

En definitiva, el anciano sirviente no hacía más que prolongar la idea extendida entre las clases sociales mejor situadas sobre la importancia de distinguir la educación de sus hijos de los del entorno. «Te querían dar un poco más de cultura, y entonces era la costumbre que te internaran en un colegio».

Reconoce Vicente que el hecho de salir del mas, tomar distancia y, desde allí, contemplar todo aquel mundo fue determinante para valorarlo de forma diferente a como lo hacían sus padres. Es la misma idea que vengo repitiendo sobre la fractura temporal que va separando a los objetos de su valor de uso y los hace virar hacia el valor simbólico y que también aparece aquí. Mi informante se había organizado la vida fuera, y si no hubiera sido por la enfermedad no estaría allí. Pero, al mismo tiempo, si no hubiera estado fuera un periodo largo, antes de volver a la casa familiar, probablemente su mirada sobre las cosas que le rodeaban no se habría modificado y el proceso de creación del museo no se habría activado.

Desde su propia experiencia vital deja abierta la puerta a un futuro que se empeña muchas veces en torcer nuestras previsiones. Confía en sus hijas y en que cojan afición como el padre, pero no está en su mano. Por lo pronto, ellas no han salido a estudiar fuera, lo hacen en Benabarre, y a veces apoyan al padre en las tareas de acompañar a los visitantes.

6.3. Primeras conclusiones

El museo del Mas de Puybert se encuentra inmerso, por la propia idiosincrasia de los mases, en medio de las tierras de cultivo en pleno monte.

Hasta ahora, en todos los casos estudiados, el emplazamiento del museo había sido cuidadosamente elegido: la parroquial de Ansó, visible desde cualquier punto del pueblo, e incluso en la aproximación

desde la carretera; El Puente de Sabiánigo, a pie de la carretera general que conduce desde Huesca a Francia por el Portalet; la casa abadial de San Juan de Plan, en la mera entrada del pueblo; la Casa Fabián en una de las calles de Alquézar próximas a la Colegiata; y finalmente el de L'Ainsa en el casco histórico, justo lindante con una de las puertas de la muralla. Primaba en todos ellos, por encima de cualquier otra consideración, la facilidad y accesibilidad de los visitantes al museo. La proximidad²⁸² a las vías de comunicación, o la elección de edificios de notable significación, y, por lo tanto, identificables rápidamente eran factores prioritarios a la hora de considerar la ubicación definitiva de los pequeños museos locales.

Esta ausencia de concesiones al sometimiento generalizado en nuestra sociedad al poder del automóvil o a una publicidad, también dominante, que pide el mínimo esfuerzo al consumidor, marca una de las características singulares de este museo: presentar tal cual la vida en una institución de la tipología de las masías o mases. Lo que se persigue en el museo es desplegar en ese espacio conservado, y mínimamente intervenido, las tareas de la vida cotidiana durante el último siglo.

La propaganda confeccionada por sus propietarios expresa esta idea: este Museo Etnográfico Mas de Puybert se crea para dar a conocer el ambiente de la vida y costumbres de un mas legendario.²⁸³

El objetivo se ha cuidado en toda la rehabilitación, y la sensación de vida es fuerte en determinados lugares de la exposición. Frente a la más común profusión de objetos, pues la acumulación es bastante habitual en las salas museísticas de los pequeños museos locales, aquí se han seleccionado a la baja los elementos que pueden dar sentido y comprensión a las diversas estancias del mas y a los trabajos desempeñados en ellas. Frente a otros museos etnológicos, este podría ser un ejemplo de «minimalismo», si se me permite la licencia.

282 Puedo dar fe de las dificultades para encontrar el mas, y fue el teléfono móvil el que permitió reencontrar la pista en el laberinto de los barrancos de la zona.

283 Además del pequeño folleto publicitario, cuenta el Mas de Puybert con página web: <www.iespana.es/benabarre/puybertc.htm>.

Tiene este museo una serie de rasgos muy singulares. Su inauguración fue en el verano de 1999 tras unas maratónicas sesiones de limpieza y adaptación por parte de toda la familia Prior, que recuerdan los modos de trabajo de la antigua sociedad tradicional de una masía, cuando todos sus miembros, hombres y mujeres, cerraban filas ante el trabajoso proceso del cáñamo o el mismo momento de las cosechas, o de la vendimia. Vuelve a ser ahora exponente de una sociabilidad básica y primaria.

El mas sigue habitado, los padres de Vicente nunca han dejado de tener su hogar en él. Y al modo que encontraríamos en la campiña inglesa, con las mansiones de la aristocracia que reservan parte de ellas para su intimidad permitiendo a los turistas visitar el resto, también aquí se ha salvado una zona de la construcción para uso privado familiar, y el resto constituye el museo visitable. Un mas, obviamente, no es un castillo inglés, pero por su tamaño, diversificación y amplitud no tiene nada que envidiar, si acordamos que la vida cotidiana de la gente común, lo que vamos a poder observar en este caso, es digno de nuestro interés.

En la continuidad vital del mas reside una de las grandes virtudes de este museo, el que nunca se haya abandonado. No solo desde 1850, que es la documentación que brinda el diccionario de Madoz, sino más atrás, incluso anterior al diario de Agustín de Abellana, pues se puede encontrar documentación para 1550 que ya prueba la existencia de la casa. O la misma iglesia de corte románico bajo la advocación de san Cayetano testifica su existencia en el siglo XII.

Los Prior siguen viviendo ahí, haciendo compatibles los usos de un espacio doméstico en activo con otros que entran de pleno en lo que denominamos museo etnográfico; y que han podido habilitarse como tales a consecuencia de haber perdido sus funciones originales de uso, desplazadas por las alteraciones que los cambios sociales han acarreado. Ahora han sabido incorporar los cambios de la modernidad y han decidido beneficiarse de ese nuevo rumbo que prioriza el turismo y el uso del patrimonio como recurso económico y cultural a su servicio.

El museo es bastante reciente, podemos decir que pertenece a la oleada de proliferación de la década de los noventa; sin embargo, en la Ribagorza no se ha producido esa inflación que se ve por otras zonas de Aragón, de la cual el Sobrarbe es un buen ejemplo. Puede que todavía la población que resiste en el territorio no haya necesitado de estos yaci-

mientos económicos que supuestamente son el patrimonio cultural y que sus recursos estén pivotando aún sobre las bases agroganaderas. Aunque paulatinamente se está produciendo el desplazamiento hacia el sector servicios y, por tanto, hacia la explotación del turismo como horizonte²⁸⁴ a medio plazo también para esta zona.

En cualquier caso, la pregunta que estoy lanzando en este estudio es cuáles son los motivos por los que Vicente Prior, creador del museo, se embarca en la aventura de romper la intimidad de su hogar, se somete a la mirada ajena y se muestra ante los extraños con el orgullo de haber musealizado la vida cotidiana de sus antepasados.

Voy a encontrar señales ya conocidas en los análisis precedentes y también me detendré en otras que han aparecido levemente con anterioridad y que considero básicas en este caso.

Sin duda que actúa «la distancia», tanto temporal como física. La madre de Vicente ya utilizaba de atrás ciertas cosas desprovistas del valor de uso para decorar su casa. Eran los candiles, cántaros o tinajas. Hoy se han vuelto a aprovechar estos elementos para recrear el amplio zaguán del mas con ese «sabor rural» o natural que tanto agrada a la mirada del urbana. Unas cuantas piezas de ese tipo y de forma muy discreta componen el ambiente de la entrada en el que ocupa un lugar de honor el diario de Agustín Abellana, dentro de una vitrina arropado con otros elementos como el bastón de mando de un alcalde del siglo XVI o unos cuantos ejemplares de amonites y numonites encontrados por los barrancos cercanos y que son un eslabón temporal más que evoca la conexión con los tiempos más arcaicos. Volveremos a detenernos en el tiempo más adelante.

A partir de aquí muy poco se ha violentado de la estructura y disposición de la casa. Al contrario, las intervenciones aparentan un respeto grande por que el mas se manifieste tal cual era.

Señalaba que, como en todos los casos anteriores, había una distancia y una pérdida de uso en el origen del museo, pero no es total y radical,

284 Ya se ha mencionado el estudio sociológico prospectivo coordinado por Ángela López en 2002, que abundaba en ese futuro de explotación turística para la zona, aún por desarrollar.

sino que la bodega, que ya no produce en cantidades comercializables, sí que continúa con una dedicación vinícola restringida para el consumo interno. Y ahí están las botellas de sucesivas añadas protegidas por la oscuridad y sosiego de la bodega-cueva. A su lado, los grandes toneles y cubas ya fuera de servicio, con la huella de los años, y del abundante uso que en su día tuvieron.

Las cuadras contiguas no guardan animales ya, pero sí los aperos que necesitaron en su tiempo. En un rincón, un camastro que sería utilizado en su día por el mozo responsable del cuidado de las caballerías, incluida la vigilancia nocturna. Podría haberse obviado este espacio, pues es una clara indicación de las vejatorias diferencias de clase existentes hace unos años, pero no se ha hecho porque creo que hay un claro objetivo de sinceridad en todo el montaje museístico. No hay barroquismo, ni hórro vacui; seguramente, en su día, las dependencias tendrían otro aire más abigarrado, propio del uso. La deshumanización que este orden un tanto artificioso puede producir se compensa con unas cuantas «pinceladas», muy suaves, como un delantal al desgaire, unos sombreros de paja sobre el trillo, los paños de cocina o el mandil próximos a la cocina; todo ello contribuye a crear la sensación de vitalidad, que permite separarnos de los museos de cera. Podríamos poner en funcionamiento cualquiera de esas máquinas o herramientas. De hecho, Vicente lo hace a veces, y han cocido pan en el antiguo horno.

La distancia espacial, en el caso de Vicente Prior, existe de forma clara. Él se fue del mas, su destino no iba marcado para seguir allí: ser el segundo hijo con un hermano mayor varón presupone que no se va a heredar la propiedad familiar. Y aprendió una profesión dentro de la metalurgia que, pese a truncarse posteriormente, permite afirmar la suficiente separación y cesura entre la vida de la sociedad tradicional del mas y la de su creador; de ese modo se podrá activar otra mirada diferente de la que mantienen, por ejemplo, sus padres, que nunca han salido de allí. Y por eso ellos observan un tanto inquietos y escépticos todas las maniobras del hijo conducentes a la creación del museo.

Junto a la distancia espacial se produce otro factor sumamente importante en este Mas de Puybert que tiene que ver con la distancia temporal, con la forma de percibir e instaurar el tiempo. Enfrentarse con la limitación de una enfermedad seria y crónica remueve algo en el interior de

Vicente, que se incrementa al toparse casualmente con el diario de Agustín Abellana que el abuelo Prior había recogido en un baúl al resguardo de la acción de roedores o humedades.

Apareció la enfermedad como factor relevante en Alquézar, y también en aquel caso el molino de aceite convocó el imaginario de sus propietarios. Aquí, en Puybert, se perfila de nuevo la enfermedad, que induce una relación con el tiempo distinta a la mantenida hasta entonces. La conexión con el remoto antepasado del siglo XVIII que da claves de continuidad hasta el mil quinientos; y la figura más cercana del abuelo, el gran personaje dinámico y emprendedor que tanto hizo por la continuidad del mas y del que Vicente Prior es un genuino heredero.

El tiempo como misterio existencial, como categoría que escapa de nuestra voluntad, que posee una modulación autónoma y que se empeña en desmontar nuestra falsa impresión de dominio sobre él. La sorpresa en la vida que desbarata planes y diseña otros inexistentes y que se alzan con fuerza de una manera poco razonable porque se ha producido una activación de la memoria, de esa memoria que provoca la anamnesis, el regreso a lo reprimido, quizá al íntimo deseo de no haber abandonado nunca el mas.

Bruce Chatwin (1997) sostiene que la naturaleza del hombre es eminentemente nómada, que su forma primigenia de existir es el movimiento, el desplazamiento. Para mí es un planteamiento atractivo concibiendo el movimiento de forma amplia, no solo física. Si el meollo de nuestra existencia reside en desplazarnos, en movernos, en viajar continuamente, podremos incluir en ese nomadismo los viajes interiores, aquellos que no llevan aparejados un cambio espacial, pero sí que suponen una convulsión interna, un «cataclismo».

El encuentro con el texto de Abellana, la enfermedad crónica y la sombra del gran abuelo se convierten en un desplazamiento interno, en un viaje temporal al modo de un viaje interior o un viaje iniciático, que agudizan la necesidad en nuestro informante de hacer algo que perdure, que quede tras él. El tiempo se percibe de otra manera y se quiere alcanzar la eternidad, y qué mejor mediación que un museo.

Recordemos que Ismael Angulo, propietario del museo de L'Ainsa, subrayaba como lema que la verdadera actividad está en la calma. Parecería que Vicente Prior está en el otro extremo y que su guía es el dinamis-

mo. Como si hubiera una gran contradicción entre ambos. Pero no lo creo así, sino que son dos caras de la misma afección: la ardua negociación personal e íntima con el tiempo, con el propio e irreversible tiempo. Cada uno ha buscado su propia solución, que en ambos casos ha llevado al nacimiento de un museo.

¿Podría salvar al Mas de Puybert de contaminaciones económicas? ¡No! No es que finalmente hayamos encontrado el ejemplar puro, también hay aquí razones monetarias y comerciales para activar la musealización.

Vicente Prior no se llama a engaño ante el fenómeno mercantil que suponen estas instituciones y la posible saturación a la que pueden llegar. Por otro lado, aunque en el presente del mas todavía tengan una fuerte dedicación las ocupaciones más o menos tradicionales, también es consciente su propietario de que soplan aires difíciles para estas labores, que quizá convenga apostar más por el turismo e introducir la oferta de habitaciones y alojamiento «natural» para dar nuevas dedicaciones a los amplios espacios del mas sin uso actualmente.

De hecho, hay unas ofertas para el turismo como solución alternativa para aumentar el atractivo de la visita a Puybert. Y se puede completar la visita con una merienda en la amplia terraza de la casa. Rodeados de los animales domésticos y en medio del monte, se pueden saborear los embudidos que elabora el hermano de Vicente en la carnicería de su propiedad en Benabarre. La familia comparte ese momento con el visitante prolongando el tiempo que le ha brindado durante la visita al museo. O también está la posibilidad de realizar una ruta en tractor por las tierras del mas hasta la ermita²⁸⁵ de la Virgen de las Ventosas como otra de las ofertas que brinda el creador del Museo del Mas de Puybert.

285 Ermita que, por cierto, permite constatar la hospitalidad del mas, en clara sintonía con una actitud practicada desde antiguo por los moradores de la zona: acoger a los visitantes. Ahora los propietarios del Mas de Puybert dispensan un caluroso recibimiento a los romeros que se dirigen a la ermita troglodita de la Virgen de las Ventosas, sita dentro de las tierras de Puybert (Gayubar, 2002, p. 13).

7. CONCLUSIONES FINALES DE LOS SIETE MUSEOS

Los siete museos, estudiados y analizados de forma individual en las páginas precedentes, van a ser reunidos ahora para encontrar claves generales en todos ellos que puedan explicar la trayectoria seguida por el patrimonio del común, de los objetos de la vida cotidiana de la gente, hasta llegar a convertirse precisamente en eso: en patrimonio, en capital cultural.

La activación museística del patrimonio histórico y artístico²⁸⁶ ha estado fundamentalmente sometida a la lógica de la dominación (Grignon y Passeron, 1992, pp. 139-168; Bourdieu, 1998, pp. 50-58, 404, 501 y ss.), y puede analizarse bajo el marco de la violencia simbólica desde unas condiciones de producción y recepción muy sesgadas por las relaciones de poder en la sociedad. Los museólogos que han historizado la trayectoria del artefacto museo lo han dejado patente remontando sus orígenes al coleccionismo, actividad reservada casi en exclusiva a las elites. Desde esa perspectiva, son numerosas las críticas negativas entre los expertos sobre la proliferación museística de tipo etnológico. Sin embargo, en el reducto de los pequeños museos locales creo que hay otros marcos de referencia, que vengo rastreando en los análisis individuales, que permitirán encontrar otros significados al proceso. En mi caso he prestado atención a aquellas constantes que permiten ir más allá, en el dominio de lo cultural, de la teoría de la dominación o de la reproducción, o de

286 Subrayo esas dos posibilidades entre otras por ser cronológicamente las primeras que formaron parte del capital cultural, canonizando desde sus características y singularidades las sucesivas ampliaciones inclusivas que ha experimentado el patrimonio cultural.

los efectos negativos de la masividad, corrientes sociológicas críticas que utilizarían la lógica de la dominación como criterio último de interpretación. Los pequeños museos locales serían entonces impuestos o inducidos desde el poder, bien en forma de autoridad política, bien en forma de saber experto.

En estas conclusiones finales presentaremos aquellos factores generales encontrados en la sociogénesis de los pequeños museos locales. El análisis de los procesos de institucionalización inherentes a la musealización de la vida cotidiana de la sociedad rural, que se sitúa en los márgenes del museo canónico, permite iluminar aquellos aspectos de la activación patrimonial que señalan hacia otras prácticas legitimadas en el seno del colectivo que las genera y expresivas del hacer de la propia gente.

7.1. Lo global y lo local; urbano y rural

Los siete museos estudiados tienen una base idéntica: lo minúsculo de las comunidades en las que emergen. Sobresale el caso de Sabiñánigo, con unos nueve mil habitantes, población muy superior con relación a los otros lugares; también, en justa reciprocidad, su museo es el más grande de los etnológicos existentes en nuestra comunidad. Los otros pueblos se mueven por debajo de los quinientos habitantes (Ansó, San Juan y Alquézar), y cerca de 1000 en L'Ainsa y Benabarre.

En cualquier caso, los seis núcleos son representativos del estado de la ruralidad en la montaña pirenaica de Aragón. Todos tienen como punto de partida esas dimensiones humildes, unos modestos recursos, más visibles en alguno de ellos, como es el eclesial de Ansó o la trayectoria seguida por el de San Juan, pero que subrayan ya un valor inherente a las comunidades en las que se asientan: lo mínimo de la ruralidad frente a lo urbano. La posición subordinada del pueblo ante la ciudad.

Algunos autores (Lefebvre, 1978) abordan lo rural desde una perspectiva de sometimiento a lo urbano. Sería colocar lo rural, en el esquema centro-periferia, en el lugar de los márgenes, dentro del análisis que Lourau (1980) dedica a las instituciones y al Estado. Así mismo, Bergua (2004) habla de un intercambio desigual en el que la ciudad ha extraído

de lo rural sus materias y sus gentes, y ahora, ante la crisis²⁸⁷ de lo urbano, la ciudad y su gente «redescubre» lo rural desde un imaginario que llega a imponerse en los pueblos como un ejemplo de «colonialismo» de nuevo cuño. Algo similar a la operación que Edward Said (1990) denominaba *orientalismo* y que significaba la construcción, por parte de Occidente, de una categoría que no existía, que homogeneizaba toda esa parte del mundo bajo el paraguas del exotismo, pero que resultaba útil para simplificar e interpretar una realidad compleja y heterogénea. ¿Podríamos hablar de un ruralismo inventado desde la ciudad? En tal caso estaríamos ante un caso extremo de dominación al imponer desde la ciudad, y lo urbano, los valores que debe priorizar lo rural. Creo que no es totalmente así y que, frente a la imagen construida desde fuera, coexiste una experiencia y una serie de prácticas generadas desde la propia comunidad rural de forma endógena, como vamos a ver.

Estos museos nacen en pueblos que han sufrido, como la mayoría de los de la montaña, las consecuencias de la oposición urbano/rural, que han sido vencidos en parte por la dominación de la ciudad; proceso imparable desde el segundo tercio del siglo pasado y acelerado en las últimas décadas de ese mismo siglo XX por el fenómeno de la globalización y homogeneización sociocultural. Contemplamos comunidades mínimas, con una población envejecida, despojadas de sus medios de producción tradicionales, y sometidas, en cierta medida, a los nuevos modelos culturales diseñados desde el exterior.

La imagen de un mundo uniformado con referentes ajenos a los propios, venidos de contextos lejanos y difundidos eficazmente por los poderosos medios masivos de comunicación, han provocado reacciones en muchos órdenes. El que nos interesa aquí guarda relación con una dificultad de identificación, con un malestar ante la representación mayoritaria que se elige para dar cuenta de la gente. Durante mucho tiempo, la gente de la montaña se ha vivido como los últimos de la comunidad, en posición subordinada con respecto a los centros de poder concentrado en la ciudad.

287 Crisis en el sentido de dificultades y problemas que las ciudades no pueden soslayar: masificación, insuficiencia de los servicios públicos, contaminación, etcétera. Y también en otros registros: soledad, marginación, falta de sociabilidades básicas...

Los pueblos, y lo rural con ello, no son el modelo elegido para globalizar, no representan el paradigma exitoso. Los informantes han ido hablando de despoblación, soledad, dureza de la vida puesta de manifiesto por medio de los objetos, que remiten a un universo de trabajos de fuera y dentro de la casa; mientras que la sociedad del futuro se mueve con otros parámetros que desprecian y marginan ciertos rasgos asociados a la ruralidad: la aparente inmovilidad, las dificultades en el acceso a las nuevas tecnologías, la falta de artificiosidad, la proximidad relacional humana, la contigüidad con la naturaleza no domesticada. Añadamos a ese listado el descenso demográfico y, por tanto, su escasa participación en la sociedad del mercado basada en el nivel de consumo.

Siguiendo a Boaventura de Sousa Santos (2004) afirmaríamos que lo rural, dentro de este mundo globalizado, se puede analizar desde la sociología de las ausencias, sofocado desde lo urbano, sin tan apenas poder en la organización social. O también que la tendencia hacia la homogeneización sociocultural mundial significa una anulación de los de abajo, en tanto son expresivos de una cierta heterogeneidad con respecto a los modelos triunfantes (García Canclini, 1990).

Completemos el cuadro de la ruralidad con otra cualidad compartida por los casos estudiados. Los siete museos nacen en la montaña, que connota un imaginario muy concreto de marginación²⁸⁸ secular en nuestro territorio aragonés, dentro de la sufrida por lo rural en general. Aquí se superpone la explotación perpetrada por las tierras llanas sobre la montaña, desde accesos más fáciles a los servicios públicos, por el hecho elemental de unas comunicaciones viarias más desarrolladas en las tierras bajas, que desequilibra todo tipo de inversión económica, hasta la utilización de recursos de los montañeses sin las debidas contraprestaciones. El

288 No hay solo marginación; combinada con ella aparece una potente construcción muy idealizada, que se ha venido en llamar pireneísmo, fundada sobre todo en autores franceses practicantes del montañismo en los finales del XIX (Biarge, 2000). Ellos «descubrieron» unos Pirineos muy impregnados del romanticismo de la época, con un sesgo elitista respecto a las tierras llanas. «No hay palabras para describir la sensación profunda de armonía, de grandeza [...]. Nada hay aquí que turbe el alma, que le provoque inquietud o violencia» (ib., p. 56). «Hacia una mañana deliciosa, fresca, límpida, una de esas en las que cabe preguntarse si en el llano han sabido alguna vez lo que es respirar y vivir de verdad» (ib., p. 65).

tema del agua, que en Aragón se ha convertido en banderín de enganche como seña de identificación colectiva, tiene hondas repercusiones en la montaña. Han sido los valles pirenaicos los más afectados por la construcción de embalses desde tiempo atrás, que en muchos casos hicieron desaparecer pueblos enteros. Fueron sacrificados al ser anegados por las aguas con la finalidad prioritaria de producir energía hidroeléctrica.

En ese contexto rural-urbano, de relaciones marcadas por la desigualdad, la gente de ciertos pueblos, alguna de esas gentes, quiere mostrarse con sus diferencias, con sus singularidades, que ya no se viven como vergonzantes, sino como alarde de raíces, de enraizamiento, que quizá la ciudad no posea, y como apoyatura de un pasado que no quiere olvidarse, ahora que ya pertenece a la memoria.

Puede haber un alza de la autoestima. Ya no se piensan ni se viven como los últimos de los componentes de la comunidad en su totalidad, no quieren percibirse así, sino como propietarios de bienes deseados por los *otros* de esa comunidad, por los urbanitas que depositan y proyectan en lo rural gran parte de las frustraciones generadas en la vida urbana.

La insistencia en lo local, en lo propio, apoyándose en el mundo de las prácticas, en los espacios reales de la vida cotidiana, en los que la gente común ha sido sujeto activo, creadora insustituible, manifiesta un tipo de microrresistencias, en clara referencia a Certeau (2000). La existencia de puntos de fuga para escapar del poder omnímodo es constatación de «la libertad montaraz de las prácticas» (ib., p. XXIII). Y corrobora que no es posible admitir el borrado de todas las diferencias, que siempre hay restos que escapan de las pretensiones de los dominadores.

Representar ante la mirada de los *otros* la propia vida musealizada es un ejercicio de resistencia y de enraizamiento, de emergencia (Santos, 2005), de incremento de la autoestima, sabedores de que poseen claves de sentido que hoy necesitan esos *otros* y con la capacidad de utilizarlas ahora en beneficio propio. Se entiende así la insistencia de los informantes sobre la autenticidad de lo exhibido, la persistencia de modos y prácticas que se revalorizan especialmente en Ansó y en San Juan o Puybert, o en la producción artesana de las colecciones de L'Ainsa. Y que no deben confundirse con un localismo reduccionista, pues al mismo tiempo que se insiste en lo propio se indican las conexiones con los vecinos, de un lado y otro de la frontera; relaciones enmarcadas en el complejo mundo de la vecin-

dad, eso sí, de la amistad/enemistad, pero con los que se comparte mucho más que con la ciudad o el llano, porque el simple hecho de vivir en un mismo medio natural, igualmente duro y difícil, ha conducido a la búsqueda de soluciones similares.

Junto a estas consideraciones también se puede analizar la relación urbano/rural desde la analogía con el *orientalismo*, y, por tanto, la mirada de los *otros* sobre lo rural podría llevar a otro nuevo episodio de violencia simbólica, más sutil, más encubierto, pero en definitiva expresivo de la constante e insalvable subordinación de la ruralidad al dominio hegemónico de lo urbano, locus por antonomasia del poder político y económico. La creación de los pequeños museos locales sería de nuevo una acción más de legitimación heterónoma.

Puede que estemos ante un ejercicio más refinado de dominocentrismo (Grignon y Passeron, 1992) y que sea la razón de la proliferación de los pequeños museos locales en este mundo global, que no puede sustraerse de esa uniformidad decretada desde los centros de poder. Al igual que los museos que se fueron creando en los países colonizados por Occidente daban cuenta de la mirada de la metrópoli sobre sus dominios (Rivière, 1989), estaríamos asistiendo aquí, mediante un isomorfismo, a un ejercicio de lo mismo. Hay incluso posiciones más duras todavía sobre esa construcción patrimonial en la línea de la deslegitimación²⁸⁹ cuando se subraya el papel desempeñado por la institución museística mediante estrategias imperialistas y nacionalistas (Pazos, 1998, p. 42). O también el posible sesgo de una memoria que solo musealiza, en una perversión de tipo necrofílico, aquello que remita a lo local y esté categorizado como antiguo-tradicional, quedando excluidas otras variables (Candau, 2002, p. 98).

Sin embargo, a pesar de la autoridad de las críticas contra la activación museística de tipo etnológico y los pequeños museos locales, creo que los museos estudiados permiten superarlas o contrastarlas, porque se descubren en ellos rasgos significativos de otras modelizaciones en las que hay

289 Recuérdese el caso paradigmático del nefasto papel desempeñado por los museos etnográficos y de artes populares que constituyeron los *Heimatmuseen* de la Alemania nazi, volcados en un nacionalismo irracional y excluyente (Bolaños, 2002, p. 185).

más protagonismo de la gente, de los márgenes, de lo subordinado y, en definitiva en nuestro caso, de lo rural tal y como vienen manteniendo Certeau, o Santos de Sousa o también los autores que pueden encuadrarse como teóricos de la recepción activa (Fiske, 1987; Martín Barbero, 1987; García Canclini, 1990; Chartier, 1999; Ginzburg, 2001; Willis, 1986, 1990). Con ellos, los procesos de institucionalización nos remiten a los espacios de consenso y negociación y también permiten analizar desde la categoría de apropiación la creación de los museos, con variadas manifestaciones en los casos estudiados.

Admitamos que en la nueva imagen de lo rural hay intervención externa, pero no renunciemos a lo que produce desde el interior, de forma autónoma, el propio pueblo, su gente.

La musealización de la vida cotidiana no encaja dentro de la teoría de la reproducción (Bourdieu, 1998). No hay exclusivamente una mimesis, al decir bourdiano, que intente remedar a los grandes museos, no se trata de emular la «distinción» de las elites, desde sus claves de patrimonio cultural. Las vías de activación, en los pequeños museos, transita por otros dominios, bastante mezclados, escenarios de fuerzas y tensiones contrapuestas. Tensiones²⁹⁰ entre dentro y fuera de la comunidad, centro y periferia de la sociedad, cotidiano y extraordinario, sagrado y profano, pasado y futuro, saber experto y razón común.

En el panorama de uniformidad decretada desde el poder, la creación de los pequeños museos locales puede analizarse en una primera conclusión como una llamada de atención, una primaria necesidad de manifestar, con el mero hecho de su existencia, el deseo de, o el derecho a, la diferencia, al afirmar que se está ahí. El derecho a resistir y a emerger. La fuerte tendencia mundial hacia la globalización y la homogeneización socio-cultural se mezcla e hibrida con otra fuerza de sentido contrario, la de quererse mostrar como diferente, con algo propio, localmente propio, fuente de sentido para no disolverse del todo en el proyecto de una configuración totalizadora y triunfante, espejo de un mundo plano. Un mundo, por otra parte, tremendamente complejo, que coexiste con la extrema fragilidad,

290 Todas esas parejas de opuestos han ido trabajándose en cada caso particular; aquí trataré de generalizar bajo las nociones de instituyente e imaginario.

pues es también su producto,²⁹¹ y que cuenta con el sentimiento de comunidad como antídoto (Morin, 2003, pp. 246-247).

Podemos aventurarnos a considerar los pequeños museos locales como símbolos de sentimientos sociales que garantizan la existencia de la colectividad, que puede también y gracias a ellos fundamentar su fuerza y su cohesión (Durkheim, 1992, pp. 209-215).

7.2. El valor imaginario y lo social sagrado

Llegar a consolidarse como museos, existir como tales, en cualquiera de los siete casos estudiados, supone obviamente haber seguido un proceso de institucionalización. Si finalmente estos siete pequeños museos locales se ofrecen como instituciones, sea de pleno derecho según las leyes actuales, o sea legitimándose por un peculiar derecho consuetudinario, lo que nos permiten es constatar una manera singular de conducir el proceso desde la gente y con sus cosas cotidianas, con los objetos de su vida ordinaria.

La gente en estos museos, más allá de un coleccionismo clásico que simboliza una forma de ser y de poder, señala hacia el «mero hecho de estar». Si la cultura popular se ha definido en estas páginas desde una alteridad no jerárquica, que desecha la perspectiva reductora de definir lo que «no es» desde lo que «es», de lo que se trata aquí es de descubrir en ese «no es», en la gente, evidencias de que también es o existe.

Creo que el signo más visible de la contribución de lo popular se encuentra justamente en la presencia, en ese mero estar que afirma la continuidad más allá del ser, y que se sostiene desde el enraizamiento. «Estamos aquí»; «tenemos *posse*», el poder de la potencia que sostenían Negri (2000) o Agamben (1990). Los objetos lo demuestran, nos vinculan con

291 Como ejemplo de esa complejidad-fragilidad, una simple anécdota acaecida en la costa este de Norteamérica en agosto de 2003, fecha en las que me encontraba en pleno trabajo de análisis de los museos. El fallo de un fusible ante una sobrecarga en el consumo energético hizo caer toda la red de suministro eléctrico durante largas horas, incluso días, en esa zona del mundo superdesarrollado, con las consiguientes afecciones en transportes, trabajos, etcétera.

los que estuvieron, perviven en ellos, no son objetos muertos, sino al contrario, se trata de objetos «por amor animados», con «ánima», poderosos agentes de *comunicabilia*, y de profundos significados ante los misterios de la vida. El carácter huidizo de la gente para el saber experto, su inaprehensibilidad, se manifiesta de forma ambivalente en los pequeños museos locales, ahí está su afirmación de vitalismo, el gozo por seguir estando, por vivir. Junto a todos sus contrarios: el fracaso y la extinción. Y el investigador es incapaz de poder delimitar con precisión unos y otros.

No hay signos en la musealización de la vida cotidiana de un coleccionismo clásico que resimbolizaba desde el gusto de las elites; más bien se apunta a otras cuestiones, a otros significados que se pueden englobar dentro del valor imaginario y lo social-sagrado.

Los procesos de institucionalización de los pequeños museos locales nos dirigen hacia otros imaginarios sociales e individuales que, gracias a Durand (1982, 2000), Castoriadis (1989, 1999) o Maffesoli (1993, 1997), principalmente, quedan legitimados como elementos constitutivos de las instituciones, más allá de las condiciones materiales y estructurales, máxime en estos casos, bastante alejados del canon museológico.

Hay, para empezar, una presencia en estos museos de la gente que va apropiándose del artefacto museo, conformándolo a sus vidas y a sus intereses. El resultado es otro tipo de museo, tampoco necesariamente homogéneo, pues hemos asistido a la diversidad en los siete casos, pero con unos sustratos compartidos, y es que ese es un valor de la apropiación, introducir la diversidad en la medida que cada cual puede marcar desde sí mismo aquello que recibe. Aparece el poder imaginario y sagrado que poseen todos los casos por sencillos que sean, y la diversidad en el repertorio de elementos totémicos que pueden apoyar ese valor sagrado-social.

Hay en los informantes una constante en mencionar aspectos de las dimensiones afectivas y sensibles: la aventura, la astucia, el mero estar, que reenvían a las sociabilidades básicas y a esa sensibilidad social difusa que nombra Maffesoli (1997, pp. 173-187), que está en la base de lo social. En los museos analizados hemos encontrado también junto a esa «viscosidad social», ese humus en el que pueden germinar sentimientos y afectos, piezas muy concretas que se pueden catalogar de *tótem* en el sentido durkheimniano, elementos en los que se posa el espíritu que precisa de puntos materiales en los que permanecer para, desde allí, desplegar su

energía, que alimentará a la comunidad. Son el albergue de «los genios del lugar» de Michelet (1991) o guardan un tipo de poder alquímico (Maffesoli, 2001).

Objetos como la rueca de Ramona Clavería y el molino de aceite de Casa Fabián, el molino de chocolate de Marisa Naya, en ese mismo museo, el diario de Agustín de Abellana del Mas de Puybert, la saya ceremonial de Ansó las plantas medicinales de San Juan, las industrias del pan en Serrablo, la zapatería de Ansó, o, por resumir, las cocinas de todos y cada uno de los pequeños museos.

Sin duda que esos objetos son potentes catalizadores que ponen en marcha el valor mágico del espacio museístico, más allá de sus valores estrictamente «artísticos» o singulares. De ellos se extrae nueva luz, nueva atmósfera, experiencias de sentido para asumir el devenir y el misterio de la existencia, algo que Durand (1982, 2000) encuentra en lo imaginario como asidero de sentido. Han sido reiteradas las intervenciones de los informantes-creadores aludiendo a la luz como elemento o cualidad que ha cambiado, que ya no es similar a la que iluminaba los tiempos pasados de la comunidad; sin embargo, al parecer, en el museo las cosas viejas se recubren de nueva luz, brillan de algún modo distinto al que poseían en los desvanes de las casas, en las cuadras o en las cercanías de los basureros. Estas cosas viejas, transmutadas en objetos antiguos gracias a la alquimia del museo, dotan a sus creadores de poder semiótico, un mayor poder para otorgar significados que el atribuido por los dominantes (Fiske, 1987) y para apropiarse del singular producto cultural que en definitiva es la institución museística.

Se insiste, también en el mero hecho de estar, de permanecer, en la continuidad de las prácticas. Hay referencias abundantes a la conexión con los antepasados en todos los informantes, se acude a ellos para legitimar el presente, y así se dibuja una temporalidad inscrita en el eterno retorno, un tiempo que entra de lleno en los tiempos de orden sagrado, el tiempo del retorno, el tiempo del origen con la finalidad terapéutica de poder comenzar de nuevo la existencia (Eliade, 1999). Los informantes, en sus intervenciones, van anudando los tres tiempos: los antepasados, la comunidad presente y su voluntad de futuro. La forma de instaurar una temporalidad era para Castoriadis (1989) el modo de instituirse una sociedad. Igualmente Santos (2005) aludía a la necesidad de una nueva temporalidad

para permitir el desarrollo de una sociología de las emergencias. Los pequeños museos locales van presentando una nueva temporalidad que conecta tiempos: el pasado, presente y futuro, y que es en definitiva una forma de aludir a la eternidad, y al deseo de supervivencia de la comunidad, acrecentado desde los objetos inanimados. El tiempo sagrado de Eliade, que permite remontarse al tiempo mítico de la creación (Eliade, 1999).

Estas pequeñas instituciones ayudan a alimentar lo social sagrado precisamente porque propician la eternidad. Y lo hacen por medio del recurso a la vida cotidiana con todas sus maravillas y ambivalencias, como bien advertía Lefebvre (1978). O, con palabras de Guyau, los objetos «inanimados» animan la existencia.

Los objetos que llamamos inanimados están mucho más vivos que las abstracciones de la ciencia... nos interesan, nos conmueven, nos hacen simpatizar con ellos. A través de ellos, encontramos, en el sentido fuerte del término, una forma de armonía con nosotros y con el mundo. [...] Los objetos tienen un alma y animan nuestro mundo (Guyau, 1920, p. 14).

Las acciones concertadas, y provocadas, en torno al Ropero de Ansó, al Museo de Serrablo y sus *beiladas*, al Museo de San Juan y las actividades del Corro des Bailes, hay que enmarcarlas en los procesos de creación de los museos; son efecto y causa del dinamismo generado por la existencia del museo y por la musealización de la vida cotidiana.

Si antes la comunidad no necesitó de los museos y extraía la fuerza de lo sagrado de otros espacios y momentos, como la fiesta, era porque no se veía tan amenazada. Ahora los necesita porque, ante los profundos cambios sociales, gracias a esas pequeñas instituciones puede también recuperar el tiempo sagrado, la eternidad. Son como nuevas ermitas en las que se renueva la fuerza de lo sagrado que contiene lo social con todas sus limitaciones.

La angustia ante la muerte no es únicamente un problema individual. Existe ese registro, pero también está el colectivo. La falta de energía, la desolación que llega a una comunidad cuando se vive con incertidumbre y sin perspectivas claras. Esa deriva de cosas y gentes abocadas a desaparecer. Estamos pensando en situaciones extremas como son las guerras civiles, las guerras de ocupación, cualquier guerra en definitiva. Y como una lucha desigual, con menores afecciones evidentemente, se encuentra la merma de horizontes que ha sufrido el mundo rural en las últimas décadas. A la propia muerte personal se une la amenaza de extinción de todo

un modo de vida, con sus apartados oscuros y terribles, mezclados con la feliz seguridad de que ya han perdido sus cauces de existencia. Y junto a la angustia se constata una tremenda reserva de gozo y placer compartido del que extrae la gente el deseo primordial de vivir.

Lo sagrado es una forma de responder a la necesidad individual y colectiva de encontrar respuestas a las grandes preguntas, a los misterios de la existencia: ¿por qué estamos aquí?, y ¿para qué estamos aquí? El dominio de lo imaginario, al igual que lo sagrado, es también una forma de abordar esas cuestiones que atañen a lo nuclear de la existencia humana. El imaginario que va modelando la forma de abordar las situaciones vitales, la manera de resolverlas, las relaciones que establecemos. Muchas veces sin poder dar excesiva cuenta de ello desde un orden racional, pues nos adentramos en el territorio de las emociones, de lo sensible, campos que se escapan al control consciente, por mucho que lo intentemos.

Y el riesgo de esos valores imaginarios es quedar sometidos a la ambivalencia, ser impulso; pero también rémora. Poder ser luz y sombra, de modo que el declive en la trayectoria de un museo tiene también sus efectos sobre la colectividad, que ve peligrar la existencia del poderoso símbolo en el que depositaron emociones y afectos profundos. Lo social sagrado se ve amenazado y puede vivirse como momentos de desolación.

Se podría aducir que subrayar la dimensión sagrada de los pequeños museos locales no es un resultado espectacular ni sorprendente en primera instancia, pues desde sus orígenes el museo se encuentra relacionado con lo sagrado. Había coincidencia entre los museólogos al estudiar la institución y recordábamos la etimología de la palabra, desde sus raíces griegas, que significaba el templo de las musas. De ahí nace el artefacto museo, de un templo, de un espacio sagrado, que luego se alía con el otro símbolo del poder terreno: el palacio, y de esa simbiosis arranca la institución cultural tan prestigiada en nuestra sociedad occidental. Descubrir en las interpretaciones de nuestros informantes que los pequeños museos locales son espacios de lo sagrado no es, por tanto, novedoso. Pero quiero subrayar que estamos ante manifestaciones diferentes de lo sagrado. Al igual que el concepto de pueblo o de gente ha podido dar pie para construir sistemas filosóficos o teológicos diferentes, querría también reclamar aquí esa posible y necesaria distinción. Lo sagrado ahora como potencialidad, que tras-pasa sus fuerzas a lo social.

La institución museística canónica ha simbolizado lo sagrado desde el poder, desde el despliegue y representación de ese poder, nutriéndose del valor simbólico del museo para acrecentar su dominación. Un poder que ha jugado con su magnificencia y su concentración. Desde ahí se ha producido la deriva del concepto de *patrimonio* y su consecuente relación con la musealización.

Sin embargo, en esta otra representación, la de los pequeños museos etnológicos, hay mucho más de la *posse* de la gente, de sociabilidades primarias que denotan afectos y emociones frente a las sociabilidades elaboradas, mucho más políticas. Hay en ellos muy poco poder en su acepción de dominación, o por lo menos un poder mucho más fragmentado, más disperso, más débil. Y mucha más experiencia de sentido, de reivindicar la vida cotidiana como el lugar de las maravillas con toda su densidad y complejidad, donde acontece lo extraordinario, a poco que seamos sensibles para percibirlo, que en definitiva a través de esa vida común y sin aparente relieve se puede negociar con lo sagrado social, con el misterio del devenir. Ante los grandes problemas del *ser*, la inmediatez del *estar* (Kusch, 1999), del mero estar, también como posibilidad fáctica de entrelazar inmanencia y trascendencia.

Los creadores de los museos, en los comentarios ante las piezas expuestas, o ante su propio montaje museístico, nos remiten al poderoso imaginario colectivo que trasciende más allá del aplanamiento y rutina de la vida cotidiana, porque esa es también una de las paradojas de la vida de todos los días, producir las maravillas junto, y a la par, que la monotonía ordinaria. Todos, y cada uno de los museos, pueden aducir y respaldar su legitimidad en el origen de esas cosas, de esos objetos, en su extracción de la mera vida cotidiana, ni más ni menos, de la vida de la gente del pueblo.

En los casos estudiados hemos podido recoger expresiones de los informantes como las agudas metáforas que tratan de describir el nuevo valor de los objetos una vez introducidos en el espacio del museo. La «nueva luz» que tienen las cosas para las mujeres de Ansó o San Juan es la expresión más feliz de esta idea. Con menos lirismo, pero en el fondo con la misma intención se expresan los hombres de Puybert, L'Ainsa o Sabiánigo cuando reclaman nuestra atención sobre «la belleza» de ciertas piezas, o la profundidad que emana de ellas. Antes, al parecer, no la tenían. El valor de uso era tan fuerte que bloqueaba otros valores de los objetos; han tenido que esca-

par de esa lógica para poderse enfrentar y beneficiar de un nuevo sistema de valorización que va implícito en la institución museística. Pero conviene señalar una paradoja, otra más, que se visualiza en estos museos. Si el valor de uso se ha perdido, para que el objeto sea un buen símbolo tiene que conservar huellas de su antigua ocupación, borrarlas por completo contribuye a dificultar su comprensión y su papel evocador. Es un difícil equilibrio entre extremos opuestos que se juega con resultados desiguales.

Podría encontrar un símil para mejor visibilizar esta idea sobre lo cotidiano-maravilloso y su ambivalencia: es el papel del prisma óptico.

La luz es el medio en el que los cuerpos físicos se mueven y cobran relevancia al distinguir sus perfiles mediante nuestra mirada humana. Pero a la luz no la vemos, pues contiene en sí misma todas las longitudes de onda visible para el ojo humano con átomos vibrando en todas las direcciones. Ahora bien, si la luz encuentra en su trayectoria un cuerpo transparente (podemos pensar en el prisma óptico, que es el ejemplo más manido por la óptica, si bien nos serviría cualquier otro medio transparente como una lágrima, una gota de lluvia, un cristal, etcétera), las longitudes de onda se reordenan y reorientan al atravesarlo y así se consigue su dispersión de modo que lo que no era percibido se descompone en todos los colores del espectro visible (el arco iris, comúnmente llamado), y existe ante nuestra mirada.

De forma análoga, lo cotidiano nos envuelve de tal manera, todo revuelto y en movimiento, que es imperceptible e irrelevante. Pero cuando «un prisma» se interpone en ese universo invisible, gracias a su papel dispersor la maravilla de «la luz» se materializa.

7.3. La distancia y la pérdida

He podido interpretar los valores imaginarios y sagrados de los pequeños museos locales y está meridianamente claro el poder mágico que poseen para actuar sobre los objetos que albergan; pero queda en pie una pregunta sobre los factores que modifican el significado y sentido de los objetos, «cosas viejas»: ¿cómo han llegado hasta allí?

Todos los informantes han coincidido en subrayar el peligro de extinción que han sufrido todas esas «cosas viejas». Les hemos escuchado hablar

de un tiempo de crisis en el que no se había definido el nuevo valor del patrimonio del común; unos momentos en la deriva de esos objetos, que más bien apuntaba hacia su desaparición.

Se estaban viviendo los escenarios de los profundos cambios sociales que sentenciaban en especial muchos órdenes de la vida rural. Costumbres, y creaciones materiales, de ciertos modos de vida iban decayendo ante el ímpetu de los nuevos modelos en alza. La pérdida del valor de uso, convertirse en inútiles, era la dura prueba a la que debían someterse la mayoría de los elementos de la vida cotidiana. Algunos alcanzaban hasta ahí en un estado catatónico que inclinaba su destino, sin ninguna duda, hacia la desaparición, hacia el basurero.

Nos han contado de piezas concretas que no llegaron a exhibirse en los museos-casa como Alquézar o el Mas de Puybert, porque nunca las encontraron, no se hallaban entre lo almacenado, desaparecieron antes. Otras podían resistir algo mejor la indefinición de su futuro y permanecían a la espera de decisiones sobre su destino: alimentar el fuego para los materiales de madera, rodar por el barranco las fabricadas con más resistencia, abandonarlas a su suerte en los pueblos deshabitados o almacenarlas en un rincón de la casa por si acaso, bajo el lema del «nunca se sabe». Actitud nuclear esta última en las prácticas de la gente, de esa astucia combinada con la paciencia histórica al saber esperar la ocasión para sacar la mayor eficacia con el mínimo esfuerzo. Estaría aquí el ejemplo del museo etnológico de Ansó con su creador rescatando de la calle piezas olvidadas por sus dueños, o pidiéndolas al comprobar la ubicación en lugares secundarios de las casas de los vecinos. O las excursiones «al modo de aventura» de los Amigos de Serrablo por los pueblos vacíos del Sobrepuerto y el entorno de Sabiñánigo. O la reconversión de los espacios inservibles del Mas de Puybert, obsoletos ante la tecnificación de las tareas agrícolas y ahora privilegiados escenarios museísticos.

Percibimos por medio de los entrevistados una época muy dura para los que permanecieron en los pueblos. La imagen que transmiten de entonces, en parte elaborada ahora por los que se fueron a la ciudad, y también, en parte, reflejo muy certero de lo vivido por los que permanecieron, nos sitúa ante los numerosos abandonos, ante la desvalorización de lo propio, ante la falta de perspectivas claras para los que desoyeron los cantos de sirena de la ciudad y eligieron quedarse, o también ante aquellos que no se fueron porque no pudieron más que aceptar lo que venía.

Habría en la deriva de las cosas viejas, hasta llegar alguna de ellas al espacio del museo, una sencilla metáfora de la trayectoria de sus propietarios. De los procesos sociales vividos por la gente en esos mismos lugares.

Se recuerdan tiempos mucho más complicados para subsistir que los actuales. No creo que haya más idealización en sus intervenciones que el afirmar de ellos que se sabía negociar con la escasez y la miseria, que eso no se traducía en una falta de vitalidad y empuje, sino todo lo contrario. Resulta lógico que, incluso a veces, se sienta una cierta añoranza de esos días y sus trabajos, y vuelvo a insistir en que ahí se introduce la seguridad de la distancia, de la no reversibilidad.

Y en medio de ese *humus* de confusión o de incertidumbre, de paulatina invisibilidad de lo rural, comienza a virar el valor de las cosas. Perdido el valor de uso y el valor de cambio, comienza a armarse el valor simbólico y el imaginario.

El elemento catalizador del proceso de transformación es doble. La distancia y el sentimiento de pérdida como dos factores que se apoyan mutuamente y se realimentan presentes en todas nuestras entrevistas sin excepción. Pérdida que moviliza los sentimientos de relación afectiva y perdurabilidad, como bien ha estudiado Lowenthal (1998), en una operación de acción-reacción. Tras el abandono y olvido, que puede llegar a la desaparición absoluta, surge la atención cuidadosa, el deseo de preservar.

Michel de Certeau también advertía del tránsito necesario de las cosas por la fase de cadáver para que puedan llegar a adquirir el valor simbólico. Que es necesario morir para alcanzar otro estadio. Él lo formulaba como algo «perverso», pues se lamentaba de que entrar en un museo significase la muerte para el objeto al haberlo sustraído de la cadena significativa en la que su valor primordial era el de uso (Certeau et al., 1999, pp. 140-143). Una vez colocado en el espacio del museo, para M. de Certeau se había firmado su certificado de defunción. Pero creo que se puede dar la vuelta al argumento y situarnos en la dimensión sagrada. En ella, lo eterno, lo que vive para siempre, ha tenido que pasar por el proceso de extinción,²⁹² morir para

292 Solo el Creador supremo, dentro de las religiones reveladas monoteístas, ha escapado a ese doble proceso de creación-muerte-resurrección. En la religión cristiana, Jesús también debe morir para llegar a resucitar y mostrar el último y supremo poder, el que tiene sobre la muerte al vencerla.

poder resucitar. Y ese es el itinerario seguido por esos objetos. Ya no son viejos e inservibles, son antiguos, cuasi eternos, y ostentan un valor sagrado.

En todos los casos estudiados, con la excepción de San Juan de Plan, interviene para activar la reacción ante la pérdida el factor de la distancia, que propicia y abona una mirada diferente sobre lo que se ha dejado atrás.

Distancia en primer lugar física, espacial. Bien porque se llega de fuera, con alguna vinculación anterior, como el cura de Ansó que, procedente de Luesia, se convierte en párroco del pueblo. Bien porque se regresa de una experiencia laboral y profesional fuera del pueblo, como la responsable del Ropero municipal; o como los miembros de Amigos de Serrablo, afincados en el Sabiñánigo industrial que tan apenas guarda algún vestigio del mundo rural circundante al que fagocitó; o los hermanos propietarios de Casa Fabián, urbanitas aunque nacieran en Alquézar; o el anticuario de Barbastro, nacido en un pueblecillo de la Fueva ya desaparecido y que expone sus colecciones en L'Ainsa; o el propietario del Mas de Puybert, que también vivió la experiencia de la distancia con sus años pasados en Huesca, para desde allí alimentar el deseo de volver.

Quizá las mujeres de San Juan resultan singulares, pues ellas nunca se fueron, y en su caso no ha mediado la distancia espacial; pero ellas hablan con vigor de la distancia temporal. De lo lejos que están aquellos tiempos.

Y en ese otro registro, el de la temporalidad y su alteración, también interviene el factor distancia como activador de la musealización. Todos los informantes son unánimes al hablar de un tiempo que fue, que en cierta medida, aunque ellos estén ahí y lo hayan vivido en sus propias carnes, ahora ya no es, y, sin embargo, el museo consigue recrearlo.

Entramos de la mano de la distancia temporal en uno de los mejores activadores de la musealización, responsable del cambio de mirada sobre las cosas: la memoria; pues memoria y tiempo son dos términos indisolubles. La memoria es una forma de instaurar el tiempo, y ella²⁹³ va a permitir ahora la interpretación de la musealización de la vida cotidiana.

293 Convendría aludir de nuevo al origen de la palabra museo, *mouseion*, con esa referencia a las musas y a la madre de todas ellas, a Mnemosine (Sôla, 2001, pp. 24-30), la memoria. Antes que las propias musas individuales responsables del genio creador del Arte en sus diversas manifestaciones, la memoria nos remite al recuerdo como base de cualquier acción expresiva del ser humano.

El rescate y prioridad dado a la Memoria como madre generadora no solo de las musas, sino también de los museos, es una corriente que se abre paso en la actual museología y no es por casualidad que las producciones más recientes de los teóricos de este campo incorporen esa noción en sus estudios con una importancia y protagonismo hasta ahora desconocidas, como ya señalábamos en el apartado teórico²⁹⁴ dedicado a los museos.

Memoria que en la antigüedad era también una forma de iniciación en la sabiduría (Diego, 1996; Candau, 2002). Y puede tener su faceta de saber común, de saber del pueblo y de la gente como Michelet o Hoggarth sostenían, y que encontraría un cauce de manifestación en los pequeños museos locales.

Una memoria que es así mismo espacio de negociación, en el que se demuestra la capacidad de consenso, las necesarias concesiones entre dominados y dominantes. La memoria en disputa (Bodei, 1996) que se crea y alimenta por la acción del tiempo. Sin el paso del tiempo no se construiría memoria ni olvido (Lowenthal). Situándonos en el plano comunitario podría decirse que la memoria colectiva llega a consensuarse ofreciendo una re-presentación ante los demás de lo que un grupo humano, una gente concreta, quiere salvar de su pasado desde su posición presente. Sin la distancia temporal no habría anamnesis, el ejercicio que permite retornar a lo reprimido, que posibilita la emergencia de lo que se olvidó.

El fenómeno de la musealización es sumamente expresivo de esa construcción de la memoria, de la re-presentación colectiva. Y también de la individual en los casos de museos privados. Alquézar y el Mas de Puybert son ejemplo de ello cuando en ambos nos encontramos con la enfermedad, y la amenaza próxima de la muerte, como uno de los factores inconscientes, pero determinantes, en el proceso creativo del museo. La memoria activada y aguijoneada por las limitaciones personales que una disminución de facultades físicas produce.

294 Citábamos a Le Goff cuando recurría a san Gimignano y sus cuatro reglas de oro para estimular el recuerdo, que eran, precisamente, un antecedente sintético de un programa museístico: ordenar, apasionarse, frecuentar y meditar (Le Goff, 1991, p. 162).

Hay muchas memorias, muchos recuerdos y muchos olvidos en el transcurso de las vidas individuales y colectivas. ¿Cuáles son los que se priorizan en el caso de los pequeños museos locales?

Lo que hemos venido observando en nuestra investigación es una amplia coincidencia en las formulaciones de sus creadores que nos conducen hasta una memoria que conjuga la tenacidad, la paciencia y la astucia, rasgos todos ellos pertenecientes a las artes de hacer de la gente común en su vida cotidiana (Certeau, 2000).

Veamos en las diferentes trayectorias que han seguido la creación de cada uno de los museos la persistencia de la memoria como táctica.

En Ansó, el símbolo del traje se ha revestido del poder de lo sagrado. Hay concentrado en él, a modo totémico, toda una experiencia de la colectividad, de lo social pivotando en torno a él. Su permanencia, su cuidado, su custodia, es para esa gente de Ansó asidero de sentido, garantía de su fuerza y su poder para sobrevivir. Expresión de la colectividad que encuentra en esos objetos el poder de lo inanimado, que actúa como intercesor o como mediador.

En Sabiñánigo es todo el territorio mítico de Serrablo, resumido y representado por medio de su cultura material en el museo, el que dota a ese colectivo de un pasado que no posee en el que hundir sus raíces para seguir creciendo como comunidad. El tiempo del origen, del retorno y re-nacimiento.

San Juan de Plan también apoya en el museo su garantía de autenticidad y continuidad, que al igual que Ansó ha recibido la legitimación del saber experto desde bien atrás: recordemos la mención de los primeros estudiosos de la montaña pirenaica de estos dos valles como los más genuinos a la hora de describir la cultura de la cordillera en Aragón. En el museo pueden mostrar, en sintonía con sus antepasados, los elementos que les permiten simbolizarse como comunidad, que pervive más allá del tiempo y sus variaciones. La dureza y el rigor de la vida que han soportado, al igual que en otros casos, no idealiza un pasado del que se obvia, «se olvida», el conflicto o el sufrimiento. Antes bien, todo eso está ahí, y es el momento de exhibirlo con orgullo.

Para Alquézar, el tótem del molino de aceite descubierto casualmente en los bajos de la casa, o la rueca de la bisabuela son dos elementos

sagrados, dos «reliquias» que irradian para sus propietarios su poder simbólico sobre el resto de los viejos objetos, remitiéndonos de nuevo al triunfo sobre el tiempo y el devenir.

L'Ainsa nos presenta al coleccionista-artesano en su apogeo, que llega al paroxismo de conseguir musealizar su colección, exhibirla y presentarla a la gente. Y experimentar en sí mismo el deseo de permanencia por medio de los objetos. El anhelo de trascendencia, nutrir la propia vida del valor sagrado de las colecciones.

También en el Mas de Puybert se formula de modo similar: Hacer algo que permanezca, que vincule con los antepasados, con los viejos tiempos; prolongados y actualizados, al tiempo que el propietario-creador se proyecta en ese triunfo de supervivencia, de lidiar con armas más eficaces la desigual batalla ante la enfermedad y la muerte.

De una manera o de otra estamos dando vueltas en estos pequeños museos locales al más profundo problema, o misterio último, de la existencia humana: la fugacidad de las vidas individuales. Y en ellos encontramos a unos pequeños dioses re-presentados por medio del valor imaginario de los objetos, que dotan con su materialidad el soporte necesario para que fluya la fuerza de lo sagrado, de lo social que perdura. Y ese valor ha surgido porque las cosas, los objetos, perdieron su valor de uso, murieron en la vida cotidiana, tomaron distancia de esa vida y «resucitaron» en la memoria con nuevos significados.

7.4. La mujer

Hay un factor bien importante en la musealización de la vida cotidiana que no puede pasar desapercibido y que prefiero abordar en especial: el papel de la mujer en la creación de estos pequeños museos etnológicos.

La perspectiva de género es bien significativa aquí. Aparentemente la mujer no ha tenido en la sociedad tradicional una fuerte presencia hacia el

295 Se escapa a los objetivos de este trabajo llevar a cabo un análisis de la sociedad rural tradicional desde la perspectiva de género; aquí solo nos interesa la imagen de la mujer representada en los museos y su contribución en la formación de estos.

exterior, su lugar ha sido secundario,²⁹⁵ dentro de la casa, sin autoridad ni poder. Y sin embargo, la experiencia demuestra que son el grupo que más sabe sobre la cultura y la vida de la comunidad, aunque su saber, de tipo oral, no haya sido generalmente reconocido como un saber formalizado y expertizado (Silva, 1999). Y no solo poseen un saber, también un hacer, desarrollado con especial autoridad en el ámbito de lo cotidiano. La vida cotidiana es el espacio por excelencia de la mujer, con toda su ambigüedad y sus contradicciones de rutina, carga y, también, de liberación (Lefebvre, 1978).

La mujer, en la sociedad tradicional, ha ocupado un lugar muy singular en la estructura social. Su espacio vital por excelencia ha sido el espacio doméstico, y desde ahí ha ejercido su competencia y su autoridad en la vida cotidiana,²⁹⁶ desempeñando todas las labores materiales necesarias para el mantenimiento de la estructura familia, enmarcadas como tareas de escaso valor social. Y también ha ejercido otra serie de papeles más simbólicos referentes a la atención y cuidado de todos los miembros de la familia. En todos los creadores de los museos las alusiones a esas tareas son continuas, y por eso de forma implícita aparece en ellas la mujer. No es que se le margine y reduzca al focalizarla exclusivamente dentro del espacio doméstico; al contrario, más bien se la rescata ahí al reconocerla como sustentadora de la vida de este.

Entre los museos analizados hay dos casos que han sido exclusivamente creados o sostenidos por mujeres: San Juan de Plan y el Ropero de Ansó. Pero al margen de estos dos claros ejemplos, en todos los otros casos, museos creados por hombres, interviene indirectamente la perspectiva de género en el proceso de institucionalización.

Todos los museos estudiados se han instalado en espacios domésticos,²⁹⁷ en casas: la *imago mundi* para Eliade (1999, pp. 63-77) y han mimado con esmero el lugar de las cocinas, y las chimeneas, *axis mundi*, con la conexión de los tres mundos: el subterráneo, la tierra y el cielo.

296 Recordemos que ese escenario de lo cotidiano las teólogas feministas lo marcaban como lugar en el que se ejercía el «poder de la sabiduría» (Aquino, 2000, p. 791). Y la sabiduría puede ser una metáfora de la divinidad.

297 Salvo la reacomodación operada en el de L'Ainsa, que lo acerca mucho más al museo tradicional de bellas artes y la sala parroquial del museo de Ansó.

El espacio doméstico por excelencia, dentro de la sociedad tradicional, en el que la mujer ha ejercido su papel en la estructura familiar ha sido el de la cocina, el hogar. Bien como abuela, madre o hija, gran parte de su vida ha transcurrido en torno al fogaril. Todos y cada uno de los museos analizados han guardado, o han reproducido, esa cocina familiar; y todos los creadores de esos museos pueden narrar historias personales, vividas o escuchadas, que tienen como escenario ese mismo espacio repleto de connotaciones.

¿En qué se basa fundamentalmente el poder evocador del museo, su capacidad de convocar los imaginarios individuales y colectivos en cuanto a la perspectiva de la mujer?

Todos los informantes, hombres y mujeres, han recurrido en sus entrevistas al mundo de la infancia, al tiempo de las seguridades básicas, así como al espacio cotidiano por antonomasia, el poderosísimo lugar de la cocina. Todos los museos, sin excepción, cuentan con una de ellas. Bien porque la casa-museo la ha heredado de su anterior configuración, bien porque la han reconstruido de nuevo, sabedores, conscientes o no, de que ahí reside la mayor fuerza de lo cotidiano, por su vinculación directa con el espacio materno por excelencia. Y quizá sea el mayor o menor acierto en la re-presentación de ese espacio, mimado y querido, lo que determine la calidad de toda la evocación museística al exhibir el patrimonio del común. Sería como la piedra angular del montaje museístico.

Sin duda, la cocina de Sabiánigo es la más evocadora en la medida que guarda las huellas de uso. El hollín ennegrecido y acrisolado por los años en la gran campana-chimenea, el *axis mundi* que en su extremo superior se abre al cielo, conecta con el espacio exterior removiendo sentimientos muy profundos y arcaicos como ha señalado Eliade (1999) en sus trabajos sobre los lugares sagrados.

También en San Juan, pese a que la casa-abadía tenía cocina pero en otro lugar diferente al que las necesidades del espacio museístico ha obligado a recolocar, su papel es eficaz en los objetivos de evocación, pues la reconstrucción ha sido fidedigna y puede cocinarse en ella, como de hecho se ha hecho en más de una ocasión.

La de Ansó, parcialmente simulada y ocultada por la profusión de objetos variopintos, algunos relacionados con ella, otros totalmente ajenos, juega mucho peor su papel evocador.

Son eficaces las reconstruidas, en mayor o menor medida, de L'Ainsa, Alquézar o el Mas de Puybert, que tienen que compensar su evidente falta de autenticidad, rasgo negativo en museos que ponen énfasis siempre en esa característica, con una puesta en escena teatralizada que recurre a los golpes de efecto producidos por un costurero desparramado, un delantal al desgaire o un pan con hortalizas sobre la cadiera como elementos de humanización, claramente femeninos, de continuidad vital.

Los espacios de las cocinas de todos los museos nos remiten al mundo femenino en especial y al materno en particular, con todo lo que esto supone al enfocar en las continuidades, las seguridades y también los posibles inmovilismos que se asocian con esos rasgos.

Aparece el mundo de la infancia de los creadores, vinculado a la figura de la madre o de la abuela, re-presentado como un mundo de seguridades personales, un territorio mítico al que se alude para señalar algo que ya se ha perdido y que, sin embargo, se percibe en lo sensible y afectivo en la medida que provoca ejercicios de anamnesis y dota de referencia de sentido a la propia vida.

Los informantes masculinos de los museos de Alquézar, L'Ainsa y Sabiñánigo ilustran esa representación singular del espacio femenino en los pequeños museos locales cuando los tres eligen como piezas especiales de sus respectivos museos tres objetos de uso exclusivo femenino. Los señalan porque son las primeras piezas que coleccionaron: el demoré de Serrablo en Sabiñánigo y la devanadera de Sobrarbe en L'Ainsa; o porque se sienten íntimamente ligados con ella: la rueca de Casa Fabián. Piezas todas manipuladas, o acariciadas, por manos femeninas en alguna fase del trabajo de hilado, que requería largas horas de dedicación, junto al calor del hogar en las largas veladas nocturnas. Algunos recuerdan haberlo visto de niños como una escena familiar, otros lo han oído narrar en primera persona. Estos objetos (las devanaderas, las ruecas, los demorés) en concreto añaden a la figura maternal la imagen de las hilanderas. Ortiz Osés (1996), en su estudio de la mitología vasca subraya la conexión que «las hilanderas» establecen con el tiempo cíclico, con el tiempo de la naturaleza del eterno retorno y con la eternidad.

Se va conformando un tipo de activación patrimonial muy sesgado, con una presencia maternal tan fuerte en algunos casos que se puede hablar de un tipo especial de patrimonio, ya no el más clásico que se sus-

tenta en el patriarcalismo, sino de otro tipo, podríamos decir matriarcal, como si fuera la herencia de la madre en especial la que se musealiza desde la vida cotidiana en los pequeños museos locales, que conecta con la fuerza sagrada de lo social.

Y así, precisamente en los momentos de mayor amenaza para lo rural, cuando esa sociedad tradicional va decayendo ante las nuevas modelizaciones socioculturales, se activa el patrimonio heredado de las mujeres, y de las madres, en la medida que hay un poder liberador en la sabiduría de la vida cotidiana, encarnado de manera singular por esas mujeres, con sus *viejas cosas* metamorfoseadas en *objetos antiguos* capacitados para evocar «bienestar, alegría verdadera, afecto humanizador» (Aquino, 2000, p. 791).

La figura materna aletea sobre todas ellas, la referencia al origen individual, la experiencia de sentido de reconocer de dónde se viene para afirmarse ante el destino, el cordón umbilical con lo que fue y lo que es. Y también conviene señalar que ese recurso al imaginario materno es ambiguo, pues introduce los riesgos de estatismo, de excesiva fijación a lo que fue como lastre o rémora para afrontar cambios profundos.

Nos encontramos ante museos que juegan con habilidad en el mundo de las emociones y de los sentimientos, desatados por sus creadores, de aquí su origen en las sociabilidades primarias y que llegan a salpicarnos a nosotros porque nos hablan de lo más común y elemental, a la par que complejo y sutil: de nuestra propia vida, de la vida de la gente. De nuestros antepasados con nombre y rostro propios. De nuestra infancia perdida, de las seguridades ancestrales alimentadas por la figura materna, de la incertidumbre del futuro, de nuestros fracasos, del valor de lo colectivo y el apoyo mutuo. Y, así mismo, de sus límites e incapacidades, elementos indisociables de la tensión que recorre lo social.

7.5. Límites de la activación museística

También debería, llegados a este punto, introducir los límites que he observado en esta línea de interpretación de los museos desde su valor imaginario, ya que este dominio tiene también como rasgo su ambigüedad, su capacidad para escaparse del control o dominio de lo racional, mucho más predecible y regular que lo emocional y afectivo. Todos los

autores que han trabajado y trabajan el dominio de lo imaginario no esconden este rasgo propio de la imagen, su ambivalencia (Durand, 2000, pp. 136-138; Maffesoli, 1993, p. 29; Castoriadis, 1999, pp. 107-108).

¿Hasta dónde alcanza su campo de acción, su capacidad de interacción? Al igual que el concepto físico de campo (eléctrico, gravitatorio, magnético o atómico) describe un espacio en el que se manifiestan las correspondientes fuerzas y, a partir de una cierta distancia su acción es insignificante, algo similar sucede con los pequeños museos locales.

Despliegan su imaginario social en el seno de la colectividad en la que nacen con mayor eficacia si esa creación ha sido compartida y no unipersonal. Lo sostenemos con los ejemplos de Ansó y Sabiñánigo y la socialidad que propician, y en menor medida también con San Juan de Plan.

En los museos con una participación mucho menor de la gente del pueblo para su nacimiento sí que hay de todos modos un nivel de afectación. Todos los creadores hablan de cómo fueron visitados los museos en el momento de su apertura por los vecinos, atraídos por la curiosidad en primer lugar. Así mismo mencionan las donaciones de objetos recibidos de gente del pueblo que quieren ocupar un lugar ahí.

También hay quejas de un distanciamiento entre la gente y el museo, de una pérdida de eficacia. En esos casos podríamos decir que el valor imaginario del museo puede operar en la distancia con un comportamiento similar a los campos físicos mencionados. Es decir, actúan en la distancia pero con menor eficacia, pues su acción se va debilitando con el espacio.

En el caso del mismo Sabiñánigo la anécdota del regalo de las entradas que no llegaron a utilizar los trabajadores de las fábricas del pueblo es sintomática de una actitud generalizada entre la gente. El museo debe existir, el museo está, pero es suficiente con saberlo allí. Y nada más. No solo sucede así en el mundo rural, sino que es un fenómeno muy universal. Se sabe de la existencia de esas instituciones en la propia ciudad o localidad en que uno vive, pero no se frecuentan. Sí que se visitan otras de iguales características cuando se sale de viaje, porque eso forma parte de la rutina del viajero actual. De hecho, las cifras de éxito en la frecuentación de museos estándar, dentro del amplísimo abanico de estas instituciones, se conforman con alcanzar el 10-20% de la población en la que se ubican.

Sin duda que los pequeños museos locales «rompen»²⁹⁸ al alza esas cifras, pero, sin embargo, sus creadores lamentan en algunos casos una escasa recepción entre los próximos. Otros, más realistas, están satisfechos con los resultados.

Si ninguno de los creadores se cuestiona la validez de su propio museo, pues en esa distancia tan corta actúa con rotundidad la fuerza del museo, sí que son bastante escépticos con respecto a la pertinencia de creación de otros nuevos en otros lugares. El localismo se manifiesta así en su aspecto más negativo: la importancia sobrevalorada de lo propio frente a lo ajeno menospreciado.

Hay en los informantes, con algunas excepciones, una falta de entusiasmo ante los otros museos locales que por fuerza debe denotar algo. Puede haber la rivalidad vivida entre los próximos en disputa por un mismo espacio, puede haber el peligro de competencia en un ámbito que analizaremos a continuación: el papel de factor de desarrollo local desempeñado por los museos y el patrimonio. Están ofreciendo un mismo producto en un mercado muy saturado. Y también puede que el imaginario, lo sagrado, esté aquí sumamente mediado por el territorio y la comunidad concreta. Para activarse tiene que haberse producido una relación inmediata entre los objetos y los sujetos; tienen que ser parte de la propia cotidianidad.

Otro aspecto significativo es la queja, o lamentación, que han podido hacer los creadores de museos colectivos como Ansó o San Juan de Plan ante la desafección de los jóvenes por esos museos. Quizá por la edad de esos mismos jóvenes no haya conexión con el imaginario de los museos etnológicos actuales, tal y como lo venimos analizando. No es un buen prisma para ellos. No funciona como «revelador» del arco iris. El devenir o la angustia no son habitualmente problemas entre la gente joven, o al menos la forma de resolverlos no se apoya prioritariamente en la memoria. Puede que cuando alcancen la edad adulta y lleguen a sentir los deseos de musealizar, de patrimonializar lo cotidiano, recurran a otros objetos distintos de los actuales que conecten con su propio imaginario. En ellos

298 Pensemos en pueblos de menos de 500 habitantes, salvo el caso de Sabiánigo, y que sus museos locales reciben en torno a los 10 000 visitantes. Esas cifras para los más frecuentados. Los menos pueden llegar a los 3000.

reposarán sus raíces o afirmaran su alteridad. Durand (2000) ya advierte de la dificultad para percibir los imaginarios en la fase de formación, lo que él ejemplifica con la metáfora de una cuenca fluvial. Vemos al río cuando este emerge y fluye, es inexistente cuando se está formando con los pequeños manantiales o las corrientes subterráneas.

Estos pequeños museos locales son instituciones del mundo adulto que no proporcionan experiencias de sentido a los jóvenes; ellos tendrán otras de las que obviamente no podemos decir nada aquí, salvo apuntarlo entre los límites percibidos en estos museos.

7.6. El factor económico

La línea interpretativa seguida hasta aquí se puede tildar de excesivamente sesgada hacia una visión idealizada o proclive a situar a los creadores de los pequeños museos locales en una suerte de burbuja, carentes de necesidades primarias, urgidos en sus acciones meramente por cuestiones trascendentes y alejados precisamente de esa vida cotidiana que pasa también por la resolución de lo más básico y cercano como son las cuestiones materiales de la supervivencia.

Pero no es posible ocultar lo que aparece, una y otra vez, de forma rotunda y explícita, bajo el término de «explotación económica» en ciertos informantes, o más atemperado en otros tras la reflexión sobre los beneficios económicos del museo. Hay que hablar del factor económico en una sociedad de mercado como otro de los poderosos agentes de activación de la musealización, y eso es lo que voy a intentar analizar ahora.

Si hasta aquí hemos seguido en especial una línea interpretativa que nos colocaba bajo el dominio de la dimensión simbólica-imaginaria, ahora hay que reconocer otra vía: la contribución de los aspectos materiales y estructurales como una dimensión que juega con fuerza en la creación de estos museos.

Ya en el último tercio del siglo XX a la hora de la planificación urbanística de las ciudades comienza a tomar cuerpo el papel que puede jugar el patrimonio histórico de los cascos antiguos para rehabilitar los centros de las mismas, sumamente afectados por el paso del tiempo, y convertidos

muchos de ellos en bolsas de marginación y exclusión. Hablamos del contexto español, pues el escenario europeo había vivido la reconstrucción de gran parte de sus núcleos urbanos tras la segunda guerra mundial.

Las operaciones urbanísticas, en nuestro país, de intervención sobre los antiguos y decrépitos, en muchos casos, monumentos, se dispararon con las efemérides del 92. En nuestro entorno aragonés más cercano encontraremos desde las rehabilitaciones y restauraciones del Palacio de la Aljafería²⁹⁹ y el antiguo hospicio, hoy edificio Pignatelli, sede del Gobierno autónomo, hasta las más recientes realizadas en el año 2003, con el Museo del Teatro Romano, o el Centro de Historia de la ciudad en el antiguo cuartel de San Agustín, por no mencionar más que unos pocos casos acaecidos entre el patrimonio cultural de Zaragoza, ciudad paradigmática en Aragón. Podríamos continuar desmenuzando cada una de las nuevas realizaciones patrimoniales analizando el contexto urbanístico en el que operan, las inversiones realizadas, los cambios producidos, su rentabilidad, etcétera, etcétera. Pero es un tema demasiado amplio y tangencial para este estudio y no podemos continuar por ahí.

En cuanto al mundo rural, la organización del territorio que se articula desde las grandes instituciones europeas va reflejando las profundas transformaciones sociales que se aceleran desde la segunda mitad del siglo XX en nuestro país. La Unión Europea emite directrices y resoluciones que significan cambios en los modos de vida del mundo rural. La afección sobre la ganadería vacuna con las cuotas lecheras, la falta de competitividad de los productos agrícolas ante la liberalización de los mercados y el tratamiento controlado de los recursos forestales ante su disminución son, entre otros, los principales factores que van limitando y achicando el horizonte productivo del mundo rural, y más en especial el montañés, por la propia fragilidad del entorno en cuanto a comunicaciones, densidad poblacional o acceso a las TIC.³⁰⁰

299 ¿Conviene recordar el uso que tuvo la parte más noble del palacio árabe zaragozano (hoy sede de las Cortes de Aragón) como establo y almacén de intendencia del Ejército español hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX?

300 Justamente un proyecto importante dentro de las TIC (tecnologías de información y comunicación) son las acciones encaminadas en 2004 a dotar de ADSL a los núcleos rurales de Aragón, habilitando para la «banda ancha» locales de acceso público.

¿Qué le quedaba al mundo rural como recurso económico? Sin duda, aparecen las posibilidades que ofrece el patrimonio cultural, señaladas así mismo desde la Unión Europea. Lo cultural absorbe también a lo natural, que es quizá lo más específico que pueden ofrecer los pueblos al resto de la gente, mucho más a los habitantes de las ciudades que componen el grueso mayor de consumidores hipotéticos en ese contexto de mercado que es la última referencia del nuevo orden mundial.

Desde los pueblos se pueden ofrecer naturaleza y simplicidad como dos rasgos que ya no se encuentran en las ciudades. Esos podrían ser los atractivos mayores en la oferta comercial. Pero a lo mejor no son suficientes para competir con la inflación de estímulos que la civilización del ocio produce, para la hipermodernidad aquejada de una especie de mal de urgencia, que necesita de un consumo rápido y compulsivo en todos los órdenes.

Los viajes, el turismo, se perfilan como uno de los grandes negocios económicos de estos tiempos; ya hemos señalado la importancia que alcanza dentro del sector servicios. Y el acceso a las posibilidades de viajar se van generalizando e incrementando entre la gente del mundo occidental. Hay que diversificar las ofertas, hay que imaginar destinos atractivos completándolos con actividades variopintas, desde el turismo de aventura, muy acorde con la sociedad del riesgo en la que vivimos, hasta el turismo solidario, por mencionar también otra de las posibles especializaciones del mercado viajero de nuestros días. Y en medio de todas ellas emerge con luz propia el turismo cultural³⁰¹ cuando se descubre la eficaz simbiosis que puede establecerse entre viajero-consumidor y cultura-mercado (Asworth y Dietvorst, 1995, 2003; Castro y Bellido, 1997; Greffe, 1999; Goldstone, 2003).³⁰²

301 Pensemos en datos tan significativos como los que proporciona el World Travel and Tourism Council, que cifra para el año 2005 el volumen de negocio vinculado al turismo en dos trillones de dólares (fuentes de la Unesco). En España, en 2002, la contribución económica del turismo al PIB es del 12,1 %, y en Aragón, ese mismo año, el VAB (valor añadido bruto, semejante al PIB de rango autonómico) supone el 7 %.

302 Dentro de las novedades que legitima el turismo cultural es bien interesante la que menciona P. Goldstone (2003). Ella ha podido conocer en San Petersburgo el interior de la cárcel Kresty, dentro de unas visitas guiadas organizadas por el director de la prisión. Las celdas con los presos formaban parte del recorrido, así como la posible compra de recuerdos elaborados por los reclusos: figuras de miga de pan masticada y modelada por ellos mismos. El precio de la entrada era más alto que el importe necesario para entrar a L'Ermitage; sobre el éxito de una u otra propuesta no podemos decir nada, pues la autora no da cifras.

Lo cultural, múltiple en su significación, transfiere todo la complejidad al turismo y lo legitima con nuevas perspectivas.

La Unión Europea diseña los fondos de cohesión para los territorios más atrasados de la misma. Los programas Leader, en la década de los noventa, destinan fondos sustanciosos a las comunidades rurales que presentan programas de desarrollo local, y dentro de sus bases de convocatoria se destaca la revalorización, restauración y puesta en oferta del patrimonio cultural de la comunidad concernida como uno de los datos importantes para alcanzar la ansiada subvención.

Si ese es el contexto social y mediático que viven los pueblos, no es extraño que se pueda hablar de «usos sociales del patrimonio». García Canclini (1990) analiza a través de los usos mezclados o híbridos que se producen en el campo de la activación patrimonial el papel de fuente de recursos de todo orden que puede significar aquel. Desde la dinamización de la comunidad como factor de socialización, relacionando su eficacia con la mayor o menor participación de la gente en la revalorización de ese patrimonio,³⁰³ hasta la importancia como recurso económico.

Los tres museos de creación colectiva,³⁰⁴ Ansó, Sabiñánigo y San Juan de Plan, nacen antes de que la fiebre del turismo cultural alcance temperaturas significativas. Son, de algún modo, «adelantados» a esa moda. Es decir, sobre ellos no podemos atribuir los efectos del paradigma triunfante diseñado lejos de allí. Sin embargo, en las informaciones de nuestros entrevistados, en los tres casos, se menciona el tema económico y las favorables repercusiones que han tenido sobre el pueblo.

En el caso de Ansó, el museo parroquial ha conseguido, gracias a sus visitantes, poder acometer las obras de reparación de la propia iglesia con mínimas repercusiones sobre el propietario último de esta, que es la diócesis de Jaca. El Roper Municipal, responsable de la parte más dinámica de la gran fiesta del Traje Ansotano, pues debe vestir a cuanto vecino o visitante

303 Es este uno de los temas más queridos por la nueva museología, el analizar si la patrimonialización va de arriba abajo o de abajo arriba, si se le impone a la gente o es ella la que musealiza.

304 Volvemos a señalar que, a pesar de ser creaciones unipersonales por la mayor implicación de personas concretas en su génesis, nunca se han querido presentar como museos particulares privados.

quiera ese día lucir las galas custodiadas, reflexiona sobre los pingües beneficios económicos que esa fiesta y sus circunstancias ofrecen a los ansotanos.

El Museo de Serrablo también es consciente de su papel como polo de atracción de visitantes que en otro caso difícilmente recalarían en Sabiñánigo. Por eso fue determinante a la hora de elegir la sede del museo encontrar un buen ejemplar de arquitectura tradicional de la zona, pero que al mismo tiempo estuviera muy próximo a los ejes viarios para facilitar el acceso a los viajeros y turistas. La Ruta de Serrablo, con sus pequeñas iglesias y sus pueblos abandonados, configuran la oferta cultural que incide en el desarrollo de esta zona.

San Juan de Plan también depositó en su museo la confianza de la rentabilidad económica. Las mujeres creadoras justifican así el tiempo que le dedican; pues si no mediara el atractivo económico, la implicación de las propias fundadoras sería diferente. No necesitan adobar o endulzar lo obvio: hay un interés expresamente comercial también detrás de la creación del museo.

Los otros tres casos estudiados pertenecen al momento culminante de la musealización del patrimonio rural. Los tres son ya de los noventa, son privados, y dentro del panorama actual son representativos de la proliferación y diseminación del fenómeno, que se va extendiendo³⁰⁵ por las pequeñas localidades de la montaña y del Aragón rural abriendo museos de todo tipo y condición.

De hecho, los dos primeros, L'Ainsa y Alquézar, han podido beneficiarse de fondos europeos del programa Leader, aunque para el de Alquézar sea una contribución modesta. El Mas de Puybert ha recibido una ayuda del Gobierno de Aragón para la reconstrucción de su antigua tejería.

Los informantes de Alquézar, L'Ainsa y el Mas de Puybert han sido también explícitos sobre la importancia que ha tenido el factor económico en la creación de sus museos.

305 Con todo, si comparamos con la vertiente norte del Pirineo, encontraremos en el lado francés una incidencia muchísimo mayor de ofertas privadas «patrimoniales». Las posibilidades son muy diversas y, cuando menos en algunos casos, *pintorescas*.

En el caso de Casa Fabián, la reconversión de los planes iniciales que apuntaban hacia el turismo rural como destino de la gran casa familiar ya nos sitúa en el plano de rentabilidad económica de la empresa.

El propietario del Museo de L'Ainsa no quiere hablar expresamente de estos temas, pero detrás de la peregrinación por ubicaciones distintas y rechazadas por uno u otro motivo, hasta recalar en la comercial y turística capital del Sobrarbe, estamos viendo de forma latente la visión economista del proyecto.

En el Mas de Puybert, alejado de la carretera y con un complicado acceso, aparece la imaginación del propietario con una oferta singular: los paseos en tractor, las meriendas con productos artesanos en un marco «natural» como ofertas de un *marketing* adaptado a la dura competencia del entorno.

¡Claro que se activa la musealización también desde los meros planteamientos económicos!, pero ¿cómo iba a ser de otro modo? ¿No estamos en una sociedad de mercado en la que todo se puede comprar y vender? ¿No es acaso similar a la conducta seguida por las ofertas culturales de las ciudades, que buscan la atracción de los visitantes por medio de programaciones excepcionales? En tiempos de homogeneización, el acudir a los mismos recursos unos y otros señala hacia un imaginario colectivo compartido sobre la rentabilidad de lo cultural.

Puede existir el peligro, en el caso de la sociedad rural, de que llevados por la dinámica del mercado lleguen a falsificar la «obra» para mejorar la oferta, que estén re-presentando un mundo que nunca existió (González Alcantud, 2003), el patrimonio displicente y reconfortante (García Jiménez, 2003; Bellido, 1998). Pero ¿por qué queremos más autenticidad aquí que en otros lugares del patrimonio cultural? ¿Qué hace a los expertos subrayar esos peligros ahí y no cuestionarlos en otros ámbitos de la musealización? Son escasos los autores que «sospechan» de la patrimonialización urbana, de la rivalidad entre ciudades para revalorizar determinados patrimonios, los que les proporcionan mayor prestigio, obviando aquellas zonas urbanas menos «vendibles» a los visitantes. ¿Es otro ejercicio de dominocentrismo? Y si se reconoce que existen para todos los tipos de patrimonialización, como inherentes a ella, sería aconsejable, en el caso de la musealización de la vida cotidiana, recalar en los fuertes componentes que venimos analizando en estas mismas conclusiones como otros factores legitimadores y autónomos de la activación museística.

Si hay factores económicos —y los hay, obviamente—, hay también valores simbólicos e imaginarios muy potentes. Cómo se combinan unos y otros es un proceso dinámico que no conseguirá sustraerse a un modelo híbrido mezclado de razones distintas, a veces contradictorias. En este campo de los móviles económicos, a mi entender justificados, sí que me gustaría indicar una anomalía. Los museos etnológicos se ponen en pie con el beneplácito de los expertos en muchos casos. Los políticos los diseñan o los apoyan en el momento de su creación, pero la mayoría de las veces ahí acaba su implicación. Concebidos como fuente de riqueza, no cabe pensar que van a ser necesarias más inversiones económicas para su funcionamiento. Las fuerzas disipativas y de rozamiento no existen ahí. Con un impulso inicial el movimiento debe perdurar siempre. Sin embargo, nada funciona así en el campo físico ni en el dominio de la cultura circunscrita. Y cualquier inversión debe asegurar su continuidad con aportaciones sucesivas, de las que no entraré a analizar aquí de dónde deben venir; simplemente afirmo su necesidad. Se constata la contradicción del hacer político, que por un lado carga de sentido identitario a los museos de etnología para, posteriormente, abandonarlos a su suerte.

Finalmente

Depositar en la gente la capacidad para armar su re-presentación, negociarla, consensuarla y gestionarla, nos acerca a claves legitimadoras desde posiciones «emic». Será muy difícil que la figura del experto-museólogo se borre del todo, así como resultará complejo controlar las contaminaciones que puedan infiltrarse de los modelos culturales hegemónicos, presididos ahora por el gigantismo y la artificiosidad tecnológica, y que pueden llegar a pervertir la imagen de lo cotidiano de la gente sometiéndola al deseo del *otro*, al diseño exógeno desde criterios mucho más sometidos a lo instituido.

Pero precisamente esas intervenciones exteriores, si no se controlan, pueden llegar a anular todo el potencial de los museos locales, su valor imaginario y su poder para alimentar lo social-sagrado. Y pueden despojarlos de sus «raras» cualidades, que nacen precisamente de su cotidianeidad, de lo ordinario y corriente de la gente común, y de su especial configuración para privilegiar un tipo de patrimonio, el de la mujer y de la madre en concreto.

Se trata de aceptar, con sus consecuencias, la alteridad del saber experto y el saber común, pero con una clara intención de difuminar al primero, de rebajar su posición dominante, dentro del marco de las teorías de la hegemonía neogramscianas. Y así, desmarcarnos de Bourdieu al mantener que hemos encontrado en la musealización de la vida cotidiana, en los pequeños museos locales, signos propios de la cultura popular, o de la cultura de la gente, visible por medio del caudal de afectos y emociones concentrados en ellos; así como por la memoria-táctica que se vuelve acción en la astucia, en la oportunidad del momento, en el dinamismo provocado por lo social-sagrado que se nutre del imaginario museístico en el que los objetos cobran nueva vida y valor. Allí se pueden encontrar los genios del lugar.

Desde la multiplicidad de factores que hemos encontrado en la musealización y a pesar de los riesgos inherentes al proceso de activación, creo que no debe negarse la creación de nuevos museos, siempre que los procesos de institucionalización permitan maximizar el peso de la intervención de la gente, de la comunidad concreta en su gestación; de este modo, las futuras instituciones se podrían beneficiar de los rasgos que encontramos depositados en los niveles de las sociabilidades primarias, de la potencialidad que desprende la vida cotidiana frente a las acciones de los expertos exteriores. Avanzar desde la confianza en el saber común, en la razón de la gente, en sus emociones, en sus límites y en sus fracasos, como la más genuina re-presentación del patrimonio del común.

BIBLIOGRAFÍA

- ACÍN, J. L. (1997), *Paisaje con memoria. Viaje a los pueblos deshabitados del Alto Aragón*, Zaragoza, Prames.
- (1998), «Patrimonio cultural y antropología», en *Actas de las Jornadas sobre Patrimonio cultural: Un enfoque pluridisciplinar. Celebradas en Zaragoza 11-12 mayo 1998*, Gobierno de Aragón, 5 pp. (inéditas).
- (2000), *Tras las huellas de Lucien Briet. Bellezas del Alto Aragón*, Zaragoza, Prames.
- AGAMBEN, G. (1990), *La communauté qui vient*, París, Éditions du Seuil.
- (2001), *Medios sin fin*, Valencia, Pre-textos.
- AGUDO, J. (1999), «Cultura, patrimonio etnológico, identidad», *PH Boletín*, n.º 29, diciembre. Granada, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), pp. 36-45.
- AGUILAR, E. (coord.) (1999), «Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de estudio», *Cuadernos*, n.º X, Granada, IAPH, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- ALBERT, J. P. (2003), «Patrimonio y etnología en el sur de Francia», en González Alcantud (ed.), *Patrimonio y Pluralidad*, Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 247-270.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993), *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Istmo.
- (1999), *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza.
- ANNIS, S. (1986), «El museo como espacio de la acción simbólica», *Museum* n.º 151, vol. XXXVIII, n.º 3. París, Unesco, pp. 168-171.
- AQUINO, M.ª P. (ed.) (1988), *Aportes para una teología desde la mujer*, Madrid, Ediciones Paulinas.
- (2000), «Hacia un mundo nuevo en el poder de la sabiduría», *Concilium*, n.º 288 (noviembre), Estella, Verbo Divino, pp. 147-154.
- ARCO, R. del (1924), *El traje popular altoaragonés*, Huesca, Imprenta Vicente Campo.

- ARCO, R. del (1930), *Costumbres y trajes en los Pirineos*, Zaragoza, Artes Gráficas E. Berdejo Casañal.
- ARIÑO, A. (1997), *Sociología de la cultura*, Barcelona, Ariel.
- (2002a), «La expansión del patrimonio cultural», *Revista de Occidente*, n.º 250, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, pp. 129-150.
- (2002b), «La patrimonialización de la cultura y sus paradojas en la sociedad del riesgo», en J. M. García y P. Navarro, *¿Más allá de la modernidad? Las dimensiones de la información, la comunicación y sus nuevas tecnologías*, Madrid, CIS, pp. 329-352.
- ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA DOCUMENTATION ET DE LA COMMUNICATION CULTURELLES EN MIDI-PYRÉNÉES (TOULOUSE) (1997), *Actas del encuentro. ¿Hacia una red de museos pirenaicos? Celebrado en Lourdes del 5 al 7 de diciembre de 1996*, Toulouse, Addocc.
- ASWORTH, G. J. (1995), «Managing the cultural tourist», en G. J. Ashworth y A. G. J. Dietvorst (eds.), *Tourism and spatial transformation, implications for policy and planning*, Wallingford, Cab International, pp. 265-284.
- (2003), «Historicidad, turismo y política urbana, exploración de la relación entre los tres factores», *PH Boletín*, n.º 42 (febrero), pp. 57-71.
- y P. J. LARKHAM (1994), *Building a new heritage*, Londres, Routledge.
- AUGÉ, M. (1996), *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa.
- (1998), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BAJTIN, M. (1990), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- BALLART, J. (1997), *El patrimonio histórico y arqueológico, valor y uso*, Barcelona, Ariel.
- BARRETT, R. (1987), «Jerarquía y relación social en un pueblo español», *Temas de Antropología Aragonesa*, n.º 3, pp. 29-44.
- BAUDRILLARD, J. (1988), *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI.
- BELLIDO, A. (1998), «Los museos rurales», *Revista de Museología*, n.º 14, junio. Madrid, Asociación Española de Museólogos, pp. 132-135.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1990), *Los museos de Aragón*, n.º 9, *Museo de Zaragoza*, Diputación General de Aragón.
- (2002), «Los museos del tercer milenio. Estado actual de los estudios sobre museos de Aragón», en *IV Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI celebradas en Panticosa (Huesca) en diciembre de 2001*, Universidad de Zaragoza.
- BENABARRE, P. (1997), «Aler», *El Ribagorzano. Órgano de la Liga Ribagorzana*, n.º 1.

- BENABARRE, P. (1999), «Mas de Puybert. Su museo etnológico», *El Ribagorzano. Órgano de la Liga Ribagorzana*, n.º 1.
- BERGER, P., y T. LUCKMANN (1968), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- BERGES, M. (1996), «Museo del Pueblo Español», *Anales del Museo de Antropología*, n.º 1, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, pp. 65-88.
- BERGUA, J. A. (coord.) (2000), *La identidad cultural y desarrollo del Somontano* (inédito).
- (2002), *La gente contra la sociedad. Impacto sociocultural de un divertimento juvenil*, Zaragoza, Mira.
- (2003), *Lo social instituyente*. [En prensa.]
- (2004), *Los Pirineos en/ y el conflicto del agua*, Pamplona, Iralka.
- (2005), *Patologías de la modernidad*, Oviedo, Nobel.
- BERIAIN, J. (2000), *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*, Barcelona, Anthropos.
- BETTELHEIM, B. (1977), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Grijalbo.
- BIARGE, F. (2000), *Pirineístas franceses (1871-1895)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo.
- (coord.) (1993), *Huesca: Arquitectura civil y popular. Fotografías 1910-1935*, Huesca, Diputación de Huesca.
- BIRULÉS, F. (comp.) (1995), *El género de la memoria*, Pamplona, Pamiela.
- BLOOR, D. (1998), *Conocimiento e imaginario social*, Barcelona, Gedisa.
- BODEI, R. (1996), «Tumulto de criaturas congeladas. O sobre la lógica de los museos», *Revista de Occidente*, n.º 117 (febrero) [monográfico «Historia, memoria, olvido»], pp. 21-34.
- BOFF, L. (1984), *El rostro materno de Dios*, Madrid, Ediciones Paulinas.
- (1986), *Teología desde el lugar del pobre*, Santander, Sal Terrae.
- BOLAÑOS, M. (1997), *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea.
- (2000), «El Museo a la Intemperie», *Museo*, n.º 5. Madrid, Asociación Profesional de Museólogos Españoles, pp. 11-24.
- (2002), *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*, Gijón, Trea.
- BOLEA, F., y M. PUYOL (2002), *Evaluación de la situación de los centros expositivos de la provincia de Huesca con vistas a su conversión en productos de turismo cultural mediante el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación*. Huesca, Área de Promoción de Iniciativas Locales de la Diputación Provincial de Huesca. [Informe inédito.]
- BOURDIEU, P. (1985), *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal.
- (1998), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- (2000), «Doxa y vida ordinaria», *New Left Review*, n.º 0, pp. 219-232.

- BOURDIEU, P., y A. DARBEL (1969), *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, París, Éditions de Minuit.
- BOUZA, F. (2001), «Cultura y gusto al inicio del siglo XXI. Sociología de la basura», *Revista de Occidente*, n.º 243 (julio-agosto), pp. 5-19.
- BOZAL, V., y T. LLORENCS (1996), «Los museos en España. Conversación», *Revista de Occidente*, n.º 117 (febrero) [monográfico «Historia, memoria, olvido»], pp. 85-100.
- BRITO, J. Pais de (1996), *Retrato de aldeia com expelo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- (2000), «El museo, muchas cosas», *Revista de Museología*, n.º 1, pp. 30-40.
- BUENO, G. (1996), *El mito de la cultura*, Barcelona, Prensa Ibérica.
- BUESA, D. (1977), «Ángel Orensanz y artes populares de Serrablo», *Narria*, n.º 7, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 8-9.
- (1980), «Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo», *Cuadernos de Aragón*, n.º 12-13, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, pp. 63-79.
- y J. GARCÉS (1979), «El museo, breve recorrido por sus salas», *Serrablo*, n.º 32, Sabiánigo, Amigos de Serrablo, pp. 12-17.
- BURKE, P. (1991), *La cultura popular en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza.
- CALVO, L. (1994), «La museografía etnológica en Cataluña», *Aixa*, n.º 6 [monográfico «Experiències museístiques en etnologia»], Museu Etnològic del Montseny, pp. 15-28.
- (2003), «Patrimonio etnológico: perspectivas desde la experiencia de Cataluña», en González Alcantud (ed.), *Patrimonio y Pluralidad*, Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 271-293.
- CALVO SERRALLER, F. (1996), «El museo alejandrino», *Revista de Occidente*, n.º 117 (febrero) [monográfico «Historia, memoria, olvido»], pp. 11-20.
- CANSAU, J. (2002), *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CARRETERO PÉREZ, A. (1994), «El Museo Nacional de Antropología: Nos/otros», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 1, pp. 209-248.
- (1996), «Antropólogos y museos etnográficos», *Complutum Extra*, 6 (II) [Homenaje a Manuel Fernández Miranda], Madrid, Universidad Complutense, pp. 329-336.
- (1999), «Museos etnográficos e imágenes de la cultura», en E. Aguilar (coord.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Granada, IAPH, pp. 94-109.
- (2002), *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (2003), «Colecciones a raudales», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 9, pp. 13-37.

- CASTELLS, M. (1998), *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. 2. El poder de la identidad*, Madrid, Alianza.
- CASTILLO, C. y F. (1997), *Catálogo del Museo etnológico Casa Fabián*, Huesca, ed. del autor.
- CASTORIADIS, C. (1989), *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 2. El imaginario social y la institución*, Barcelona, Tusquets.
- (1999), *Figuras de lo pensable*, Valencia, Frónesis Cátedra.
- CASTRO, F., y M.^a L. BELLIDO (eds.) (1997), «Patrimonio, museos y turismo cultural: claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio», en *Actas del Curso sobre Turismo Cultural celebrado en Fuente Obejuna*, 21-25 de julio de 1997.
- CERTEAU, M. de (1993), *La culture au pluriel*, París, Éditions du Seuil.
- (2000), *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- et al. (1999), *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana.
- CHARTIER, R. (1999), *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa.
- CHATWIN, B. (1997), *Anatomía de la inquietud*, Madrid, Anaya y Muchnik.
- CHOAY, F. (1992), *L'Allegorie du patrimoine*, París, Éditions du Seuil.
- COMAS D'ARGEMIR, D. (1983), «Ganaderos, boyeros, pastores, obreros... Estrategias económicas en el Pirineo de Aragón», *Temas de Antropología Aragonesa*, 1, pp. 63-82.
- (1991), «Casa y comunidad en el Alto Aragón. Ideales culturales y reproducción social», *Revista de Antropología Social*, n.º 0, Barcelona, UAB, pp. 131-150.
- y J. J. PUJADAS (1995), «¿Existe una cultura pirenaica? Sobre las especificidades del Pirineo y el proceso de cambio social», *Temas de Antropología Aragonesa*, n.º 5, pp. 31-54.
- y J. J. PUJADAS (1985), *Aladradas y huellas. Trabajo, sociedad y cultura en el Pirineo aragonés*, Barcelona, Anthropos.
- (1994), *Estudios de antropología social en el Pirineo Aragonés*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- CONSELLO GALEGO DOS MUSEOS (2003), *Actas del VII Coloquio Galego de Museos: Construíndo a Comunidade*, 26-28 de septiembre de 2002, Santiago de Compostela.
- CRUCES, F. (1998), «Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología», *Política y Sociedad*, n.º 27 (enero-abril) [monográfico «El Patrimonio cultural»], Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, pp. 77-87.
- CUESTA, J. M. (1997), «Estrategias matrimoniales en la reproducción social del Sobrarbe», *Sobrarbe*, n.º 3, pp. 21-36.

- CUESTA, J. M. (1998a), «La endogamia en Sobrarbe como norma de reproducción social y económica de la comunidad», *Sobrarbe*, n.º 4, pp. 7-19.
- (1998b) «La organización socio-económica campesina del Pirineo», *Temas de Antropología Aragonesa*, n.º 8, pp. 213-256.
- (2001), *La despoblación del Sobrarbe. ¿Crisis demográfica o regulación?* Zaragoza, Cedar.
- CUISENIER, J. (1995), *La tradition populaire*, París, PUF.
- (1999), «Cultura popular y cambio social», *Arxius de Sociologia*, n.º 3, Departamento de Antropología Social, Universidad de Valencia, pp. 33-51.
- (dir.) (1987), *Muséologie et ethnologie*, París, RMN.
- y M. SENGALÉN (1986), *Ethnologie de la France*, París, Presses Universitaires de France (col. Que sais-je?).
- DAVALLON, J. (1991), «Produire les hauts lieux du patrimoine», en A. Micoud (ed.), *Des hauts-lieux: la construction sociale de l'exemplarité*, París, CNRS, pp. 85-102.
- (1992), «Le musée est-il vraiment un média?», *Public et musées*, n.º 2, 2.^a sem., pp. 99-123.
- (1996), «Nouvelle muséologie vs. muséologie?», *Museum and Community*, n.º 25, Vevey (Suiza), ICOFOM Study Series (ISS), pp. 153-166.
- et al. (1992), *L'environnement entre au musée*, Lyon/Quebec, Presses Universitaires de Lyon/Musée de la Civilisation.
- DEBORD, G. (1999), *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos.
- DELOCHE, B. (1989), *Museologica. Contradictions et logique du musée*, Mâcon, Éditions W/MNES.
- (2002), *El museo virtual*, Gijón, Trea.
- DESVALLÉES, A. (1980, 1989, 1993), «Nouvelle muséologie», en *Enciclopedia universalis*, París, France S.A.
- (1993), «Le droit à la existence pour des musées différents: et si on reparlait de la nouvelle muséologie», *Publics et musées*, n.º 3 [entrevista con Joëlle le Marec], pp. 138-145.
- (1994), «Les musées d'ethnographie, ont-ils encore un sens?», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 1, pp. 51-84.
- (dir.) (1992-95), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie* [2 vols.], Mâcon, Éditions W/MNES.
- DÍAZ BALERDI, I. (1997), «Historia, museos e imaginarios objetuales», *PH Bole-tín*, n.º 19 (junio), pp. 100-103.
- (2002), «Qué fue de la nueva museología? El caso de Quebec», *Artigrama*, n.º 17. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 493-516.
- DIEGO, E. de (1996), «Seis propuestas para perderse», *Revista de Occidente*, n.º 117 (febrero) [monográfico «Historia, memoria, olvido»], pp. 65-84.

- DIETVORST, A. G. J. (1995), «Tourist behavior and the importance of time-space análisis», en G. J. Ashworth y A. G. J. Dietvorst (eds.), *Tourism and spatial transformation: Implications for policy and planning*, Wallingford, Cab International, pp. 163-181.
- DIRECCIÓN GENERAL DE ORDENACIÓN DEL TERRITORIO y URBANISMO, GOBIERNO DE ARAGÓN (1998), «Patrimonio y directrices de ordenación territorial en el Pirineo», en *Jornadas sobre Patrimonio Cultural: Un Enfoque Pluridisciplinar*, Zaragoza 11-12 mayo 1998, Gobierno de Aragón. [11 pp., inédito.]
- DOMÍNGUEZ, I. (1999), «Los lugares cotidianos de la cultura y el arte», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, n.º 84. Madrid, CIS, pp. 65-84.
- DOMÍNGUEZ, R. (1998), «El bien cultural descontextualizado: sacralización, seducción o comunicación», *PH Boletín*, n.º 25 (diciembre), pp. 130-139.
- DUCLOS, J. C. (2001), «De l'ecomuseu al museu de societat», *Aixa*, n.º 10, «Corrents teòriques en museologia», Museu Etnològic del Montseny, La Gabella, pp. 67-79.
- DURAND, G. (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- (2000), *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- DURKHEIM, E. (1992), *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal.
- DUVIGNAUD, J. (1990), *Herejía y subversión*, Madrid, Icaria.
- ELIADE, M. (1999), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós.
- ELLACURÍA, I. (1990a), «La iglesia de los pobres, sacramento histórico de liberación», en I. Ellacuría y J. Sobrino (comps.) (1990), *Mysterium Liberationis, II*. Madrid, Trotta, pp. 127-154.
- (1990b), «El pueblo crucificado», en I. Ellacuría y J. Sobrino (comps.) (1990), *Mysterium Liberationis, II*. Madrid, Trotta, pp. 186-219.
- ESCALDER, P. (1995), «Quina será l'aportació dels petits museus a la societat del futur», *Aixa*, n.º 7, «Seminari: Els Museus a l'Horitzó del 2000», Museu Etnològic del Montseny, La Gabella, pp. 9-16.
- ESTRADA, J. A. (1990), «Pueblo de Dios», en I. Ellacuría y J. Sobrino (comps.) (1990), *Mysterium Liberationis, II*. Madrid, Trotta, pp. 175-188.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, K. (2000), «Museos de antropología y representación cultural», *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, n.º 6, pp. 65-71.
- (ed.) (2003), *Sabor de antaño: notas sobre identidad local, actualización etnográfica y desarrollo cultural*, Vitoria, Escuela Universitaria de Trabajo Social.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (1996), «El patrimonio etnológico en la práctica antropológica: de la iniciativa aislada al proteccionismo oficial», en E. Aguilar (coord.), *De la construcción histórica a la práctica de la antropología en España. I Simposio-VII Congreso de Antropología Social*, Zaragoza, pp. 205-217.
- FISKE, J. (1987), *Television culture*, Londres, Routledge.

- FLORISTÁN, C., y J. J. TAMAYO (1993), *Conceptos fundamentales del cristianismo*, Madrid, Trotta.
- FOX, E. (1991), *Reflexiones sobre género y ciencia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- FREIRE, P. (1976), *Pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI.
- GADAMER, H. G. (1992), *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- GARCÉS, J. (1979), «El nacimiento del Museo», *Serrablo*, n.º 32, Sabiñánigo, Amigos de Serrablo, pp. 11-16.
- (1989), «10 años del Museo de Artes Populares», *Serrablo*, n.º 73, Sabiñánigo, Amigos de Serrablo, pp. 17-18.
- (1997), *Sabiñánigo en imágenes (1910-1975)*, Huesca, Amigos de Serrablo.
- y E. SATUÉ (1996), «Amigos de Serrablo y la salvación de un gran legado cultural», en *Pueblos abandonados, ¿un mundo perdido?*, Zaragoza, Edicions de L'Astral, pp. 261-270.
- GARCÉS, M. (2003), «Ampliación: Desarrollo rural y programas europeos», *Sobrarbe*, n.º 9, pp. 229-259.
- GARCÍA CALVO, A. (1989), *Hablando de lo que habla*, Zamora, Lucina.
- (1991), *Noticias de Abajo*, Zamora, Lucina.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- (1993), «Los usos sociales del patrimonio cultural», en E. Florescano (ed.), *El patrimonio cultural en México*, México, FCE, pp. 41-61.
- (1995), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.
- (2000), *La globalización imaginada*, México, Grijalbo.
- GARCÍA GARCÍA, J. L. (1998), «De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural», *Política y Sociedad*, n.º 27 (enero-abril) [monográfico «El Patrimonio Cultural»], enero-abril, Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, pp. 9-20.
- y A. PAZOS (coords.) (1998), *Política y Sociedad*, n.º 27 [monográfico «El Patrimonio Cultural»], enero-abril. Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología.
- GARCÍA GUATAS, M. (2000), «Recuperar el patrimonio cultural del Alto Aragón», *Annales, Anuario del Centro de la UNED*, n.º XII-XIII. Barbastro, Fundación Ramón J. Sender, pp. 147-163.
- (2003), «Nuevas perspectivas del patrimonio histórico-cultural de Sobrarbe y Ribagorza», *Sobrarbe*, n.º 9, pp. 67-97.
- GARCÍA JIMÉNEZ, M. (2003), «El patrimonio cultural como reconfortamiento displicente», *Nómadas*, n.º 7, <www.ucm.es/info/nomadas>.
- GARCÍA MERCADAL, J. (1953), «Alto Aragón», en J. Ortiz Echagüe, *Tipos y Trajes*, Bilbao, ed. del autor, pp. 18-22.

- GARRIDO, F., y E. MOYANO (2002), «Capital social y desarrollo en zonas rurales: un análisis de los programas Leader II y Proder en Andalucía», *Revista Internacional de Sociología*, n.º 33, pp. 67-96.
- GAUTIER, P. H. (ed.) (1996), *Territoires pyrénéistes: les enjeux, les resorts, les acteurs*, Burdeos, Université Michel de Montaigne.
- GAYUBAR, A. (2002), «La recuperación de la ermita de Las Ventosas», *El Ribagorzano. Órgano de la Liga Ribagorzana*, n.º 20.
- GEERTZ, C. (1987), *La interpretación de las culturas*, Madrid, Gedisa.
- (1999), «Dos visiones de la antropología», *Revista de Occidente*, n.º 222 (noviembre), pp. 137-151.
- GEVARA, I. (2000), «Espiritualidad feminista: riesgo y resistencia», *Concilium*, n.º 288 (noviembre), Estella, Verbo Divino, pp. 39-49.
- GIDDENS, A. (2003), *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GINZBURG, C. (2001), *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península.
- GOLDSTONE, P. (2003), *Turismo: más allá del ocio y del negocio*, Barcelona, Debate.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (ed.) (2003), *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- GORRÍA IPAS, A. J. (1983), «Desplazamientos temporales desde el Valle de Ansó al Pirineo Francés», *Temas de Antropología Aragonesa*, n.º 2, pp. 40-50.
- (1987), *Evolución y crisis demográfica de la organización social. El Valle de Ansó*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- (1993), *El museo etnológico de Ansó: reflejo de la historia y cultura de un pueblo*, Huesca, Cuadernos altoaragoneses de trabajo. Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- (1999), *El traje de Ansó*, Zaragoza, ed. del autor.
- GRANDMONT, A., y B. SCHIELE (1992), *L'environnement entre au musée*, Lyon/Québec, Presses Universitaires de Lyon/Musée de la Civilisation à Québec.
- GREFFE, X. (1990), *La valeur économique du patrimoine. La demande et l'offre des monuments*, París, Anthropos.
- (1999), *La gestion du patrimoine culturel*, París, Anthropos.
- GRIGNON, J., y J. C. PASSERON (1992), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.
- GROGNET, F. (2001), «L'ethnologie: une science qui s'expose», *Museum International*, n.º 209, vol. 52, n.º 3, pp. 51-55.
- GUILLAUME, M. (1980), *La politique du patrimoine*, París, Galilée.
- (1999), «Invention et strategies du patrimoine», en H. P. Jeudy (dir.), *Patri-moines en folie*, París, Maison des Sciences de l'Homme, pp. 12-20.
- GUYAU, J. M. (1920), *L'Art au point de vue sociologique*, París, Alcan.
- HALBWACHS, M. (1968), *La mémoire collective*, París, PUF.

- HALBWACHS, M. (1994), *La mémoire collective*, París, PUF.
- HALPIN, M. (1997), «Tócala otra vez Sam: reflexiones sobre una nueva museología», *Museum International*, n.º 194, vol. 49, n.º 2, pp. 52-56.
- HANNERZ, U. (1990), «Cosmopolitans and local in world culture», en M. Featherstone (ed.), *Global culture. Nationalism, globalization and modernity*, Londres, Sage, pp. 237-251.
- HARAWAY, D. (1995), *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- HARDING, S. (1993), *Ciencia y feminismo*, Madrid, Morata.
- (1994), «¿Existe un método feminista?», en S. Harding, *La mujer y la ciencia. Cuadernos para el debate*, Madrid, Centro de Estudios y Documentación, pp. 25-44.
- (1995), «Después del eurocentrismo: desafíos para la investigación feministas en el norte», en C. Martínez López (ed.), *Feminismo ciencia y transformación social*, Granada, Universidad de Granada, pp. 13-30.
- HARRIS, M. (2000), *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, Barcelona, Crítica.
- HERNÁNDEZ BELVER, M., y J. L. MARTÍN PRADA (1999), «La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, n.º 84, pp. 45-64.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1994), *Manual de museología*, Madrid, Síntesis.
- (2002), *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, Trea.
- (2003), «Origen y perspectivas de la nueva museología», *Revista de Museología*, n.º 26, AEM, pp. 67-91.
- HOBBSAWM, E. J. (2000), «La izquierda y la política de la identidad», *New Left Review*, n.º 0, Madrid, pp. 114-125.
- y T. RANGER (1998), *L'invent de la tradició*, Vic (Barcelona), Eumo.
- HOGGARTH, R. (1970), *La culture du pauvre*, París, Éditions de Minuit.
- HUDSON, K. (1989), «El museo como centro social», *Letra Internacional*, n.º 15/16, Madrid, pp. 73-76.
- (1989), «Un museo innecesario», *Museum*, n.º 162 (vol. XLI, n.º 2), pp. 114-116.
- (1998), «Museo e inmovilismo», *Museum International*, n.º 197 (vol. 50, n.º 1), París, UNESCO, pp. 43-50.
- HUBERT, F. (1985), «Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos», *Museum*, n.º 148 (vol. XXXVII, n.º 4), pp. 186-190.
- INIESTA, M. (1994), *Els gabinets del mon. Antropologia, museus i museologies*, Llérida, Pagès Editors.
- IRARRÁZVAL, D. (1990), «La religión popular» en I. Ellacuría y J. Sobrino (comps.) (1990), *Mysterium Liberationis, II*. Madrid, Trotta, pp. 345-376.

- JAMIN, J. (1998), «Faut-il brûler les musées d'ethnographie?», *Gradhiva*, n.º 24, pp. 65-69.
- JEUDY, H. P. (dir.) (1990), *Patrimoines en folie*, París, Maison des Sciences de l'Homme.
- KINARD, J. (1985), «El museo vecinal, catalizador de los cambios sociales», *Museum*, n.º 148 (vol. XXXVII, n.º 4), pp. 217-223.
- KUSCH, R. (1999), *América profunda*, Buenos Aires, Biblos.
- LATAS, O. (1996), *Los orígenes de Sabiñánigo (1893-1932)*, Huesca, Ayuntamiento de Sabiñánigo, Instituto de Estudios Altoaragoneses y Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo.
- (1998), *Guía del Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo*, Huesca, Ayuntamiento de Sabiñánigo, Instituto de Estudios Altoaragoneses y Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo.
- LE GOFF, J. (1991), *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós.
- LEFEBVRE, H. (1978), *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Península.
- (2000), *Pyrénées, Midi Pyrénées*, CAIRN.
- LEÓN, A. (1978), *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra.
- LOURAU, R. (1980), *El Estado y el inconsciente*, Barcelona, Kairós.
- (1986), *El análisis institucional*, Madrid, Amorrortu.
- LOWENTHAL, D. (1998), *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal.
- LOZANO, J. C. (1998), «Los museos aragoneses: análisis y prospectiva», en *I Jornadas sobre Patrimonio Cultural de Aragón, celebradas del 6 al 8 de mayo de 1998, en Zaragoza*. [Organizadas por el Gobierno de Aragón, actas inéditas.]
- LUMBIERRES, M.ª C. (1993), «El turismo en el espacio rural: el turismo rural y turismo verde. Algunas experiencias en la Ribagorza», *Georgica*, n.º 2. Huesca, E. U. Politécnica de Huesca, pp. 125-150.
- MAALUF, A. (2001), *Identidades asesinas*, Madrid, Alianza.
- MAFFESOLI, M. (1993), *El conocimiento ordinario*, México, FCE.
- (1997), *Elogio de la razón sensible*, Barcelona, Paidós.
- (2001), *El instante eterno*, Buenos Aires, Paidós.
- MAGALLÓN, C. (1998), *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres del Instituto Nacional de Física y Química*, Madrid, CSIC.
- (1999), «Privilegio epistémico, verdad y relaciones de poder. Un debate sobre la epistemología del *feminist standpoint*», en M. J. Barral et al. (eds.), *Interacciones ciencia y género*, Barcelona, Icaria, pp. 63-80.
- MAIRAL, G. (1999), «Memoria de una frontera pirenaica», *Sobrarbe*, n.º 5, pp. 7-25.
- (2003), «El Patrimonio como versión autorizada del pasado», en González Alcantud (ed.), *Patrimonio y Pluralidad*, Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 63-78.

- MANSILLA, H. E. F. (2001), «De aristocracia a elite: el descenso», *Revista de Occidente*, n.º 243 (julio-agosto), pp. 52-78.
- (2002), «La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular», *Revista de Occidente*, n.º 253 (junio), pp. 79-111.
- MARCUELLO, Ch. (2002), «Prólogo» a José Pardo Asso, *Nuevo diccionario etimológico aragonés* [1938], Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- MARDONES, J. M. (2003), *La vida del símbolo*, Santander, Sal Terrae.
- MARTÍN, J. J. (1979), «Le Musée Angel Orensanz a Sabiñanigo», *Pyrenées*, n.º 119-120, Lourdes, Musée Pyrénéen de Lourdes, pp. 160-162.
- MARTÍN BARBERO, J. (1987), *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1998) «Globalización y multiculturalidad: Notas para una agenda de investigación», en Martín Barbero, *Globalización: incertidumbres y posibilidades*, Santa Fe de Bogotá, pp. 95-121.
- MARTÍNEZ LATRE, C. (2002), «Percepción del patrimonio museístico de Zaragoza desde organizaciones educativas, sociales y culturales», *Museo de Zaragoza*, n.º 16, Museo de Zaragoza, pp. 261-296.
- (2002), «La deriva del patrimonio etnológico: Un traje femenino de Ansó», *Temas de Antropología Aragonesa*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, pp. 189-203.
- (2003), «Museo y sociedad. La masividad», en *Actas de las XII Jornadas DEAC-Museos «Museos para el ocio»*, 8 a 11 de octubre de 2003, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 37-47.
- (2004a), «La Casa Ansotana: del museo comercial al Parque Primo de Rivera», *Museo de Zaragoza*, n.º 18, pp. 343-378.
- (2004b), «¿A quién enseñamos el patrimonio?», *Museo de Zaragoza*, n.º 18, pp. 379-392.
- (2006), «La gente creadora de museos», en *VIII Coloquio Galego de Museos. Os museos e o seu público*, 30 septiembre-2 octubre de 2004, Consello Galego de Museos, pp. 41-58.
- MARTÍNEZ SAHUQUILLO, I. (2002), «La producción cultural: ante la homogeneización y la diferencia», *Sociedad y Utopía, Revista de Ciencias Sociales*, n.º 20, pp. 17-32.
- MAURE, M. A. (1996), «La nouvelle muséologie, qu'est-ce-que-c'est?», *Museum and Community*, II, ICOFOM Study Series, 25, Vevey (Suiza), pp. 127-132.
- MAX-NEEF, M. (1994), *Desarrollo a escala humana*, Barcelona, Icaria.
- MICHELET, J. (1991), *El pueblo*, México, FCE.
- MIES, M., y V. SHIVA (1993), *Ecofeminismo*, Barcelona, Icaria.
- MONTANER, J. M. (1995), *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MORALES, J. (1998), «La interpretación del patrimonio natural y cultural: todo un camino por recorrer», *PH Boletín*, n.º 25, diciembre, pp. 151-157.

- MORIN, E. (1988), *El método 3. El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra.
- (2003), *El método V. La humanidad de la humanidad*, Madrid, Cátedra.
- MUCCIELLI, A. (1996), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, París, Armand Collin.
- MUR, M. (2003), «Realidad socioeconómica de las comarcas de Sobrarbe y Ribagorza», *Sobrarbe*, n.º 9, pp. 39- 66.
- NAVARRO, M. (2000), «Nosotros sabemos, nosotros podemos: sabiduría y creación en la experiencia espiritual de las mujeres», *Concilium*, n.º 288 (noviembre), pp. 65-74.
- NEGRI, T., y M. HARDT (2000), *Imperio*, Massachussets, Harvard University Press. <<http://www.chilevive.cl>>.
- NORA, P. (comp.) (1984), *Les lieux de mémoire*, 4 vols., París, Gallimard.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1953), «Para una ciencia del traje popular», en J. Ortiz Echagüe, *Tipos y Trajes*, Bilbao, ed. del autor, pp. 7-10.
- (1986), *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa Calpe.
- ORTIZ, D. (2000), «La divulgación e interpretación del patrimonio cultural en el medio ambiente donde se inserta. Su puesta en el valor a través de los museos locales y/o centros de interpretación», *Narria*, n.º 89-92, pp. 63-74.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1942), *Pueblos y Paisajes*, Bilbao, ed. del autor.
- ORTIZ-OSÉS, A. (1996), *La diosa madre*, Madrid, Trotta.
- PADIGLIONE, V. (2003), «Pequeños museos etnográficos» en J. A. González Alcantud (ed.), *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial*, Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 536-548.
- PÁEZ, D., et al. (1998), *Memorias colectivas de procesos culturales y políticos*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- PALLARUELO, S. (1988), *Pastores del Pirineo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1998), «Patrimonio cultural y antropología», en *Actas de las I Jornadas sobre Patrimonio Cultural: un enfoque pluridisciplinar*, Zaragoza, 11-12 mayo 1998, Gobierno de Aragón. [Inéditas.]
- PAZOS, A. (1998), «La representación de la cultura. Museos etnográficos y antropología», *Política y Sociedad*, n.º 27 (enero-abril) [monográfico «El Patrimonio Cultural»], Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, pp. 33-45.
- PEREIRO, X., P. ALVES y V. MOURA (2003), «Museos de antropología e desenvolvimento comunitarios no Norte de Portugal», en *VII Coloquio Galego de Museos. Museos: construíndo a comunidade*, Consello Galego de Museos. Santiago de Compostela, pp. 255-276.
- PÉREZ GARCÍA-OLIVER, L. (1995), «Museos etnográficos en Aragón», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 2, Madrid, pp. 63-81.
- PÉREZ-RUIZ, M. L. (2002), «Los Otros como actores sociales en los museos. ¿Un reto contemporáneo?», en *IX Congreso de Antropología, Cultura y Poder celebrado en Barcelona, 4-7 de septiembre de 2002*.

- POMIAN, K. (1996), «Les musées d'ethnographie dans l'Europe d'aujourd'hui», en *Rencontres européennes des musées d'ethnographie 1993*, París, Musée National des Arts et Traditions Populaires-École du Louvre, pp. 37-48.
- POULOT, D. (2000), «Le patrimoine, lieu comun de l'objectivation de la culture européenne», en *La sociedad de la cultura. Un nuevo lugar para las artes en el siglo XXI. Encuentro Internacional de Sociología de la Cultura*, Barcelona, 2000.
- PRAT, J. (1993), «Antigalles, relíquies i essències: reflexions sobre el concepte de patrimoni cultural», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, n.º 3, pp. 122-131.
- et al. (1983), *Antropología hoy*, Barcelona, Teide.
- PRATS, Ll. (1997), *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel.
- (1998), «El concepto de patrimonio cultural», *Política y Sociedad*, n.º 27 (enero-abril) [monográfico «El Patrimonio Cultural»], Madrid, pp. 63-76.
- REYNOSO C. (comp.) (1998), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- RIES, J. (comp.) (1995), *Tratado de antropología de lo sagrado*, Valladolid, Trotta.
- RINCÓN, W. (coord.) (1995), *Museos de Aragón*, León, Everest.
- RIVIERE, G. H. (1985), «Definición evolutiva del eco-museo», *Museum*, n.º 148, pp. 182-184.
- (1989), *La muséologie selon Georges-Henri Rivière*, París, Dunod.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. (1997), «Patrimonio cultural, patrimonio antropológico y museos de antropología», *PH Boletín*, n.º 20, septiembre, pp. 42-51.
- RODRÍGUEZ EGUIZÁBAL, A. B. (2002), «Nueva sociedad, nuevos museos. El papel del marketing en los museos», *Revista de Museología*, n.º 24-25, pp. 25-38.
- ROMERO DE TEJADA, P. (1992), *Un templo a la ciencia. La historia del Museo Nacional de Etnología*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1993), «El mundo y su entorno social», *Anales del Museo del Pueblo Español*, tomo VI, Ministerio de Cultura, pp. 37-45.
- (1995), «Exposiciones y museos etnográficos en la España del XIX», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 2, pp. 11-47.
- (2000), «Antropología y museología: nuevas concepciones para los museos etnográficos», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 7, pp. 167-190.
- SAID, E. (1990), *Orientalismo*, Madrid, Libertarias.
- SAN MARTÍN, C. (1998), «El museo integral del territorio. Una propuesta para los museos locales y comarcales de Andalucía», *Revista de Museología*, n.º 13, pp. 43-52.
- SÁNCHEZ, M.ª E. (1996), *Los museos etnográficos de Aragón*, Barcelona, Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares. [Inédito.]
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (2002), «En busca de la memoria...», *Sociedad y Utopía. Revista de Ciencias Sociales*, n.º 20, pp. 233-236.
- SANTOS, B. de Sousa (2004), *O fórum Social Mundial*. <<http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/fsm.pdf>>.

- SANTOS, B. de Sousa (2005), *El milenio huérfano: ensayos para una nueva cultura política*, Madrid, Trotta.
- SANZ HERNÁNDEZ, M.^a A. (2000), *Ojos Negros. La memoria de un pueblo*, Teruel, Instituto de Estudios Turoloenses.
- SANZ-PASTOR, C. (1980), *Museos y colecciones de España*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- SATUÉ, E. (1984), *El Pirineo abandonado*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- (1998), *Pedrón, el diablillo del museo*, Huesca, Ayuntamiento de Sabiñánigo, Instituto de Estudios Altoaragoneses y Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo.
- (2000), «Aragón, territorio museo», *Trébede*, n.º 40/41, pp. 53-58.
- (2002) «Un museo para el futuro», *Serrablo*, n.º 130, Sabiñánigo, Amigos de Serrablo, pp. 16-17.
- SCHAER, R. (1993), *L'invention des musées*, París, Gallimard.
- SCHÜSSLER-FIORENZA, E. (2000) «En camino por la senda de la sabiduría», *Concilium*, n.º 288, (noviembre), pp. 7-11.
- SCHÜTZ, A. (1993), *La construcción significativa del mundo social*, Barcelona, Paidós.
- SEGUNDO, J. L. (1990), *La historia perdida y recuperada de Jesús de Nazaret*, Santander, Sal Terrae.
- SIERRA, X. C. (1999), «Museos y Patrimonio Etnológico. Una propuesta para el desarrollo: los casos de Allariz y Vilar de Santos», en E. Aguilar (coord.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de estudio*, Granada, IAPH, pp. 192-211.
- (2000), «Procesos de patrimonialización en Galicia», en X. M. Reboredo (coord.), *Proxecto Galicia, Antropoloxía*, La Coruña, Hércules, tomo XXIX, pp. 382-470.
- (2003), «Museos e desenvolvemento. Experiencias e itinerarios en Galicia», en *VII Coloquio Galego de Museos. Museos: construíndo a comunidade*, Consello Galego de Museos. Santiago de Compostela, pp. 211-246.
- SILVA, F. (comp.) (1999), *Las voces del tiempo. Oralidad y cultura popular*, Bogotá, Arango.
- SLOTERDIJK, P. (2002), *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Valencia, Pre-textos.
- SOBRINO, J. (1985), *Liberación con espíritu*, Santander, Sal Terrae.
- (1999), *La fe en Jesucristo. Ensayo desde las víctimas*, Madrid, Trotta.
- (2001), «Redención global de las víctimas», *Concilium*, n.º 129, pp. 801-811.
- SÓLA, T. (1984), «Concepto y naturaleza de la museología», *Museum*, n.º 143 (vol. XXXVI, n.º 3), pp. 45-49.
- (1999), «Comunitat, l'element basic del museu territorial o com poden els museus servir millor la comunitat», en *Actes del 2.º Congrés Català de Museus*

- Locals i Comarcals*, Arbúcies (Gerona), Olot i Terrasa, 15, 16, 17, 26 d'abril de 1999, pp. 21-31.
- SÒLA, T. (2001), «La teoría general del patrimonio», *Aixa*, n.º 10, *Corrents Teòriques en museologia*, pp. 15-30.
- STOREY, J. (2002), *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, Octaedro-EUB.
- TARAZONA, C. (1996), *Guía del Sobrarbe*, Zaragoza, Pirineo.
- TERUGGI, M. E. (1973), «La table ronde de Santiago du Chili», *Museum*, vol. XXV, n.º 3, París, Unesco, pp. 129-133.
- THOMAS, J. (dir.) (1998), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, París, Ellipses.
- URQUIJO, J. R. (2000), «Necesidades de I+D en el sector del patrimonio cultural. Nuevas demandas y tendencias de futuro», *PH Boletín*, n.º 32 (septiembre), pp. 94-104.
- VALLÉS, M. (1997), *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*, Madrid, Síntesis.
- VARINE, H. de (1991), *L'initiative communautaire. Recherche et experimentation*, Mâcon, Éditions W/MNES.
- (2003), «Éducation patrimoniale, musée et développement territorial», en *VII Coloquio Galego de Museos. Museos: construíndo a comunidade*. Consello Galego de Museos, Santiago de Compostela, pp. 177-198.
- VERGO, P. (comp.) (1989), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books.
- VERON, E., y M. LEVASEUR (1989), *Etnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*, París, Centre Pompidou.
- VIOLANT Y SIMORRA, R. (1949), *El Pirineo español: vida, usos, costumbres creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece*, Madrid, Plus Ultra.
- WEB GOBIERNO DE ARAGÓN: <www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/etn>.
- WILLIAMS, R. (2001), *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.
- WILLIS, P. (1986), «Producción cultural y teorías de la reproducción», en M. Fernández Enguita (comp.) (2001), *Sociología de la Educación*, Barcelona, Ariel, pp. 640-659.
- (1990), *Common Culture*, Buckingham, Open University Press.
- (1999), «Notas sobre cultura común. Hacia una política cultural para la estética terrena», *Arxius de Sociología* n.º 3, junio. Departamento de Antropología Social, Universidad de Valencia, pp. 15-32.
- ZUBIETA, A. M. (comp.) (2000), *Cultura popular y cultura de masa. Conceptos recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós.

IMÁGENES DE LOS SIETE
MUSEOS ESTUDIADOS

LOCALIZACIÓN DE LOS MUSEOS EN EL MAPA DE ARAGÓN



Mapa confeccionado por CDITA Centro de Documentación e Información Territorial de Aragón.



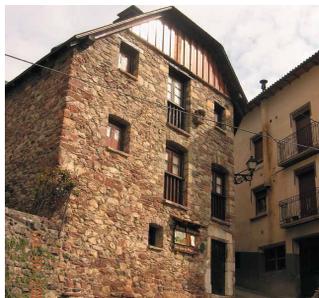
1



2



3



4



5



6



7

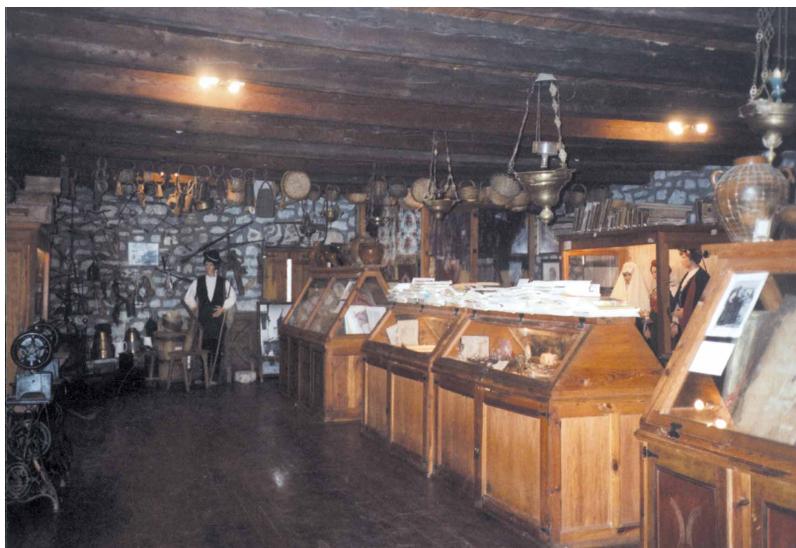
- 1 Museo Etnológico de Ansó
- 2 Ropero Municipal de Ansó
- 3 Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo de Sabiñánigo
- 4 Museo Etnológico de San Juan de Plan
- 5 Museo Etnológico Casa Fabián de Alquézar
- 6 Museo de Oficios y Artes Tradicionales de L'Ainsa
- 7 Museo Etnológico del Mas de Puybert



Cocina y rincón del pastor.
La elevada densidad de objetos impide el papel evocador de este espacio.



Taller de zapatería artesanal.
La gente lo mira y lo admira, pero... fuera de estos sitios no dice nada.



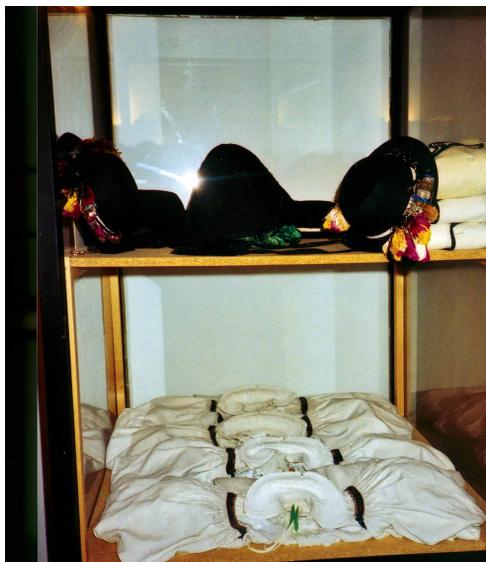
Vista general del museo.
Las vitrinas están colonizadas por numerosas piezas, dentro y fuera, arriba y abajo.



Tienda.
Por todos los lugares los objetos se disputan un espacio.



Complementos del traje femenino. *Las instalaciones del ropero superan satisfactoriamente las condiciones que debe reunir un museo.*



Monteras, traje masculino y camisas de mujer. *Las vitrinas permiten que todo esté limpio y en perfecto orden.*



Trillos y aperos agrícolas.
En la planta baja, grandes salas para los oficios tradicionales.



Cocina con caderas. *La gran chimenea guarda las huellas de uso y las caderas invitan a sentarse.*



Habitación de Pedrón.
El geniecillo de Serrablo, protagonista del ideario del museo.



Vista general sección textiles. *El museo es un poderoso medio para practicar la educación en valores; por ejemplo, el consumo y el reciclado.*



Utensilio artesanía textil.

El primero a la izquierda es el de Moré, la pieza que inicia el coleccionismo de Julio Gavín.



Alcoba.

Las habitaciones de la casa museo conservan sus funciones domésticas.



Bodega del museo.
Unas rústicas etiquetas permiten conocer el nombre de las piezas.



Rincón del pastor.
El maniquí del pastor, confeccionado por las antropólogas holandesas.



Cocina. Aunque desplazada a la segunda planta, está fielmente reconstruida y se puede cocinar en ella.



*Sala de estar.
Buena ambientación del cuarto, en el que también «se cuela» un sillón de barbero.*



Cocina.

Para incrementar su intimidad, un costurero desparra su contenido en el banco.



La bodega.

Las grandes cubas se perdieron al arder como leña o rodar por O Bicón.

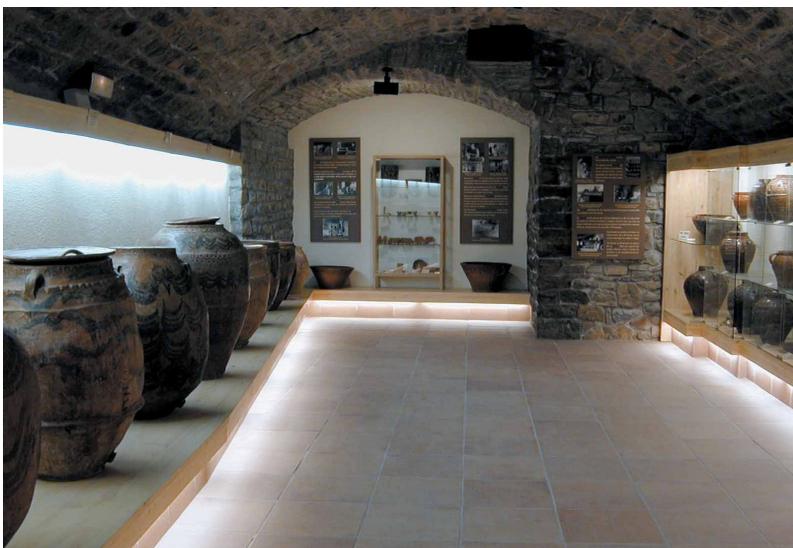


Entrada del museo. El amplio zaguán cobija la recepción y tienda del museo.



Sala.

La antigua Casa Fabián fue ofreciendo objetos suficientes para la ambientación del museo.



Bodega.

La gran sala permite una correcta exposición de la amplia colección de cerámicas.



Útiles de carpintería.

Vitrinas de haya diseñadas ex profeso para mejorar la visión de los objetos.



Útiles artesanía textil.

Al fondo, el de Moré, que fue la primera pieza de la colección de Ismael Angulo.



Tienda.

La mejor en su estilo por la variedad y calidad de los objetos que ofrece a la venta.



Zaguán.
La madre también guardó para exponer objetos fuera de uso.



Cocina.
Reconstruida en otra zona secundaria del mas, pero también utilizable si es preciso.



Horno.

Sentimiento de continuidad vital por su olor a pan.



Despensa.

Los objetos ocupan sus lugares en los contextos y ambientes propicios.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
PRÓLOGO	11
PRESENTACIÓN.....	15

I PARTE

MUSEALIZAR LA VIDA COTIDIANA. TEORÍAS ACERCA DE LO POPULAR, LA CULTURA Y EL MUSEO

1. EL PUEBLO	25
1.1. Contribución de la teología cristiana a la noción de pueblo	25
1.2. Teología de la liberación	28
1.3. Teología feminista.....	31
1.4. El pueblo desde otras perspectivas	33
2. LA CULTURA.....	43
2.1. Deriva y evolución de lo cultural	44
2.2. La cultura popular	49
2.2.1. Escuelas y teorías sobre la cultura popular y de masas.....	53
2.2.2. Teoría de la dominación	54
2.2.3. Teoría de la reproducción.....	55
2.2.4. Teorías de la hegemonía, la circularidad y lo híbrido	60

2.3.	La cultura popular y lo cotidiano	66
2.4.	Lo instituyente, la memoria y lo imaginario	71
2.4.1.	Lo social instituyente	71
2.4.2.	La memoria	79
2.4.3.	Lo imaginario	84
2.4.4.	El imaginario, el mito y lo sagrado	91
3.	EL MUSEO	97
3.1.	Introducción	97
3.2.	El coleccionismo	99
3.3.	El patrimonio cultural	105
3.4.	Los museos	119
3.5.	Los museos de etnología	135
3.5.1.	Introducción	135
3.5.2.	La etnología exótica	135
3.5.3.	Los museos etnográficos de la cultura tradicional	143
3.5.4.	El caso español	147
3.5.5.	Los museos etnográficos locales	153
3.5.6.	Los museos de etnología en la comunidad de Aragón	160
3.6.	La nueva museología	170
4.	RESUMEN DE LAS TEORÍAS ACERCA DEL PUEBLO, LA CULTURA Y EL MUSEO	181

II PARTE

LOS MUSEOS ETNOLÓGICOS DEL ALTO ARAGÓN

INTRODUCCIÓN: SIETE MUSEOS, SEIS PUEBLOS	187
1. MUSEO ETNOLÓGICO DE ANSÓ Y ROPERO MUNICIPAL	189
1.1. Contexto	190
1.2. Los creadores	195
1.2.1. Dámaso Lapetra	195

1.2.2. P.M.	204
1.2.3. El Ropero Municipal: J.M.	217
1.3. Primeras conclusiones	227
2. MUSEO ÁNGEL ORENSANZ Y DE ARTES DE SERRABLO	243
2.1. Contexto	244
2.2. Los creadores del Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo	250
2.2.1. Julio Gavín	250
2.2.2. Javier Arnal	258
2.2.3. Enrique Satué.....	264
2.3. Primeras conclusiones	273
3. MUSEO ETNOLÓGICO DE SAN JUAN DE PLAN.....	287
3.1. Contexto	288
3.2. Las creadoras	292
3.2.1. Josefina Loste.....	292
3.2.2. Anita Zuera	301
3.3. Primeras conclusiones.....	310
4. MUSEO ETNOLÓGICO CASA FABIÁN, DE ALQUÉZAR	323
4.1. Contexto	324
4.2. Los creadores	328
4.2.1. Fabián Castillo, padre, y Fabián Castillo, hijo ..	328
4.2.2. Marisa Naya	337
4.3. Primeras conclusiones	343
5. MUSEO DE OFICIOS Y ARTES TRADICIONALES DE LAINSA.....	351
5.1. Contexto	352
5.2. Los creadores	357
5.2.1. Ismael Angulo	357
5.2.2. José María Lacoma	363
5.3. Primeras conclusiones	373

6.	MUSEO ETNOLÓGICO DEL MAS DE PUYBER	385
6.1.	Contexto	386
6.2.	El creador	391
6.2.1.	Vicente Prior	391
6.3.	Primeras conclusiones	401
7.	CONCLUSIONES FINALES DE LOS SIETE MUSEOS	409
7.1.	Lo global y lo local; urbano y rural.....	410
7.2.	El valor imaginario y lo social sagrado	416
7.3.	La distancia y la pérdida	422
7.4.	La mujer	428
7.5.	Límites de la activación museística.....	432
7.6.	El factor económico.....	435
	BIBLIOGRAFÍA	443
	IMÁGENES DE LOS SIETE MUSEOS ESTUDIADOS	459

*Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Octavio y Fález, S. A.,
de Zaragoza, en octubre de 2007*



A finales del siglo xx surge con fuerza en nuestro país un tipo de museos dedicados a la sociedad rural tradicional, ya en franco retroceso. La proliferación de estos pequeños museos locales es analizada por expertos de variadas disciplinas desde paradigmas opuestos. Productos de una sociedad de mercado en la que todo puede venderse, o imitación por parte de los dominados de los criterios estéticos de los poderosos, o, también, resultado de la apropiación por parte de la gente de un instrumento que no solo pertenece a las elites sociales.

Este libro pretende entrar en esa confrontación y para ello se detiene en los procesos de institucionalización de siete pequeños museos locales del Pirineo aragonés. En primer lugar se hace un recorrido teórico por nociones como *pueblo, gente y multitud*. También se presentan diferentes teorías sobre la cultura popular. La segunda parte es un estudio de campo que permite aventurar cuáles son los factores que activan la musealización de la vida cotidiana desde nuevas significaciones.

ciencia**S**ociales

ISBN 978-84-7733-922-9



9 788477 339229