

# PARTICIPACIÓN CIUDADANA, PATRIMONIO CULTURAL Y MUSEOS

## ENTRE LA TEORÍA Y LA PRAXIS

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)



eman ta zabál 2009



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN  
ZERBITZUA  
SERVICIO EDITORIAL



**PARTICIPACIÓN CIUDADANA,  
PATRIMONIO CULTURAL Y MUSEOS:  
ENTRE LA TEORÍA Y LA PRAXIS**



# PARTICIPACIÓN CIUDADANA, PATRIMONIO CULTURAL Y MUSEOS: ENTRE LA TEORÍA Y LA PRAXIS

*Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)*

eman ta zabal zazi



Universidad Euskal Herriko  
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN  
ZERBITZUA  
SERVICIO EDITORIAL



HEZKUNTZA, UNIBERTSITATE  
ETA KERKETA SAILA  
KULTURA SAILA

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN,  
UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN  
DEPARTAMENTO DE CULTURA



Gipuzkoako Foru Aldundia  
Diputación Foral de Gipuzkoa

Kultura eta Euskara Departamentua  
Departamento de Cultura y Euskera



kutxa

gizarte ekintza  
obra social



Universidad  
del País Vasco Euskal Herriko  
Unibertsitatea

Balioen Filosofia eta Gizarte Antropologia Saila  
Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social



UNIVERSITÉ  
LYON 2



OIASSO  
OSAKUNTZA  
IRUN



Universidad  
del País Vasco Euskal Herriko  
Unibertsitatea

Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza  
Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9860-129-9

Depósito legal / Lege gordailua: BI-2921-08

Fotocomposición / Fotokonposizioa: Rali, S.A.  
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión / Inprimatzea: Gráficas Berriz, S.A.  
Muruetta, 23 - 48220 Abadiño

## **Agradecimientos**

Esta publicación no se hubiera podido llevar a cabo si no hubiéramos contado con la inestimable participación del Museo Romano Oiasso, de la Faculté d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université Lumière Lyon 2, del grupo de investigación del proyecto CSO2008-05065/SOCI del Ministerio de Ciencia e Innovación, y el necesario apoyo económico de las siguientes instituciones: el Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa de la UPV/EHU; la Obra Social de la Kutxa; el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco; el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco; y el Departamento de Cultura y Euskara de la Diputación Foral de Gipuzkoa.



## Indice

<i>La Nueva Museología, el patrimonio cultural y la participación ciudadana a debate.</i> Iñaki Arrieta Urtizberea.....	11
---	----

### PARTE I

#### **MUSEOS, CIUDADANOS Y PÚBLICOS: DEMOCRATIZACIÓN, DIÁLOGOS Y AUSENCIAS**

<i>Museos: del público al ciudadano.</i> Rafael Azuar Ruiz.....	25
<i>Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales.</i> Luz Maceira Ochoa .....	39

### PARTE II

#### **MUSEOS DE COMUNIDAD, DE SOCIEDAD Y DE TERRITORIO: VIABILIDAD DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA EN LA ACTUALIDAD**

<i>La restitution du patrimoine: un rôle pour le musée? Études de cas dans les communautés innues du Québec et du Labrador (Canada).</i> Élise Dubuc.....	63
<i>El museo de territorio y sociedad, ¿una utopía? el caso del Museo Industrial del Ter.</i> Carles García Hermosilla .....	75
<i>El Ecomuseo del Río Caicena (Almedinilla-Córdoba): un proyecto de desarrollo rural desde el patrimonio histórico-natural, ¿y la participación ciudadana?</i> Ignacio Muñiz Jaén .....	95

<i>Mé-tisser les mémoires. Musées indiens du nordeste brésilien.</i> Martin Soares .....	113
--	-----

## PARTE III

**PATRIMONIO CULTURAL, POBLACIÓN LOCAL Y ASOCIACIONISMO:  
DE «ARRIBA-ABAJO» O DE «ABAJO-ARRIBA»**

<i>El patrimonio como proceso social. Intervención, desarrollo y consumo del patrimonio minero en Andalucía.</i> Macarena Hernández Ramírez & Esteban Ruiz Ballesteros .....	129
<i>Legislación patrimonial, intervención pública y participación ciudadana en la declaración de un conjunto histórico.</i> Iñaki Arrieta Urtizberea .....	149
<i>El castillo de Montsoriu. La participación de la sociedad civil.</i> Joaquim Mateu Gasquet .....	163
<i>El patrimonio cultural; espacio de encuentro.</i> Daniel Arnesio Lara Montero	177

**LA NUEVA MUSEOLOGÍA, EL PATRIMONIO CULTURAL  
Y LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA A DEBATE**



# La Nueva Museología, el patrimonio cultural y la participación ciudadana a debate

Iñaki Arrieta Urtizberea

Profesor de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

«¿Comunidad, participación y desarrollo sostenible, dicen los locos de la nueva museología? No, por favor, los tiros van en dirección contraria: globalización —cuando no homogeneización—, mantenimiento del modelo tradicional/autoritario y rendimiento económico» (2008: 85), en esa pregunta, entresacada de la obra *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*<sup>1</sup> de Ignacio Díaz Balerdi, se condensa el contenido de esta publicación. La respuesta a la pregunta, si bien, es generalizable, especialmente para los proyectos denominados *macros* —iniciativas impulsadas por gobiernos nacionales, regionales o de grandes municipios, siguiendo la tipología de Llorenç Prats (1997: 74)<sup>2</sup>—, no deja de ser cierto, así lo estimamos, que aquellos principios que estableció la Nueva Museología<sup>3</sup> siguen siendo válidos en la teoría y en la práctica, aunque haya que someterlos a crítica, tal como lo señalan algunos de los autores de esta obra, *actualizándolos* a los tiempos actuales.

En el plano teórico, los principios de la Nueva Museología se han generalizado a todo el campo museístico y patrimonial. Siguiendo a Marc-Alain Maure<sup>4</sup>, la Nueva Museología estableció los siguientes nuevos principios: democracia cultural, comunidad, territorio, concienciación, sistema abierto e interactivo, diálogo entre sujetos y multidisciplinalidad. Estos han supuesto «una fuerte sacudida a los cimientos de la museología» (Díaz Balerdi, 2008: 55) y del patrimonio cultural, modificando las bases sobre las que se asentaban la museología tradicional o convencional o el patrimonio histórico-artístico: ¿qué propuesta museística o patrimonial *macro* no sostiene o no se legitima porque su realización va a fomentar la democra-

---

<sup>1</sup> En la editorial Trea.

<sup>2</sup> Prats, Ll. (1991) *Antropología y patrimonio*, Barcelona. Ariel.

<sup>3</sup> Aunque aquí mencionemos solamente la Nueva Museología, los cambios de orden teórico y práctico que empiezan a darse a partir de los años 60 van más allá de ese movimiento, extendiéndose a un amplio conjunto de autores e instituciones que en esta breve introducción nos vemos obligados a omitir.

<sup>4</sup> Maure, M. (1996) «La nouvelle muséologie, qu'est-ce que c'est?» en SCHÄRER, M.R. (ed.) *Museum and community II*, Icofom Study Series, 25, pp. 127-132.

tización de la cultura, o va a concienciar a la comunidad del valor de los Bienes Culturales?, o ¿en qué propuesta expositiva no se afirma que se busca el diálogo y la interacción con el público?, o ¿qué iniciativa de ese tipo no proclama que su consecución favorecerá el desarrollo del territorio? En definitiva, consideramos que la asunción de esos principios, al menos nominalmente, está ampliamente extendida dentro de los campos patrimonial y museístico. Legislaciones, cartas, documentos o acuerdos nacionales e internacionales acerca de los museos o del patrimonio cultural asumen los principios de la Nueva Museología.

Sin embargo, estimamos que la praxis museística y patrimonial está bastante lejos de aquello que los teóricos, promotores e ideólogos de la Nueva Museología buscaban. Aunque, tal como se ha dicho, en la actualidad ningún proyecto presentará una propuesta elitista, restrictiva y *ajena* a la sociedad, muchos de los mismos, en su materialización, especialmente los *macros*, están muy lejos de las propuestas de aquellos teóricos e ideólogos, especialmente en lo que atañe a la participación ciudadana o a la de la comunidad local. En este sentido, la respuesta a la pregunta de Ignacio Díaz Balerdi es pertinente. Hoy la gran mayoría de los proyectos son de «arriba-abajo». La idea de que fuesen de «abajo-arriba» se ha quedado en muchos proyectos en el plano discursivo, en el plano teórico.

Un écomusée [lo podríamos generalizar a cualquier infraestructura museística o patrimonial] est un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble. Ce pouvoir, avec les experts, les facilités, les ressources qu'il fournit. Cette population, selon ses aspirations, ses savoirs, ses facultés d'approche. Un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux connaître, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son intimité (Rivière, 1985: 182)<sup>5</sup>.

Este principio establecido por G.H. Rivière para los ecomuseos y, consecuentemente, para la Nueva Museología está lejos de cumplirse en la praxis patrimonial, en la amplitud y profundidad que él buscó. En lo relativo al poder público, *pouvoir*, éste sí se ha cumplido<sup>6</sup>. Se podría decir que éste *continúa* como en las propuestas tradicionales o convencionales, si bien la legitimación democrática de muchos de los poderes públicos de la actualidad hace que sus actuaciones e intervenciones patrimoniales y museísticas sean de naturaleza distinta a las de los poderes políticos de otros periodos. Respecto a la población, a su participación, ésta sí que presenta importantes lagunas. Incluso cuando se da, ésta puede estar muy lejos de lo propuesto por G.H. Rivière. Por ejemplo, de los cuatro paradigmas actuales que se están dando en el campo de los museos, según

<sup>5</sup> Rivière, G.H. (1985), «Définition évolutive de l'écomusée », *Museum* 148, pp. 182-183

<sup>6</sup> Esta afirmación exigiría ciertas matizaciones en función del país al que nos refiramos.

Jean Marstine (2006: 8-20)<sup>7</sup>, *shrine, market-driven industry, colonizing space y post-museum*, es en el último, calificado como optimista, donde el papel de la comunidad se destaca.

Con todo, aunque «los tiros van en dirección contraria», hay iniciativas y experiencias, como las que se describen y analizan en esta publicación, que se articulan o intentan articularse alrededor de ese principio, el de la participación e implicación de los ciudadanos, de las comunidades locales en los proyectos patrimoniales y museísticos.

En definitiva este libro trata de la participación ciudadana y de las comunidades locales en los proyectos museísticos y patrimoniales, describiendo y analizando, por un lado, los desajustes que se dan entre el discurso y la praxis, y, por otro, las dificultades prácticas que se dan cuando aquélla se lleva a cabo.

La obra se inicia con el trabajo de Rafael Azuar Ruiz que presenta una diacronía de la creación de los museos en España desde los años 60 y 70 del pasado siglo hasta la actualidad, relacionándola con la instauración del nuevo régimen político tras la muerte del Dictador. Según el autor, en esta evolución se han dado dos periodos. El primero, ligado a la recuperación de las memorias y de las identidades marginadas durante la Dictadura, se destaca por la proliferación de los museos arqueológicos y etnográficos. El segundo, se caracteriza por la emergencia y también proliferación de los museos de arte, especialmente los de arte contemporáneo. El deseo de las diferentes comunidades para incorporarse a la modernidad, de las que fueron excluidas, ha traído un estallido museístico. La gran mayoría de estos proyectos, subraya el autor, han sido impulsados por los poderes políticos, especialmente, por los locales.

Además de las reivindicaciones identitarias y del deseo de auparse a la modernidad, y también a la posmodernidad, esa proliferación hay que relacionarla asimismo con la nueva función social que los representantes políticos van a establecer para los museos. Más allá de sus funciones tradicionales de conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural, los museos van a pasar a ser unas instituciones culturales al servicio de la sociedad, tal como lo define la Nueva Museología y que hemos abordado párrafos arriba.

Además de este cambio, la democratización de la cultura va a transformar también el mundo de los museos en dos ámbitos, complementarios entre sí. Por un lado, el derecho a la cultura que los ciudadanos vienen demandando y, por otro, la mejora de los servicios de los museos para responder adecuadamente a esa demanda.

De la visión diacrónica y panorámica que nos muestra Rafael Azuar Ruiz, se concluye que, efectivamente, hay una mayor implicación y participación de los poderes políticos y de los ciudadanos en la activación de los proyectos museísticos y, generalizándolo, de los patrimoniales.

---

<sup>7</sup> Marstine, J. (2006) «Introduction» en *New museum theory and practice*, Oxford, Blankwell, pp. 1-36.

Establecido este marco general, si bien para un país pero que puede ser generalizable a muchos otros, Luz Maceira Ochoa se interroga acerca del *feedback* que se da en las exposiciones entre el productor y emisor del mensaje y el receptor, jugando con la dicotomía mutismo-sordera y diálogo. Basándose en una investigación realizada en el Museo Nacional de Antropología de México, la autora nos muestra el conjunto de monólogos que se dan en la *interrelación* entre el emisor y el receptor del mensaje expositivo. Monólogos de los guías y monólogos de los públicos. Unidireccional en el primer caso, adireccional en el segundo. Pero esta falta de diálogo no sólo se da en la propuesta expositiva, también acontece en la elaboración de la propia propuesta. El mutismo y la falta de participación de numerosos colectivos en la elaboración de propuestas museográficas, en las que ellos y ellas son representados, nos indica que la participación ciudadana real, más allá del consumo, es todavía una cuestión que está por resolver en muchos casos. Este mutismo lo ejemplariza Luz Maceira Ochoa con el de la construcción del discurso expositivo y la representación de las mujeres en el Museo Nacional de Antropología de México. En definitiva, en la valoración, selección e interpretación del patrimonio cultural, exhibido a través de las exposiciones, la autora muestra, y nos advierte de las importantes lagunas y del déficit real de participación que se dan actualmente en muchas exposiciones.

La parte II, *Museos de comunidad, de sociedad y de territorio: viabilidad de la Nueva Museología en la actualidad*, muestra cuatro experiencias museísticas, dos europeas y otras dos americanas, en las que los principios de la Nueva Museología están presentes. En las dos americanas, hay que tener en cuenta que los museos han sido instituciones culturales ajenas a las comunidades locales y legitimadoras del poder colonial. Acerca de las dos europeas, algo parecido se podría afirmar: hasta fechas recientes los museos han sido unas instituciones ajenas a muchas comunidades y colectivos sociales. Aunque los museos sean una construcción occidental, éstos han sido unos productos de las élites políticas y unos espacios de poder ajenos a la mayoría de la sociedad y ausentes en muchos territorios.

Élise Dubuc presenta su experiencia de investigación-acción en dos comunidades Innu del Canadá. Aborda la relación de los museos con el desarrollo local en comunidades autóctonas en las que esas infraestructuras culturales, como se ha afirmado, han sido ajenas a su organización social y cultural, e instrumentos coloniales en manos de la metrópoli con el objetivo de legitimarse y, a su vez, alinear a los colonizados. Sin embargo, en los años 60 del pasado siglo, con el surgimiento de los movimientos reivindicativos, el museo comenzó a cambiar de función social en las comunidades autóctonas. En primer lugar, pasó a ser utilizado como un instrumento político de afirmación identitaria por los excluidos de las metrópolis. Y, en segundo lugar, los autóctonos lo vincularon a proyectos de desarrollo local. No obstante, esta transición de la metrópoli a lo local, no supuso, en un principio, la apropiación de los museos por parte de la población autóctona ya que fueron creados por las élites locales, las autoridades y los expertos.

Sin embargo, a principios de este siglo sí se ha dado un cambio revolucionario, al intentar organizar los museos siguiendo los principios la Nueva Museología. En este caso una museología comunitaria, siguiendo los planteamientos de Paulo Freire y de Hugues de Varine. Aun así, a pesar de los logros alcanzados hasta la fecha en lo que se refiere a la participación, los resultados, afirma la autora, son frágiles ya que esa museología y esos museos son muy exigentes en tiempo y energía.

El siguiente artículo nos traslada al continente europeo, a la localidad de Manlleu (Cataluña). En este caso, Carles García Hermsilla describe y analiza el Museo Industrial del Ter, promovido por el Ayuntamiento de esa localidad catalana. El autor parte de la premisa de que los principios establecidos por la Nueva Museología continúan siendo válidos en la actualidad. No obstante, considera que tienen que ser objeto de debate y de crítica. Así, califica de «ingenua» la idea de que todos los miembros de una comunidad se adhieran a una propuesta patrimonial porque aquella, la comunidad, no deja de ser compleja, conflictiva y desigual. No tener en cuenta estas características sociales y querer trasladar una pretendida homogeneidad comunitaria al museo es uno de los principales peligros de toda iniciativa museística. En el caso concreto que describe este autor, no todos los ciudadanos y colectivos de Manlleu mostraron su adhesión al proyecto del Museo. Por muy bien fundamentado que esté, todo proyecto museístico o patrimonial, no se debe olvidar, nos advierte el autor, que amplios o pequeños colectivos mostrarán su indiferencia al mismo, cuando no su rechazo. Si una comunidad «no es una realidad homogénea de intereses solidarios», tampoco se pueden pretender que lo sean los museos. Con todo, a pesar de una cierta ingenuidad, los principios de la Nueva Museología, en lo que se refiere a la participación ciudadana, siguen siendo válidos, según Carles García Hermsilla. A este respecto el autor realiza una interesante observación: no se debe confundir la democratización de la cultura con una mejora en la difusión de las actividades museísticas.

Si la complejidad de toda comunidad es una característica a tener en cuenta, Carles García Hermsilla señala también otro aspecto que viene cuestionando otro de los principios de la Nueva Museología: el del desarrollo local o comunitario. Si aquellos teóricos lo entendieron como algo integral, hoy en día el desarrollo local se viene legitimando fundamentalmente desde una sola de sus dimensiones: la económica, basada en la explotación turística y el espectáculo. Así, en una sociedad, en la que la espectacularidad, lo efímero, la simplicidad o el consumo compulsivo se van imponiendo, los principios de la Nueva Museología encuentran una difícil adecuación y un complicado encaje.

Siguiendo en esta línea, Ignacio Muñoz Jaén arranca su trabajo subrayando la incidencia que está teniendo la *mercantización* de la cultura. De este modo, los ciudadanos estamos pasando a ser meros consumidores y la cultura popular, e incluso la alta cultura, a cultura de masas. En el plano museístico, esto ha supuesto una renovación de los diseños expositivos. Se ha hecho más espectaculares, más atractivos. Sin

embargo, en muchos museos eso no ha supuesto una renovación del discurso. Un discurso que fomente la reflexión y la crítica con relación a las relaciones de poder, bien sean establecidas, bien sean emergentes. Así, el patrimonio cultural es o continúa siendo, según los casos, algo ajeno a muchos de los colectivos o comunidades que se considera que los representa. Ignacio Muñiz Jaén propone la necesidad de romper con esta tendencia, apropiándose los ciudadanos de su patrimonio cultural mediante la participación activa en la gestión del mismo, tal como se defiende en la Nueva Museología. No obstante, el autor considera que no sólo la implicación o no de la comunidad justificaría la activación del patrimonio cultural. Criterios de técnicos y especialistas también hay que tener en cuenta, siempre y cuando haya un control público.

Acerca de la relación entre el poder público y la participación ciudadana el autor realiza la siguiente advertencia: en muchos casos se fomenta la participación ciudadana desde las administraciones públicas solamente cuando ésta es congruente con los objetivos previamente marcados por el poder político. Si aquella toma otra dirección, será deslegitimada cuando no reprimida. Por tanto, hay un discurso político-administrativo favorable para potenciar la participación ciudadana, pero una praxis condicionada.

Teniendo en cuenta estas reflexiones Ignacio Muñiz Jaén presenta el Ecomuseo del Río Caicena de Almenidilla (Andalucía). Una iniciativa de dinamización social y cultural a través de la reflexión crítica y la participación ciudadana, todo ello no exento de tensiones, contradicciones, acuerdos y desacuerdos, propio de la complejidad de todo colectivo, tal como lo apuntaba Carles García Hermosilla.

La parte primera concluye con el trabajo de Martin Soares, que hace de puente con la segunda parte, ya que además de abordar el caso de un museo brasileño, lo hace también del patrimonio cultural de una comunidad del nordeste del Brasil.

En este caso Martin Soares aborda la creación de la Casa da Memoria Tapeba por los indios Tapeba. Esta creación es en sí misma una acción política por cuanto es un instrumento para representarse y para superar procesos de exclusión o marginalización. A diferencia de los casos abordados en los artículos anteriores, el autor nos sitúa ante una sociedad, la brasileña, muy mestiza, y una comunidad, la Tapeba, donde sus límites culturales, si pudieran llegar a precisarse, son frágiles, cambiables y reversibles. La sociedad brasileña y la gran mayoría de sus etnias, constituidas por la mezcla de los descendientes de amerindios, africanos y europeos, difícilmente puedan identificar un pasado histórico y específico como consecuencia del mestizaje que diluyó y ha diluido cualquier rasgo cultural *auténtico*. En el caso de los tapebas, éstos no constituyen una comunidad *pura* y con un pasado singular, ésta es en la actualidad el resultado de diferentes flujos y tradiciones culturales. Esta pérdida de autenticidad y de pureza ha supuesto que los indios tapebas no se hayan beneficiado de acción política específica alguna ni tampoco, hay que subrayarlo, de atención etnológica. Para el poder político, perdieron su idiosincrasia como colectividad o comunidad para convertirse en los

*descendientes* de..., o *remanescentes*, al igual que la gran mayoría de las comunidades indígenas del Brasil. Sin embargo, en los últimos años se está dando una reapropiación de esa *pérdida* por parte de los *descendientes*, iniciándose y consolidándose nuevos espacios identitarios y políticos dentro del conjunto de la sociedad brasileña. Entre estos espacios está la Casa da Memoria de los Tapeba. Ésta representa una acción política de reconocimiento y visualización ante sí mismos y ante los otros para lo que han *inventado* un patrimonio cultural específico a partir del pool mestizo disponible.

En definitiva, La Casa da Memoria, reconstruye y visualiza una genealogía idiosincrásica a partir de un patrimonio mestizo. Un patrimonio cultural, reconocido como tal, pero que es variable y cambiante por sus propias características. Así, ese museo se presenta como un espacio móvil y, por lo tanto, ajeno a cualquier identidad *fija*. Visualiza y legitima una identidad compleja, condicionada por el mestizaje social, las transferencias culturales y la transculturación.

Del ámbito de los museos pasamos al del patrimonio cultural en la tercera parte de esta publicación que lleva por título *Patrimonio cultural, población local y asociacionismo: de «arriba-abajo» o de «abajo-arriba»*. En ella se recogen cuatro artículos. Los dos primeros escritos por profesores de universidad, los dos últimos, por miembros de dos asociaciones en defensa y puesta en valor del patrimonio cultural. Los dos primeros dan cuenta de los resultados de dos investigaciones, los dos últimos muestran los deseos, las acciones, las potencialidades y las limitaciones de dos colectivos que «desde abajo» buscan el reconocimiento, la defensa y la promoción de sus patrimonios culturales.

Macarena Hernández Ramírez y Esteban Ruiz Ballesteros describen y analizan los procesos de patrimonialización de cinco experiencias en Andalucía, vinculados al mundo minero. Su objetivo es estudiar cómo se construye y se legitima el patrimonio cultural y no tanto qué es. Para ello se centran en los sujetos y no tanto en los objetos, identificando a todos los actores que han tomado parte en esos procesos y estudiando sus formas y pautas de consumo cultural. Consumo entendido como una acción que va más allá de lo económico, definiéndolo como un hecho polifónico, activo y comunicacional del uso del patrimonio cultural.

La consideración de un elemento cultural como patrimonial no es un proceso que se dé *per se* y en el que todos los agentes de una comunidad, como ya viene dicho, estén de acuerdo. En este proceso se entremezclan protagonismos, conflictos y, cómo no, consensos en proporciones muy variables, según los casos, según las comunidades. Por tanto, la patrimonialización es un proceso sociopolítico y no técnico. Lo técnico se incluye en lo sociopolítico y no a la inversa, si bien cuando los fundamentos sociopolíticos del patrimonio cultural están muy arraigados o altamente legitimados en un colectivo, éstos son sacralizados, es decir, situados en una dimensión no social, y por tanto no discutibles, salvo para los *sacerdotes*, es decir, para los técnicos, especialistas y políticos. En definitiva, para Macarena Hernández

Ramírez y Esteban Ruiz Ballesteros, la patrimonialización es un proceso estratégico de intervención social y participación sociopolítica porque es un proceso de identificación colectiva.

Pero el análisis sociopolítico de participación ciudadana en los procesos de patrimonialización que realizan estos autores no se queda en un nivel social, sino que descenderá hasta el nivel individual. Así, en línea con lo expuesto en el párrafo anterior, la vinculación individual o personal con el patrimonio cultural puede presentar formas diferentes a las establecidas por el poder político, una cuestión ampliamente obviada o no reconocida. Al ser la patrimonialización un proceso polifónico, en el mismo se dan muchos discursos y praxis patrimoniales que el poder político suele ignorar, cuando no silenciar u ocultar. Por ello Macarena Hernández Ramírez y Esteban Ruiz Ballesteros, ejemplarizándolo en cinco casos andaluces, presentan la *masa coral* de actores y los diferentes modos de consumir el patrimonio cultural ya que éste es, o debería ser, un proceso de participación ciudadana.

Iñaki Arrieta Urtizbera presenta en su trabajo el proceso de declaración del Casco Histórico de Salinillas de Buradón (País Vasco) como Área de Rehabilitación Integrada y Conjunto Monumental. En primer lugar, analiza los fundamentos de la legislación patrimonial vasca. Una legislación que, según el autor, define en los términos adecuados lo que es el patrimonio cultural, al vincularlo a la identidad de un colectivo, en este caso al del pueblo vasco. Sin embargo, la legislación patrimonial vasca no define qué entiende por «identidad» o «pueblo vasco» y consecuentemente cómo se pueden codificar las acciones y los instrumentos necesarios para dar cuenta de lo que es el patrimonio cultural. Sea cual fuere su enunciación, tanto «comunidad», o sea «pueblo vasco», e «identidad» son categorías complejas que la legislación simplifica en la práctica ya que deja fundamentalmente en manos de técnicos de la Administración o de especialistas en diversas áreas de conocimiento la definición de qué es patrimonio. Si bien, los técnicos y los especialistas son también parte del colectivo social, no cabe duda que llevar a cabo una declaración patrimonial sólo en base a criterios técnicos, está algo lejos de cualquier proceso de participación ciudadana, tal como lo señalan Macarena Hernández Ramírez y Esteban Ruiz Ballesteros.

En segundo lugar, el autor describe el proceso de declaración de Bien Cultural del Casco Histórico de Salinillas de Buradón, mostrando que su declaración se ha dado solamente por criterios históricos, arqueológicos, arquitectónicos o urbanísticos del objeto. Es decir, lo cultural es reducido a lo disciplinar, a los estudios de unos técnicos que dominan unas disciplinas, en las cuales sólo se estudian y analizan profusamente los aspectos formales del bien cultural. Aunque estos estudios son pertinentes y necesarios, sí se echa en falta estudios que investiguen acerca de los diferentes agentes y colectivos sociales que se vinculan, o les hacen vincularse, al Casco Histórico, tal como lo indican Macarena Hernández Ramírez y Esteban Ruiz Ballesteros. Pero tampoco la ampliación de los estudios sería suficiente. Lo que los

poderes públicos deberían hacer, siguiendo la cita G.H. Rivière mencionada párrafos arriba, es establecer medios e instrumentos necesarios para impulsar, favorecer o posibilitar una participación real, más allá de los periodos establecidos en los procesos de declaración patrimonial para presentar sugerencias o alegaciones. Al fin y al cabo, tal como lo define la norma vasca, el patrimonio cultural representa una identidad de una comunidad, la vasca, y en este caso también, o así debería ser, la de los vecinos de Salinillas Buradón, el colectivo más afectado por una declaración que podríamos calificarla de «arriba-abajo».

La publicación termina con dos artículos que presentan dos casos, en Cataluña y Andalucía, de iniciativas de «abajo-arriba». La primera surge como una iniciativa novedosa, la segunda como repuesta a un proyecto urbanístico de «arriba-abajo».

Joaquim Mateu Gasquet describe el proceso de patrimonialización del castillo de Montsoriu (Cataluña) y de la constitución de l'Associació d'Amics del Castell de Montsoriu. Este castillo que data del siglo XI, fue un importante centro político y militar que a partir de la Edad Moderna fue abandonado paulatinamente hasta quedar en estado de ruina. A finales del XIX y principios del XX se dio un *renacimiento* del castillo. Fascinados por las ruinas y sus misterios, los románticos redescubrieron el castillo. Posteriormente, en la década de los 80 del pasado siglo, se inicia un movimiento ciudadano, apoyado por el Patronato del Museu Etnològic del Montseny, que reivindica la patrimonialización del castillo, tras su cesión a la Generalitat de Cataluña. En 1992, se constituye l'Associació con el objetivo de garantizar su salvaguarda por ser uno de los elementos más emblemáticos de Cataluña. Además de impulsar su conservación, rehabilitación y puesta en valor, l'Associació ha llevado a cabo diferentes acciones de concienciación ante la población local y la Administración Pública. Finalmente, en 1994, se crea el Patronat del castillo de Montsoriu que lo integran las diferentes administraciones locales, provinciales y autonómicas junto con l'Associació. El resultado de toda esa actividad ha sido que el «gran monumento olvidado» ha pasado a ser uno de los proyectos estratégicos de las políticas culturales de la comarca.

La publicación concluye con el trabajo de Daniel Arnesio Lara Montero en el que describe las actividades llevadas a cabo por el Comité Pro-Parque Educativo Miraflores (Sevilla). Esta iniciativa participativa surgió en 1983 como reacción a unos proyectos urbanísticos de «arriba-abajo» que iban, en primer lugar, a romper la vertebración social específica del parque de Miraflores, ubicado en el extrarradio de Sevilla, de unas 110 hectáreas, y, en segundo lugar, a anular la «dialéctica social» desarrollada en el mismo. En defensa de esa especificidad social, el Comité ha venido desarrollando durante estos 25 años un conjunto de acciones patrimoniales como, por ejemplo, la recuperación de la Hacienda de Miraflores que comprende un señoría, su torre, un molino de aceite y un secadero de tabaco, la incoación de un expediente de declaración de Bien de Interés Cultural de un asentamiento romano y de otro expediente a favor de la finca de Albarrana o la puesta en valor de los huertos

del parque. Todas estas acciones patrimoniales han traído el reconocimiento de la dinámica social específica que se da en el parque, lo que ha permitido que se hayan iniciado conversaciones entre el Comité y la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla de cara a tratar el futuro del Parque de Miraflores.

Por último mencionar que todos los artículos son fruto del Congreso *Museos, patrimonio cultural y sociedad: participación ciudadana e intervención pública*, organizado por el Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), el Museo Romano Oiasso de Irun (Gipuzkoa) y la Faculté d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université Lumière Lyon 2, los días 15 y 16 de noviembre de 2007 en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la UPV/EHU del Campus de Gipuzkoa.

Al igual que esta publicación, el Congreso contó con el patrocinio del Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa de la UPV/EHU; de la Obra Social de la Kutxa; de los departamentos de Cultura y de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco; y del Departamento de Cultura y Euskara de la Diputación Foral de Gipuzkoa.

Asimismo, queremos agradecer a los autores de los trabajos aquí publicados su colaboración y mostrar nuestro agradecimiento a las siguientes personas por su participación en el Congreso: Jordi Abella Pons (director del Ecomuseu de les Valls d'Àneu), Iratxe Momoitio Astorkia (directora del Museo de la Paz), Nerea Alustiza Alonso (delegada del Museo de la Industria Armera), José Luis Fernández-Zurbitu (representante del Museo Etnográfico de Artziniega), Aurelio González (gerente de la Fundación Lenbur), Fernando Hualde (investigador del Pueblo de los Oficios de Burgui), Ainhoa Aguirre (gerente del Museo de las Brujas), Gabriela Vives (jefa del Servicio de Patrimonio Histórico-Artístico, Archivos y Museos de la Diputación Foral de Gipuzkoa), María José Noain (técnica del Museo Romano Oiasso), Karmele Barandiaran (gerente de K6-Gestión Cultural) y Lourdes Méndez (catedrática de la UPV/EHU). Por último, debemos subrayar la implicación de Mertxe Urtega (directora del Museo Romano Oiasso), Ignacio Muñoz Jaén (director del Ecomuseo del Río Caicena) y Thierry Valentin (vice-présidente de l'Université Lyon 2). En gran medida, la configuración del programa del congreso se la debemos a ellos.

PARTE I

**MUSEOS, CIUDADANOS Y PÚBLICOS:  
DEMOCRATIZACIÓN, DIÁLOGOS Y AUSENCIAS**



# Museos: del público al ciudadano

Rafael Azuar Ruiz

Director del Museo Nacional de Arqueología Marítima (Cartagena) y Presidente de ICOM-España

La democratización de nuestra sociedad se aprecia, entre otras muchas cuestiones, en el ejercicio del derecho de los ciudadanos al acceso a la cultura y, por tanto, a los museos. En las tres últimas décadas se ha pasado de una apertura a los visitantes de los museos públicos, a una tímida gestión de calidad de los mismos encaminada a satisfacer la continua demanda cultural de los ciudadanos. En esta línea abría que enmarcar la implantación de las incipientes *Cartas de Servicios* en los museos estatales o en algunos de la Junta de Andalucía, etcétera o la obtención por determinados museos, como el Guggenheim de Bilbao o el MARQ de Alicante, de los certificados de calidad de la norma internacional ISO 9000:2001. Acciones encaminadas a que los museos se integren en su gestión en la sociedad actual de los ciudadanos.

## 1. DEMOCRACIA, SOCIEDAD Y MUSEOS

Baste con una simple ojeada a la *Estadística de museos y colecciones museográficas 2002*, publicada en el 2005 por el Ministerio de Cultura y consultable en su página web, en concreto a la dedicada a la apertura de museos a lo largo del siglo XX (*1.4. Museos y Colecciones museográficas según período de creación por comunidad autónoma, tipología y titularidad*) (2005:40), de la que aportamos la tabla «1. Características generales».

En la misma se puede constatar el incremento exponencial experimentado en la creación de museos a partir de la década de los años setenta, con un máximo en el último decenio del siglo, y un comienzo del siglo XXI con una desaceleración muy marcada, quizás como consecuencia de una cierta saturación de la oferta museística... pero éste es otro tema.

Los datos son incuestionables y dibujan un crecimiento vinculable a la desaparición de la dictadura y paralelo al proceso de democratización experimentado por la sociedad en estos años. En este sentido, ya mencionábamos, con ocasión de analizar la formación de la oferta museística valenciana (Azuar, 2007), que la constitución de los primeros ayuntamientos democráticos supuso el renacimiento de un

## I. CARACTERÍSTICAS GENERALES

AÑO 2002

## 1.4 Museos y Colecciones Museográficas según periodo de creación por comunidad autónoma, tipología y titularidad

	Antes de 1900					2000	2001	2002	No cuenta	
	TOTAL	a 1900	De 1900 a 1909	De 1910 a 1919	De 1920 a 1999					
<b>TOTAL</b>	1137	67	131	130	297	313	35	23	21	139
<b>COMUNIDAD AUTÓNOMA</b>										
Aragón	129	9	12	8	26	41	3	4	4	12
Aragón	37	2	1	4	13	6	-	-	-	1
Asturias (Virreinato de)	35	-	1	4	9	14	3	2	1	1
Baleares (Isla)	53	3	8	11	14	12	-	-	-	3
Cantabria	31	7	1	4	9	6	-	-	-	2
Cantabria	9	1	2	2	2	2	-	-	-	-
Castilla y León	141	14	12	21	20	41	3	1	-	14
Castilla-La Mancha	79	2	6	7	20	23	6	1	4	10
Cataluña	158	8	20	21	21	11	2	-	-	14
Comunidad Valenciana	146	3	13	11	30	72	2	3	2	8
Extremadura	24	2	2	1	3	4	2	3	3	2
Galicia	70	2	9	8	30	17	1	2	1	-
Madrid (Comunidad de)	108	16	14	8	23	18	3	3	3	18
Murcia (Región de)	50	3	3	3	13	18	3	1	2	2
Narvesa (Comunidad Foral de)	27	-	1	3	2	10	-	-	-	1
Pais Vasco	64	-	8	1	6	13	4	3	-	27
País (La)	7	-	-	1	1	2	1	-	1	1
Ceuta	3	-	1	-	2	-	-	-	-	-
Melilla	3	-	-	-	-	1	-	-	-	2
<b>TIPOLOGÍA</b>										
Arqueología	135	10	13	18	44	44	3	3	3	11
Arte Contemporáneo	83	-	2	7	21	33	2	3	-	3
Artes Decorativas	37	-	7	4	4	6	-	-	1	3
Bellas Artes	160	14	23	24	41	36	-	1	3	20
Casa-Museo	65	4	10	10	13	13	-	1	2	8
Ciencia y Tecnología	37	-	2	2	10	10	3	1	-	9
Ciencias Naturales e Historia Natural	45	6	11	2	3	14	1	-	-	6
De Sitio	31	1	4	-	8	8	2	1	1	6
Especializado	123	7	13	14	27	46	4	1	3	8
Etnografía y Antropología	160	1	3	13	43	29	11	4	7	19
General	148	17	32	26	36	33	3	4	-	12
Historia	81	4	8	9	27	22	3	1	1	6
Otros	22	3	1	1	6	4	1	1	-	3
<b>TITULARIDAD</b>										
<b>JURÍDICA</b>										
Administración General del Estado	778	16	36	85	199	282	19	18	17	76
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	151	43	31	19	33	9	-	-	-	16
- Ministerio de Defensa	80	27	23	10	14	1	-	-	-	3
- Patrimonio Nacional	32	2	3	4	14	6	-	-	-	1
- Otros	29	9	1	4	-	-	-	-	-	6
Administración Autonómica	39	3	2	1	3	2	-	-	-	4
Administración Local	97	3	7	13	33	21	3	3	2	10
Otros	691	8	36	50	117	143	12	13	13	45
Otros	31	2	4	3	6	9	2	-	-	3
<b>PRIVADA</b>										
Filarmónica	348	18	28	44	95	106	15	5	3	42
Otros	132	6	18	29	43	36	2	1	1	16
Otros	196	4	10	13	31	70	13	4	2	26
<b>MEXIA</b>	19	1	5	1	3	5	1	-	1	2

espíritu cívico instalado en el convencimiento de que todos los ciudadanos tenemos derecho al patrimonio y a la cultura. Y así, en el mundo del arte, lo entendieron algunos artistas, los cuales llegaron a donar sus colecciones a las instituciones públicas para que fueran expuestas para disfrute y orgullo de los ciudadanos, como sería el caso de, por ejemplo, el gran artista cinético de fama internacional, Eusebio Sempere que donó, en el año 1977, la mayor parte de su rica colección personal a la ciudad de Alicante, siendo el origen del actual Museo de la Asegurada (Azuar, 1999-2000: 19). De mayor calado y repercusión social fue la creación en 1983 de la Fundación Salvador Dalí y la posterior apertura de sus diversos museos (<http://www.salvador-dali.org/fundacio/historia.html>) y que perfectamente se encuadra en este ambiente de euforia democrática. Indiscutiblemente, el ejemplo más claro y que nos da las claves para entender este período, sería el proceso llevado a cabo para recuperar el *Guernica*, haciendo realidad el expreso deseo de Picasso de que el cuadro llegase a España cuando fuera un país democrático.

Este ambiente de democratización de la sociedad y del derecho de los ciudadanos a la cultura, de alguna manera era una traslación a la calle del espíritu de nuestra carta magna, que en su artículo 44.1 establece claramente que: «Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho». Enunciado en el que se recogen el derecho constitucional de los ciudadanos a la cultura y el deber de las instituciones públicas de poner todos los medios necesarios para facilitar su acceso público.

Deber constitucional que obliga a los estamentos y agentes públicos, desde las instituciones del Estado hasta las administraciones autonómicas o municipales, a poner los medios necesarios para facilitar el acceso de los ciudadanos a la cultura y, en este sentido se comprenden las políticas desarrolladas y encaminadas a facilitar este acercamiento a través de la generación de nuevos equipamientos, desde las casas de cultura hasta, y es lo que nos importa, los museos con el fin de generar espacios patrimoniales destinados a recuperar nuestra memoria y nuestras raíces identitarias.

Así, se comprende el extraordinario incremento experimentado durante aquellos años en el número de nuevos museos arqueológicos y etnográficos, según se aprecia en la misma estadística anteriormente citada, en la que la fundación de museos arqueológicos se duplicó en la década de los años ochenta; incremento que llegó a triplicarse en el caso de los museos etnográficos y antropológicos; cifras éstas que reflejan perfectamente la necesidad social de recuperar nuestra «memoria». Este movimiento expansivo de creación de museos, como medio de acercarlos a los ciudadanos, se hará extensivo al arte, irrumpiendo, por primera vez, los museos y espacios dedicados al arte contemporáneo, prácticamente inexistentes en la España de la dictadura, y que se enmarcan dentro de la necesidad de aquellos años por acercarnos a la «modernidad» o mejor aún, de modernizarnos como sociedad.

Este proceso de creación y fundación de museos como medio para acercar la cultura a los ciudadanos, tuvo unos protagonistas indiscutibles que fueron las instituciones públicas, a la vista de los datos estadísticos ya que, sin salirnos del mismo informe, vemos como en la parte dedicada a la titularidad de los mismos, casi las dos terceras partes de los museos, en concreto el 67'7%, son propiedad pública. Dentro de este gran grupo, es de destacar como la democratización de nuestros museos, si así se puede denominar a este proceso, recayó sobre las administraciones locales, es decir los ayuntamientos, los cuales durante la década de los años ochenta y la siguiente fueron los responsables de generar la creación del 43'2% de nuestros museos, que suponen el sesenta por ciento aproximado de los museos de titularidad pública de este país. Verdadero esfuerzo titánico a reseñar, claramente vinculado al desarrollo de la autonomía municipal y que supone la materialización de una política clara de acercamiento de la cultura a los ciudadanos.

El desarrollo e implantación territorial de los museos, así como su voluntad de ser instituciones que acerquen la cultura a la sociedad, se produjo de forma espontánea y con antelación al desarrollo legislativo y normativo de las diversas leyes de Patrimonio y de Museos. De tal manera que si analizamos la definición de museos que nos da la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, vemos que sorprendentemente dice lo siguiente:

Cap. II. De los Archivos, Bibliotecas y Museos

Art. 59.3.- Son Museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.

Un texto, que no ha sido variado, ni revisado y está en vigor, en el que ni se recoge ni se menciona como objetivo fundamental del museo al público, sino más bien lo describe como una institución al «servicio del Patrimonio» para su investigación, conservación y difusión. Es decir, aunque la Constitución establecía la necesidad de las instituciones públicas de facilitar el acceso a los ciudadanos, en el espíritu de nuestra actual Ley de Patrimonio ni se menciona que los museos son instituciones abiertas y destinadas al público. Esta contradicción es una prueba evidente de que la dinámica social de aquel momento se encaminaba hacia una apertura de los museos a la sociedad, mientras que los estamentos museísticos y profesionales todavía se mantenían con criterios y planteamientos más preocupados por la conservación del patrimonio que por descubrir y descubrirse ante el público.

Ahora bien, sin embargo el desarrollo de las Autonomías sí que tuvo en cuenta el espíritu y la voluntad de acercar al ciudadano la cultura. Así, es de destacar el avance que supusieron en esta materia, como ejemplo valga la Ley 7/1990, de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco que no sólo ya incluía el amplio concepto de Patrimonio Cultural, sino que además en su descripción de los objetivos y fines de los museos dice lo siguiente:

### Cap. III.- De los Museos

Art. 89.1.- A los efectos de la presente ley, son museos las instituciones permanentes **al servicio de la sociedad y de su desarrollo**, abiertos al público, que investiguen sobre los testimonios del hombre y de su entorno, los adquieran, conserven, los comuniquen y los exhiban **con fines de estudio, educación y disfrute**.

En este enunciado sorprende que de forma novedosa se incorpore el concepto de que los museos son «instituciones permanentes al servicio de la sociedad y de su desarrollo», quedando claro la voluntad del legislador de materializar el derecho democrático de los ciudadanos de acceder a la cultura y de que los museos tienen que estar al servicio del público y de la sociedad. Conceptos éstos que aunque no se recogen en la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, van a estar presentes en las nuevas leyes autonómicas, siendo la más interesante, por su valor pionero al ser la primera normativa específica de museos, la Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos de Andalucía, la cual dice en su título preliminar:

Art. 1.- A los efectos de la presente Ley, los museos son instituciones de carácter permanente, abiertas al público, **orientadas al interés general de la comunidad**, que recogen, adquieren, ordenan, conservan, estudian y exhiben de forma científica, didáctica y estética conjuntos de bienes, muebles de valor cultural, señaladamente testimonios de la actividad del hombre y su entorno natural, con fines de investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural.

Una descripción de los museos como instituciones permanentes «orientadas al interés general de la comunidad» que no admite duda sobre a quién están destinados, en la que el público es objetivo fundamental del museo, a la vez que el museo se concibe como una institución de interés general de la comunidad. Conceptos todos ellos claramente inspirados en la definición de los museos dada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 1974 que decía así:

El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, **al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público**, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno.

Definición que inexplicablemente no fue recogida por el legislador a la hora de redactar la Ley de Patrimonio Histórico Español pero que, como vemos, sí está presente en el enunciado de las diversas leyes autonómicas. Normativas generales o específicas en las que los museos se describen con una visión nueva, claramente destinadas al servicio del público y de la sociedad, más acorde con los principios de la sociedad democrática y superadora de la clásica visión de los museos como archivos del patrimonio y reservados a las minorías diletantes. Pero más aún, en su descripción se refleja y está presente el contexto político de una sociedad en pleno desarrollo autonómico y de reconocimiento de las diversas realidades del territorio español. Así, en la misma Ley de Museos de Andalucía, en su preámbulo queda perfectamente recogida esta voluntad de que los museos deben ayudar, también, a la construcción de la identidad de Andalucía, como vemos a continuación:

[...] hay que superar la idea de museo como simple depósito de materiales y centro de investigación reservado a una minoría. Por el contrario, debe incidirse en entenderlo como un núcleo de proyección cultural y social.

[...] para que **la autonomía para Andalucía signifique, en primer lugar, la construcción de su identidad, desde su identidad.**

Conceptos novedosos que han supuesto una verdadera renovación de la concepción de los museos, aunque haya sido a posteriori de una realidad marcada por la fundación y creación de museos sin una planificación previa, pero que en el fondo responde a esa necesidad social de democratizar las instituciones y sobre todo la cultura, de tal manera que los museos ya no se pueden desvincular del público y de la sociedad; más aún, tienen un compromiso evidente con la memoria histórica y en muchos casos son los encargados de velar por el legado identitario de los pueblos, como expresión máxima de la Democracia y, en este sentido, es importante traer aquí algunos de los puntos de las conclusiones de la reciente reunión Iberoamericana de museos, firmadas y ratificadas por España, recogidas en la Declaración de la ciudad del Salvador (Brasil, 2007) y que proponen que:

[...] los museos sean territorios de **salvaguarda y difusión de los valores democráticos y de ciudadanía**, colocados al servicio de la sociedad, con el objetivo de **propiciar el fortalecimiento y la manifestación de las identidades**, la percepción crítica y reflexiva de la realidad, la producción de conocimientos, la promoción de la dignidad humana y oportunidades de esparcimiento.

## 2. MUSEOS Y CIUDADANOS

Las cifras de visitantes a nuestros museos son contundentes a la hora de reflejar el incremento constante y creciente del interés del público, experimentado en las últimas décadas en todos los territorios del Estado español; de tal manera que, en el último censo publicado por el Ministerio de Cultura referente al año 2004 (2006), se recoge la cifra de 49.727.694, de los que sólo el 14'7% son visitantes extranjeros, es decir mayoritariamente nuestros museos son visitados por nuestros ciudadanos que han elevado a los museos al grupo dominante de sus preferencias culturales.

Así, consultando la última encuesta de hábitos culturales de los españoles, con atos del año 2004, y que se puede consultar en la página web del Ministerio de Cultura ([www.mcu.es/museos/MC/EM/index.htm](http://www.mcu.es/museos/MC/EM/index.htm)), se observa que entre los gustos culturales de los españoles, la visita a los museos alcanza casi un cincuenta por ciento, muy por encima del interés por los conciertos de música o por el uso del ordenador y de Internet. Más aún, la visita la realizan motivados o atraídos sobre todo por sus exposiciones temporales, según se recoge en la estadística 10.13 de la mencionada encuesta.

Estos datos nos sitúan ante un público que entre sus preferencias culturales se encuentran los museos y que los visitan atraídos por sus novedosas exposiciones

temporales. Además, en atención a las cifras de visitantes de los últimos años, de la encuesta mencionada del año 2004, es evidente que se decantan mayoritariamente por los nuevos museos de ciencia y tecnología, con unas cifras totales de 4.671.163, y por los museos de arte contemporáneo, los cuales sobresalen por sus cifras absolutas de visitantes, nada más ni nada menos que recibieron en el año 2004 la nada despreciable cifra de 13.153.316 visitantes; aunque con relación al número de museos, esta cifra se modera sensiblemente, ya que los índices varían, de tal manera que la media de visitantes sería de 56.150 para los museos de arte, mientras que asciende a 137.387 para los de ciencia y tecnología, cifras que superan con creces la media de los museos españoles que se sitúa en 42.466 visitantes por museo y año.

Un público interesado cada vez más por los museos y sobre todo por los nuevos museos que, en el caso de los de arte contemporáneo, nos acercan o nos aproximan a la modernidad. Otro caso es la preferencia del público por los emergentes museos de ciencia y tecnología —aquellos que se generaron a finales de los años ochenta y que nacieron con el sello de los nuevos museos «interactivos», siguiendo la tendencia de los museos americanos y, en Europa, el éxito de la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette de París inaugurado en 1986 (Boya & Gómis, 2005)— y que nos sitúa en la órbita de los espacios destinados a atraer a los jóvenes y con un claro objetivo, arrastrar al colectivo de las familias: cada niño/a suele ir acompañado por uno o varios adultos, lo que supone un incremento del número de visitantes y de ingresos..., objetivos éstos que desde luego lo han conseguido si nos atenemos a las cifras.

Frente a esta tipología de museos hay que reseñar, por el contrario y en atención a las estadísticas, un cierto estancamiento de los museos arqueológicos y etnográficos, que aunque tras la Dictadura experimentaron un gran crecimiento, —con un claro aumento en el número de creación y fundación de nuevos museos, de tal manera que casi todas las ciudades o poblaciones de cierta relevancia crearon su museo histórico, arqueológico o etnográfico, como vimos en el capítulo anterior—, este proceso no ha ido acompañado de un crecimiento paralelo en el número de visitantes, con cifras muy por debajo de los museos de ciencia o de arte contemporáneo. Este hecho quizás se deba a una cierta saturación en la oferta, propia de una falta de planificación en el diseño de los nuevos recursos culturales, que ya habíamos detectado en el País Valenciano (Azuar, 2005) y que perfectamente resumía Iñaki Díaz Balerdi en su artículo *Museos y Patrimonio de la distancia retórica a la interlocución democrática* presentado en el congreso del año 2005 dedicado a los *Museos, Memoria y Turismo* (Donostia-San Sebastián), cuando hablaba de las políticas patrimoniales y decía:

Entre los inconvenientes, el peligro de saturación, la sensación de que lo visto en un sitio se repite en otro más; [...] la generalización de una serie de eclecticismo difuso en virtud del cual todo objeto, al margen de sus peculiaridades o circunstancias, es susceptible de ser musealizado, lo que conduce a una multiplicación a veces indiscriminada de los lugares para su preservación; finalmente, y también referente a nuestra situación más próxima, la atomización, descoordinación y desequilibrios territoriales, fruto probablemente de la rapidez con la que se han intentado

hacer las cosas en un panorama poco maduro y con escasa tradición en estrategias de planificación cultural (2006: 27).

En resumen, y a la vista de estas cifras, se deduce que nos encontramos ante un nuevo público que —en atención a la geografía de los nuevos museos de ciencia y de arte contemporáneo que en su mayoría se vinculan a proyectos de desarrollo y modernización de ciudades— podemos considerarlo como «urbano», joven y familiar, según las cifras de los museos de ciencia y tecnología. Un perfil de público que aún siendo urbano está preocupado y se interesa por el medio ambiente, si nos atenemos a las crecientes cifras de visitantes a los «museos de sitio», constituidos en su mayor parte por los novedosos parques arqueológicos, culturales, etcétera (VV.AA., 2004) sobre los que no nos vamos a extender, pero que translucen un interés creciente del público por aquellos patrimonios integrales en los que la arqueología o la historia se disfrutaban en su contexto natural.

Entre este nuevo público, «urbanita», consumidor de las novedosas, actuales y a veces sofisticadas exposiciones temporales programadas en los diversos museos de las grandes ciudades, podemos distinguir este público eminentemente familiar, adolescente y juvenil de los museos de ciencia, de aquellos que suelen visitar los museos de arte, de los que, por suerte y gracias a que publican sus datos de público, sabemos que nos encontramos ante un público de perfiles muy diferentes.

Los datos publicados por el Museo del Prado de su última encuesta de público del año 2006 y que se puede consultar en las páginas del Instituto de Estudios Turísticos ([http://www.iet.tourspain.es/informes/documentacion/FronturFamiliar/Informe\\_anual\\_2006\\_museo\\_prado.pdf](http://www.iet.tourspain.es/informes/documentacion/FronturFamiliar/Informe_anual_2006_museo_prado.pdf)) es el siguiente, en cuanto se refiere al perfil de sus visitantes:

#### Perfil sociodemográfico de los visitantes del Museo del Prado 2006

Perfil de visitantes residentes	Perfil de visitantes no residentes
Sexo Varón/Mujer (46% / 54%)	Sexo Varón/Mujer (44'6 % / 55'4%)
Edad 25-34 años (25%) 45-64 años (25'8%)	Edad 25-34 años (30'6%) 45-64 años (25'6%)
Estudios Superiores (58%)	Estudios Superiores (76'9%)
Situación Laboral Ocupado (58,4%)	Situación Laboral Ocupado (68'5%)
Nivel de Renta Medio (59'9%) Medio Alto (21'5%)	Nivel de Renta Medio (43'3%) Medio Alto (42'6%)

Fuente: Encuesta a los visitantes del Museo del Prado.

Como vemos la diferencia del perfil entre el público residente y el no residente es prácticamente inexistente, lo que nos sitúa ante un visitante de características muy definidas: es por primera vez mujer (55%), —ya que hace apenas diez años el perfil dominante del visitantes era hombre—, de edad adulta, con estudios superiores, trabajadora y con una renta económica entre medio y medio alta. Datos éstos que coinciden plenamente con la información que poseemos de los visitantes al Museo del Louvre del año 2005 ( <http://www2.culture.gouv.fr/deps/fr/index-stat.htm>) que nos aporta una ratio Hombre/Mujer (46%/54%).

Estos datos podríamos considerarlos como propios o específicos del tipo de público que visita el Prado o el museo del Louvre y por tanto podríamos considerarlos como no representativos. Es cierto, sin embargo, si consultamos los datos de la última *Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2002-2003*, publicada por el Ministerio de Cultura (<http://www.mcu.es/estadisticas/MC/EHC/Presentacion.html>) y en la que se analizan las preferencias culturales de los españoles, nos sorprenderían sus resultados ya que si acudimos a su capítulo 10, el dedicado a los museos, monumentos y archivos, nos encontramos que en su apartado 10.1 *Personas según el grado de interés por los museos*, observamos que el número de personas de sexo femenino interesadas por los museos es ligeramente superior al de hombres (17.693/16.729) con una media de 5'5 sobre 5, —lo que viene a confirmar los datos expuestos anteriormente sobre el sexo de nuestros visitantes—, a la vez que nos ratifica su edad adulta, con estudios superiores, trabajadora y con ingresos medio alto. Asimismo, la misma encuesta también nos aporta información de interés sobre cuáles son las preferencias según el estado civil de los ciudadanos y si tienen hijos o no. Según esta información, los grupos más interesados por los museos son el formado por los solteros/as o divorciados/as con hijos, y el de los casados con hijos menores de 18 años.

Como vemos, la encuesta de hábitos culturales de los españoles, que es totalmente independiente de las realizadas por los museos, ratifica plenamente el perfil del nuevo visitante de nuestros museos que, para estos inicios del siglo XXI, se nos define como mujer, independiente, con o sin hijos, con estudios universitarios, profesional y de un nivel económico medio alto y que entre sus preferencias culturales opta por visitar los museos y sigue con interés su programa de exposiciones temporales.

A este emergente visitante de museos hay que añadir, por lo novedoso, la aparición del visitante «familiar», ya sean casados o separados/as con hijos, para los que los nuevos museos de ciencia y tecnología, o los nuevos o renovados museos arqueológicos, como sería el caso del MARQ de Alicante (Azuar & Sánchez, 2005), orientan su oferta y adaptan su discurso expositivo con el fin de que resulten atractivos a este grupo heterogéneo que son las «familias», en donde hay niños, jóvenes y adultos.

Nuevos públicos, fruto de la primera generación de la democracia y que son conscientes y conocedores de sus derechos y deberes como ciudadanos ante la cultura y por extensión ante los museos.

### 3. MUSEOS COMPROMETIDOS CON LOS CIUDADANOS. LAS CARTAS DE SERVICIOS Y LA GESTIÓN DE LA CALIDAD

Estos nuevos públicos, es decir ciudadanos conocedores de sus derechos y deberes y que han convertido a los museos en una de sus preferencias culturales, están cambiando radicalmente los museos (Layuno, 2002, 2004). Así, es evidente que hoy no se concibe ningún museo sin que dedique un diez o un veinte por ciento de su superficie a los espacios de uso público, como se observa en la gran reforma del Centro de Arte Reina Sofía llevada a cabo por el arquitecto Jean Nouvel que estaba destinada a dotar al museo no de nuevas salas expositivas, sino sobre todo de servicios como cafetería, salón de actos, biblioteca, etcétera. En esta línea se puede incluir, por citar otro ejemplo, la reciente ampliación del Museo del Prado al que, entre otros equipamientos necesarios, se le ha dotado de un gran espacio de acogida, con cafetería, tienda, etcétera que no disponía el antiguo museo (Moneo, 2007).

A estos cambios en sus equipamientos hay que añadir unos cambios más profundos en su concepción y gestión, de tal manera que los museos no sólo asumen que están destinados al uso y disfrute del público, según disponen las normativas vigentes, sino que están realizando un gran esfuerzo por orientar su gestión con el fin de mejorar sus servicios, comprometiéndose en la realización de mejoras, destinadas a satisfacer las continuas demandas del público-ciudadano.

En este sentido, son de resaltar las acciones que se están llevando a cabo desde la propia administración del Estado que desde el año 1999 viene convocando los Premios a la Calidad (BOE de 10 de Agosto de 1999) y que sólo han obtenido dos instituciones vinculadas al mundo de los museos: el Patrimonio Nacional que obtuvo el premio en el año 2001 por su *Plan de Actuación sobre el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso*, y el Museo Geominero que lo obtuvo en la convocatoria del año 2003 con sus *Programas públicos del Museo Geominero*. Pocos años después, la Junta de Andalucía creó en el 2003 los Premios a la Calidad de los Servicios Públicos (BOJA 225, 21 de noviembre de 2003) que venían a reconocer la aplicación de las *Cartas de Servicios* y su sistema de evaluación de la calidad, regulados según Decreto 317/2003, de 18 de noviembre.

#### 3. 1. Las Cartas de Servicios de los museos

Las *Cartas de Servicios* y los Premios a la Calidad en la Administración General del Estado fueron regulados por el R.D. 1259/1999 de 16 de julio y en el mismo se establecen no sólo las funciones de los servicios públicos del Estado, como son los museos o las instituciones museísticas, sino también, los compromisos de calidad que las organizaciones y, también, los museos deben contraer con los ciudadanos, reconociendo sus derechos como usuarios. *Cartas de Servicios* que han asumido diversas instituciones y museos españoles como serían, por citar algunos ejemplos, el IVAM de Va-

lencia, los Museos y Exposiciones de la Comunidad de Madrid, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Málaga o la más reciente del Museo Zumalacárregui del País Vasco; siendo de resaltar el hecho de que la Subdirección General de Museos del Ministerio de Cultura, en estos años haya realizado un gran esfuerzo para que la mayoría de los museos estatales dispongan de estas *Cartas de Servicios* que fueron aprobadas el 5 de diciembre del año 2002 y publicadas en el BOE del 3 de enero de 2003.

Un detenido análisis de la estructura y contenido de alguna de estas *Cartas de Servicios* de los museos estatales (<http://www.mcu.es/cartasServicio/index.html>) permite conocer cuales son sus términos y hasta donde su nivel de compromiso con los ciudadanos usuarios de los museos. Así, por ejemplo, si analizamos algunas de estas *Carta de Servicios* observamos que sus capítulos III, IV y V están dedicados a los derechos de los usuarios y a las vías que disponen los centros para canalizar sus quejas y sugerencias con el fin de mejorar los servicios. Así vemos, como el capítulo III está dedicado a los *Derechos de los Usuarios*, según lo establecido por la Constitución española y las leyes de la administración pública; y los capítulos IV y V están dedicados a la *Participación de los Usuarios* y a sus *Quejas y Sugerencias* (cap. V) en los que sólo se recogen la formulación de quejas y sugerencias escritas y remitidas a la dirección del Museo. Un apartado de interés es el dedicado a describir los *Sistemas de Aseguramiento de la Calidad* (cap. VI) que se limitan a constatar el que el museo dispone del obligatorio *Plan de Emergencia y Evacuación* convenientemente señalizado, indicando sus rutas o vías de emergencia. Más extenso es el apartado dedicado a los principios y a los compromisos de calidad del museo recogidos en el capítulo VII *Compromisos de Calidad*, en los que se aprecia una voluntad de mejorar los servicios, partiendo de una necesaria información y continuando con una atención a las demandas, quejas y sugerencias de los usuarios, con un compromiso de resolverlas en un plazo determinado de tiempo. Para su ejecución y cumplimiento la *Carta de Servicios* dedica su octavo apartado a definir cuáles serán sus *Indicadores del Nivel de Calidad* (cap. VIII), en su mayoría de valor cuantitativo lo que permite su evaluación anual.

Compromisos importantes del museo que suponen un avance en la cultura de la gestión de la calidad, al asumir el museo su condición de institución de carácter público que tiene como objetivo la mejora continuada de la satisfacción del ciudadano visitante y usuario. Ahora bien, es indiscutible que estas *Cartas de Servicios* sólo representan un primer paso en una verdadera gestión de la calidad en los Museos.

### **3. 2. Aplicación de las normas internacionales en los sistemas de gestión de la calidad en los museos españoles**

Pablo Hereza Lebrón, de la Dirección General de Museos de la Junta de Andalucía, ha publicado un reciente artículo, en el número 11 de la revista *Museo*, titulado *La gestión de la calidad de los Museos* (2006: 179-188), - de gran interés y de obligada y constante consulta-, en el que se describen y establecen los principios de

la gestión de la calidad en los museos y sirve de orientación para conocer cuáles son las normas y sistemas internacionales existentes en la actualidad en cuanto a la aplicación de la calidad. Parafraseando a Pablo Hereza, coincidimos en que:

En la actualidad, los museos se encuentran con el reto de integrar los conceptos de calidad en sus propios sistemas organizativos, máxime cuando son suministradores de productos y servicios de consumo cultural orientados a la ciudadanía, preocupación constante de la gestión de la calidad y de la excelencia (2006: 180).

Ahora bien, la implantación de la cultura de la calidad en los museos ha de realizarse de forma planificada y se puede hacer siguiendo diversas vías, entre las que el propio Pablo Hereza nos sugiere las siguientes (2006: 181): a partir de las conocidas *Cartas de Servicios*, que ya se han visto y que facilitan el desarrollo en los museos de una nueva cultura organizativa, o directamente implantando los sistemas de gestión de la calidad, como la norma ISO 9001, que culminan en el necesario proceso de certificación, asegurador del compromiso del museo con la mejora continua de sus servicios ante los ciudadanos. Filosofía que se puede ampliar hasta alcanzar los niveles máximos de una gestión de Excelencia (EFQM) de la calidad de los servicios.

Para conocer las diversas normas internacionales de mejora de calidad existentes en la actualidad y de aplicación en nuestro País (Azuar, e.p), baste con consultar la página web de la empresa nacional AENOR (<http://www.aenor.es>) y en ella encontramos información sobre las normas ISO (*International Organization for Standardization*) que son la referencia internacional a la hora de afrontar la normalización y homologación de los productos, los servicios y los sistemas u organizaciones.

Herramientas de aceptación y aplicación internacional que poseen una serie de técnicas de implantación así como, sobre todo, diversas actividades operativas de verificación del cumplimiento de los objetivos de calidad, en las que se describen perfectamente los procedimientos establecidos y las necesarias acciones de prevención y corrección que permitan alcanzar la mejora continuada de la gestión de la calidad en los museos.

Gestión de la calidad basada en la aceptación por los museos de que, como instituciones públicas culturales, se comprometen a desarrollar como objetivos una gestión eficaz y eficiente de sus servicios, con el fin de mejorar y responder a la continua demanda cultural de los ciudadanos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.) (2006) *Museos, Memoria y Turismo*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- AZUAR, R. (1999-2000): «Museos alicantinos ante el año 2000. El Museo Arqueológico y la Galería Provincial de Bellas Artes», *Canelobre*, 41-2, pp. 9-24.

- (2005) «Los museos en la dinámica territorial del patrimonio cultural valenciano», *Braçal*, 31-2, pp. 17-36.
  - (2007) «Museos y espacios de arte en el Patrimonio Cultural Valenciano» en *Espacios Estimulantes. Museos y educación artística*, Valencia, Universitat de València, pp. 91-108.
  - (e.p.) «Aplicación de las normas ISO de gestión de la calidad en los museos españoles» en *V Conferencia Europea de Registros de Museos*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- AZUAR, R. & SÁNCHEZ, A. (2005) «El MARQ, un museo joven para los jóvenes», *Verdolay*, 9, pp. 393-406.
- BOYA, J.M. & GOMIS, M. (2005) «Las Nuevas Tecnologías en la Exposición», *Museo*, X, pp. 203-219.
- DÍAZ BALERDI, I. (2006) «Museos y Patrimonio de la distancia retórica a la interlocución democrática» en *Museos, Memoria y Turismo*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 15-32.
- BALLART J. & JUAN TRESSERRAS J. (2001) *La gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel.
- HEREZA LEBRÓN, P. (2006) «La gestión de la calidad en los Museos», *Museo* 11, pp. 179-188.
- LAYUNO ROSAS, M<sup>a</sup> Á. (2002) *Los nuevos museos en España*, Madrid, Edilupa.
- (2004) «La arquitectura de museos en España», *mus-A*, 4, pp. 34-43.
- MONEO VALLÉS, R. (2007) «Notas sobre la ampliación del Museo Nacional del Prado», *Museos.es*, 3, pp. 40-47.
- QUEROL, M.A. & MARTÍN, B. (1996) *La gestión del patrimonio arqueológico en España*, Madrid, Alianza.
- VV.AA. (2004) «Els Parcs arqueològics: noves propostes i reptes de futur» *IV Jornada sobre la Gestió del Patrimoni Sostenible*, Barcelona.
- (2005) *Estadística de museos y colecciones museográficas 2002*, Madrid, Ministerio de Cultura.
  - (2005) *Encuesta de hábitos y prácticas culturales. 2002-2003*, Madrid, Ministerio de Cultura.
  - (2006) *Estadística de museos y colecciones museográficas 2004*, Madrid, Ministerio de Cultura.
  - (2007) *Los visitantes del Museo del Prado en el año 2006*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio.
  - (2007a) *Ibermuseos. Declaración de la ciudad del Salvador*, Brasil, Bahía.



# Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales

Luz Maceira Ochoa<sup>1</sup>

Centro de Investigación y de Estudios Avanzados, México

Este escrito es una reflexión sobre diversas maneras de cuestionar y de entender los muchos vínculos posibles entre los museos, el patrimonio, y la participación social. Surge de experiencias personales y de mi trabajo de investigación que, entre otras fuentes, se basa en la observación directa de los públicos en salas de los museos<sup>2</sup>. Escribo desde un punto de vista específico —moldeado por mi contexto mexicano y mi experiencia más bien académica y no museística—, que puede sonar ajeno a algunas discusiones, temas y realidades de las que se han discutido en el Congreso *Museos, Patrimonio cultural y Sociedad* (Donostia-San Sebastián, noviembre de 2007).

En éste, ha quedado claro que existen varias miradas y formas de plantear la participación social desde el campo de los museos y del patrimonio, que ésta puede establecerse desde formas más o menos abstractas de democratización de los espacios culturales y del patrimonio, del reconocimiento de los públicos en su calidad de titulares de derechos (es decir, como ciudadanas y ciudadanos), o de la conceptualización del museo como difusor de los valores democráticos o promotor de la inclusión social —como plantea Rafael Azuar (2008)—; hasta experiencias concretas de organización «desde abajo» a través de las cuales se genera un proceso de participación social en torno al patrimonio. En estas expresiones de la relación entre el patrimonio, los museos y la sociedad, las diferencias entre «visitante», «vecino/a», «ciudadana/o» parecen irse confundiendo, mezclando de manera distinta en cada ocasión, y también con distintos grados de intencionalidad y de reflexión al respecto. En las experiencias relatadas en el Congreso parece constatarse que las relaciones del museo y del patrimonio con la comunidad en donde se ubica y con la sociedad en general tienden a ser más participativas, ya sea por invitación institucional o por demanda social.

---

<sup>1</sup> Doctoranda en Investigaciones Educativas en el CINVESTAV y visitante en el posgrado del Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la Universidad del País Vasco. Correo-e: luz@maceira.com.mx

<sup>2</sup> El trabajo de campo central de la investigación lo he realizado en el Museo Nacional de Antropología y en el Museo Nacional de Historia, en la ciudad de México (2006). Incluyo también datos de observaciones realizadas en otros espacios museísticos en México, Londres y Pamplona (2007).

Mis preguntas y apreciaciones sobre museos, patrimonio, y participación de los públicos-participación social las articulo alrededor de dos imágenes útiles para discutir esos vínculos: la del mutismo y sordera, y la del diálogo. Como todo análisis, éste se apoya en esquemas polarizados que requieren siempre la consideración de matices, que espero esbozar claramente pero que dejo a la lectura y experiencia de cada quien su plena inclusión para completar el panorama.

## 1. DE MUTISMOS Y SORDERAS

A pesar de lo señalado sobre las nuevas interacciones participativas entre museos y sociedad, las bocas mudas, las voces silenciadas, y la falta de escucha son imágenes acertadas para pensar en la relación de una gran parte de museos con sus sociedades. Si bien una función que constituye a los museos contemporáneos es su beneficio a la sociedad, cómo definir y negociar ese beneficio rara vez es parte de un gran debate público que trascienda las discusiones de quienes trabajan en el ámbito de los museos y el patrimonio (o de su investigación). Menos aún se definen conjuntamente los contenidos y el patrimonio que servirán para construirlos como lugares de la memoria, como centros de estudio, difusión, educación y entretenimiento al servicio de la sociedad. Esto es así a pesar de que, de acuerdo a lo que la Nueva Museología plantea, los museos y otros espacios patrimoniales, al construir su discurso o constituirse en sí mismos como un recurso discursivo, pretenden perfilar un mensaje con el que la sociedad «dialogará».

Si bien es cierto que la gente en el museo interactúa con lo que la exhibición le presenta o con los objetos patrimoniales, suele ser inusual que haya participado en la construcción de ese discurso, primero, o que pueda dialogar con éste, segundo, pues rara vez hay una persona que escuche lo que podría decir. Los públicos entablan más bien monólogos o diálogos entre el grupo de acompañantes que recorren el museo o sitio patrimonial, pero de diálogo con el museo o lugar patrimonial, en el sentido estricto, hay poco o nada. Las y los visitantes son interlocutores sin contrapartes con quien discutir en el «diálogo» museístico, pueden responder a objetos y textos u otros apoyos, pero rara vez a personal de curaduría o a personas expertas involucradas en la exhibición o en el tema de ésta. De hecho, ese tipo de diálogo no está siquiera entre las expectativas de los públicos, quienes comúnmente esperan relacionarse únicamente con un «narrador aparentemente omnisciente y confiable» (Crane, 1997: 48) y para quienes la experiencia del intercambio real es insólita o incluso desconocida.

Para dar contenido empírico a la imagen planteada quisiera traer un ejemplo que documenté en el Museo Nacional de Antropología de México durante una visita guiada con un grupo escolar. Este gran museo, dividido en dos plantas, alberga en la planta baja la colección arqueológica (prehispánica) y en la segunda la etnográfica (pueblos indios vivos).

El grupo con el que hago el recorrido viene de una telesecundaria rural, del estado de Guerrero, son alrededor de 20 estudiantes y 2 docentes. Entramos a la sala de las culturas de Occidente, en la planta baja:

La guía, tras una breve introducción, pide al grupo que se siente en el suelo frente a una vitrina con un enterramiento y habla del tema de la muerte, que «es un tema del hombre y este museo está dedicado al hombre»<sup>3</sup>.

Guía - «Del hombre se pueden saber muchas cosas, ¿qué les gustaría saber del hombre?, ¿de nosotros mismos o de los que vivieron *antes*?».

Alumno - «Cómo llevarían sus vidas».

Guía - «Sí, cómo *era* su vida.

Alumna - «¿Sus costumbres?».

Guía - «Costumbres, tradiciones, forma de pensar. También se puede saber del hombre *aunque ya no viva*».

El grupo está atento a las explicaciones de la guía sobre los enterramientos humanos [...]. La guía pide que se pongan de pie y vean los objetos de una vitrina, y hace algunas preguntas, por ejemplo, pide que traten de identificar el material de los objetos y que digan dónde creen que se colocaba algún objeto que parece una banda:

Chica - «¿En la cabeza?».

Chico 1 - «¿En el cuello?».

Chico 2 - «¿En la mano?».

Ella explica cómo se *utilizaba* esa banda (sobre la cabeza para cargar objetos) y luego pide que pasen a otra vitrina. El profesor interrumpe, diciendo:

«Yo quiero hacer un comentario, en nuestros pueblos, las mujeres todavía usan algo parecido, con rebozos forman un ‘huancipo’ para cargar en la cabeza ropa, agua, cosas pesadas».

«Sí —dice la profesora, afirmando con la cabeza—, para cargar las jaulas de los pájaros o el cántaro de agua».

Mientras sus docentes comentan esto, muchos chicos y chicas también mueven la cabeza en señal de afirmación o entrecierran los ojos, como trayendo esa imagen cotidiana a su cabeza.

La guía permanece callada, luego nos conduce a otra sala, comienza a dar una explicación sobre las creaciones «del hombre», pero el profesor me llama aparte y me cuenta que en sus comunidades todavía hay muchas figurillas y piezas prehispánicas, que él era campesino y que desde niño, cuando araba la tierra, se encontraba piezas, a veces sólo fragmentos y a veces piezas completas: vasijas, figurillas,

<sup>3</sup> El lenguaje androcéntrico excluyente domina todas las interacciones del personal del museo durante las visitas guiadas, y está también presente en el cedulario y otros apoyos escritos del museo, como profundizo más adelante.

y que le gustaría mucho que se pudiera hacer una datación, que se pudiera conocer bien el origen y fechas de esas piezas, que se hicieran estudios. Me comenta que mucha gente tiene ese tipo de piezas en sus casas y que no saben por qué los responsables de ese tipo de cosas no han ido para allá a buscar [...] abunda en su experiencia personal y de otras personas conocidas que han encontrado piezas, así como de un sitio conocido como la «loma de los monos» que posiblemente sea una pirámide o alguna estructura prehispánica.

El grupo se ha adelantado y nos dirigimos a buscarlos. Hay una vitrina con figuras femeninas, «de las caderonas», como está describiendo en ese momento el profesor, y las señalo enfrente de mí, preguntándole si son cómo éstas las que han encontrado, y él dice: «de esas mismas». Nos acercamos y vemos la cédula, son piezas de Guerrero.

Más adelante, mientras la guía explica el descubrimiento y excavación de una tumba, unas chicas comienzan a hablar entre sí, me comentan que por su comunidad hay una «como mesa de madera que parece de piedra pero es de madera» y que «si le pegas, no se rompe» y que está «muy dura y es muy antigua». Recuerdan su ubicación y tratan de adivinar del material que estará hecha. Vuelven a prestar atención al discurso de la guía, seguimos el recorrido.

Este largo ejemplo me parece ilustrativo de la manera en que el museo, en ese pasado prehispánico-arqueológico, presenta aquello que se supone que *ya no es*, formas de vida de un pasado distante, perdido en el horizonte del tiempo, expuesto a través de objetos musealizados, objetos «únicos», «exóticos», testigos del ayer. El personal recupera y enfatiza este discurso. No se inmuta a los comentarios del público que por un lado tienen una relación cercana y distinta a esos restos y figuras del ayer (y de su hoy) que ahora le sorprenden al estar en una vitrina, que se les presentan como piezas especiales y casi «únicas» a estas personas que las encuentran en sus campos. Por otro lado, tampoco es sensible a la continuidad en el tiempo, funciona bajo la lógica de «lo pasado, pasado», sin vislumbrar que ese pasado arqueológico —de la planta baja— se continúa de manera viva y vívida con el presente indígena y rural (y a veces también urbano) etnográfico ubicado en la planta alta del museo, y no escucha o no responde a esas voces que dicen «todavía lo usamos así», «eso todavía pasa en nuestras comunidades». El museo categoriza lo presente y lo pasado, lo polariza, marca distancias y trata de comunicar, a través de un patrimonio que se presenta como incuestionable, una serie de significados supuestamente unívocos para establecer nuestra relación con y en el tiempo histórico. Permanece sordo a los sentidos y experiencias divergentes que traen consigo los públicos, a otros significados que podrían aportarle y que afectarían la construcción del patrimonio y las relaciones posibles con éste. Los públicos no sólo no son parte activa en la construcción del discurso del museo y en la construcción del patrimonio, sino que además, permanecen silenciados.

El ejemplo es sólo una muestra de las muchas formas en que museos de todo tipo y en muchos sitios definen de manera unidireccional lo que es el patrimonio de

esos grupos sociales a los que no escucha, enuncia los términos del supuesto diálogo —que no establece—, pauta maneras posibles o imposibles de relación entre los públicos y ese patrimonio. Es un museo que se piensa caduco, pero aún existe, heredero de aquellas instituciones «civilizadoras» del siglo XIX (Bennett, 1995).

Como matiz necesario para el contraste, reconozco también que no todas las visitas son necesariamente así, que habrá guías que tengan actitudes o habilidades distintas para generar un diálogo con los públicos, y además, que este mismo museo y su personal realizan actividades educativas y culturales en las que desde una posición distinta a la de la visita descrita, se busca recuperar esa continuidad entre los mundos prehispánico y contemporáneo, identificar las huellas en prácticas sociales presentes, recuperar experiencias o saberes de los públicos, como es el caso de las celebraciones del día de muertos o en cursos de verano, donde se trabajó —en 2006— con juegos y juguetes que han atravesado los últimos siglos de la historia que hoy llamamos mexicana, por citar sólo un ejemplo. No obstante estos esfuerzos por hacer más colectiva y participativa la elaboración de la relación con la historia y el patrimonio, hay que hacer notar que éstos tienen cabida dentro de actividades complementarias, y no dentro de la exposición misma.

Evidentemente lograr la participación de los públicos en exposiciones o conjuntos patrimoniales que tienden a la permanencia y perdurabilidad, sumado a las prácticas expositivas difícilmente renovables, implica una dificultad no fácil de superarse en estos espacios, más allá de las posibilidades que podrían ofrecer las exposiciones temporales (Carrier, 2003; Díaz, 2006) o el proyecto radical de un museo plenamente distinto en su manera de funcionar, en su relación con las colecciones y el patrimonio<sup>4</sup>. En museos y sitios arqueológicos más tradicionales o fijos puede pensarse en una serie de complicaciones técnicas, científicas, económicas, políticas, sociales y de todo tipo al tratar de plantear su construcción colectiva, más cuando se trata de un museo con pretensiones regionales, estatales o internacionales. Estas condicionantes hacen que la alternativa pueda ser, en todo caso, la elaboración de un discurso más o menos abierto, o más o menos receptivo a los diálogos que los públicos intenten establecer con éste.

## 2. DE DIÁLOGOS POSIBLES

El mundo de los museos es tan amplio, y las ideas sobre el patrimonio se han ensanchado tanto, que hay muchas experiencias y ejemplos en donde dentro del

---

<sup>4</sup> Un ejemplo sería el caso del Museo Nacional de las Culturas Populares (México), que no tiene exhibiciones permanentes, que incluye la participación directa de colectivos en el diseño y montaje de las exposiciones, que circula y redistribuye los objetos de las colecciones entre otras instancias expositivas y comunitarias —y por lo tanto, carece de una colección—, entre otras características particulares (Pérez-Ruiz, 2002).

museo y las exposiciones el diálogo con la sociedad se favorece, e incluso se logra con buenos resultados.

En los últimos años se ha desarrollado una idea del patrimonio en la que «todo es patrimonio», multiplicándose sus dimensiones a fin de evitar omisiones, inventariando aspectos materiales, culturales, naturales, inmateriales, genéticos e incluso éticos en cartas internacionales y diversas iniciativas que respaldan y coordinan este movimiento patrimonializante (Hartog, 2005: 9-10) que se expande rápidamente, que multiplica sus expresiones y que se da en condiciones particulares. Las oportunidades y sentidos de los diálogos con y entre la sociedad se abren en este contexto. Tejo ahora mis reflexiones al respecto en dos sentidos: uno, el de la participación social y gestión colectiva del patrimonio, y otro, el de la construcción colectiva de la idea misma del patrimonio.

## **2.1. Participación social y gestión colectiva del patrimonio**

Sobre la participación social y gestión colectiva del patrimonio hay varios ejemplos en esta misma publicación. Se trata de esfuerzos de grupos de la sociedad civil que emprenden «acciones patrimonializantes», es decir, que intentan recuperar, investigar, reconstruir y/o difundir un patrimonio. El patrimonio cultural es un espacio de disputa política, social, simbólica. No es un conjunto fijo de sentidos únicos y neutros, es un proceso social (García, 1997). Es también un campo de confrontación económica y política (Hernández, 2003).

En los casos analizados en esta obra, más allá de que puedan reconocerse o no versiones divergentes sobre la mira —la dirección económica, mercantil, ideológica— de las acciones de patrimonialización emprendidas, el carácter «patrimonial» de aquello que busca protegerse, recuperarse o difundirse, difícilmente puede ponerse en tela de juicio. Aunque se inserte en ese proceso de negociación y disputa que supone el campo del patrimonio, el valor arqueológico, histórico, arquitectónico, artístico o cultural de edificaciones, territorios, oficios, o de diversos objetos o eventos relacionados a un grupo social, a una localidad, a una memoria colectiva, entran sin problema alguno en la categoría de «patrimonio», se consideran bienes tangibles o intangibles ligados o ligables a una identidad o historia de un grupo, a su memoria.

De acuerdo al análisis de Joël Candau, esas cualidades patrimoniales «intrínsecas» deben entrar en juego con los sedimentos de la memoria; un bien patrimonial es tal cuando se constituye como patrimonio, cuando la voluntad de recordarlo o la capacidad de construir significados en torno a éste se activan y tiene lugar una producción simbólica que articula distintos elementos (el tiempo, una argumentación, un grupo y un objeto o sitio) en un contexto específico de lo que resultará una suma de lo material con lo ideal, de lo objetivo con lo subjetivo, de lo pasado con lo de-

seado, de lo legendario/mitológico con lo histórico, de la fabricación del pasado y de la relación que se elija con éste, de distintos estratos de memoria que ligan con tiempos más o menos distintos, conflictivos, densos (2001: 31-32).

El patrimonio resulta de un proceso histórico y conflictivo, activado por significados que responden a distintas visiones de la realidad, de la estética, de la historia, de la memoria, de la identidad (Hernández, 2003).

Las acciones patrimonializantes que suele emprender un grupo promotor, además de poner en juego los elementos señalados para constituir un bien en un patrimonio y entrar en la dinámica para activar los significados en torno a éste —en pugna con otros—, en muchas ocasiones inscriben la acción patrimonializante en una tradición local, en una red de nuevas memorias y épicas vividas, de espacios de socialización importantes para el mismo grupo, que se suma a los otros elementos del proceso de patrimonialización y otorga un plus al valor del objeto o sitio que se busca patrimonializar pues se establece un vínculo afectivo con éste (Candau, 2001: 33-34). Si se piensa en el largo tiempo, recursos y trabajos que los grupos promotores de acciones patrimonializantes emprenden, es claro identificar cómo se crea un espacio compartido, teñido de emociones, que deviene altamente significativo.

De esta manera, y como puede extraerse de las distintas experiencias presentadas en esta publicación, el grupo que promueve acciones patrimonializantes se constituye a sí mismo como un portador de la memoria y se vincula al patrimonio en la medida en que éste le concierna y pueda vincularse a él de manera cercana: se identifica con éste, construye referentes identitarios para su colectividad, soportes que encarnan o evocan su(s) memoria(s). Al hacerlo, además, se crea colectividad, se construyen espacios importantes de participación ciudadana, se crea o fortalece el tejido social, se activan redes comunitarias o regionales, se emprenden acciones diversas para hacer cabildeo y gestiones ante gobiernos e instancias locales o internacionales, es un proceso que hace sociedad, como bien describe Macarena Hernández en su trabajo (2008).

Este proceso social puede conducir también al desarrollo local y/o comunitario. Más allá de los aspectos económico y turístico que suponen algún tipo de desarrollo para la comunidad, me refiero aquí a la inserción de las acciones de patrimonialización o a la creación de espacios museísticos como parte de una estrategia para debatir, construir y/o recrear la identidad y la memoria sociales de un grupo, para generar procesos de identificación y alianzas entre grupos sociales, para detonar procesos de investigación y recuperación histórica, para conservar tradiciones y saberes particulares, para generar una mayor o mejor vinculación entre la población y su contexto, entre otros procesos. En este sentido, el impulso y creación de museos locales y comunitarios<sup>5</sup> o de exposiciones y museos de calles o barrios de las ciuda-

---

<sup>5</sup> En esta publicación, el trabajo de Élise Dubuc es un claro ejemplo del trabajo de desarrollo comunitario que se puede promover desde o mediante la creación de museos.

des han sido una estrategia útil en algunos proyectos de promoción del desarrollo y la participación sociales. Un ejemplo conocido es el *Proyecto Museos Cotidianos* del Museo Nacional de Colombia. Existen asimismo diversas iniciativas de museos escolares y de museos comunitarios<sup>6</sup> que suelen ser autogestivas y altamente participativas, es decir, donde la sociedad civil incide y gestiona sus propios espacios patrimoniales, y también sus relaciones con su patrimonio. Insisto en este énfasis, muchos de estos proyectos permiten que la definición del patrimonio y del discurso expositivo sea construidos colectivamente, la interacción y los diálogos fluyen más abiertamente, además de ampliarse el espectro de agrupaciones sociales que tradicionalmente suelen monopolizar las relaciones con el patrimonio: instancias académicas y museos (Hernández, 2003).

El museo o sitio patrimonial articula así otra serie de procesos sociales, culturales, de desarrollo, etcétera, y de esta manera se transita entre vías en las que el diálogo y la organización social se dan a propósito del patrimonio y museos, a aquellas de la organización del patrimonio a partir de la organización social.

## 2.2. La construcción colectiva del patrimonio

En esta vertiente ubico los procesos de construcción colectiva de la idea misma del patrimonio, que si se mira bien, tratan de otro tipo de acciones de patrimonialización. Suponen también la participación y/o la organización comunitaria, el establecimiento de distintos diálogos al interior de uno o varios grupos de la sociedad, un proceso de gestión y de interlocución entre distintos actores sociales y políticos, pero las acciones del grupo promotor no parten de un patrimonio sino que tienden a él. Son experiencias que intentan llevar a espacios expositivos reflexiones, memorias, ideas y/o temas emergentes para instalarlos en el espacio público, para influir en un proceso social por medio del cual puedan configurarse como bienes reales o simbólicos valiosos para la sociedad.

Tomaría como ejemplos para analizar esto tres casos: la exposición itinerante en España *FotogrÁFRICA, vidas alrededor del SIDA, My space, portraits & places*, exhibida en la National Portrait Gallery de Londres, y *El sexo oculto del dinero*, presentada en el Museo Interactivo de Economía de la Ciudad de México, todas a fines del año 2007.

*FotogrÁFRICA, vidas alrededor del SIDA*, organizada por la ONG Médicos del Mundo, es una exposición itinerante que se compone de fotografías, dibujos, y otros objetos desarrollados por personas afectadas por el VIH-sida de Namibia, Angola,

---

<sup>6</sup> En México inició hace casi 15 años la experiencia de museos comunitarios, hasta ahora se han formado ya varias redes estatales y una Unión Nacional de Museos Comunitarios, que han tenido eco en otros países.

Senegal, y Mozambique, a través de los cuales expresan las visiones sobre su propia vida y sus vivencias en torno al VIH-sida. La exposición se plantea como un medio para ayudar a esas personas y a sus familiares, marginadas e invisibles en sus propias sociedades, a expresarse, hablar de sus condiciones y expectativas de vida, de su realidad, de los significados y diferentes formas de enfrentarla, así como a comunicar cómo la pandemia afecta a las poblaciones subsaharianas<sup>7</sup>.

La exposición *My space, portraits & places* es el resultado de un proyecto impulsado por la National Portrait Gallery en el que personal del museo, arquitectos, artistas, y grupos de escuelas secundarias trabajaron conjuntamente para explorar ideas sobre el entorno físico, las construcciones, los lugares y las identidades. En ésta se da voz a grupos de adolescentes y jóvenes para expresar sus propias ideas, sentimientos, percepciones y relaciones con el espacio urbano (público y doméstico).

*El sexo oculto del dinero* fue una exposición promovida por la organización Territorios de Cultura para la Equidad enmarcada en las acciones de la campaña anual contra la violencia contra las mujeres en la Ciudad de México. Resulta del trabajo con un grupo de mujeres de sectores populares del Distrito Federal quienes plantean sus reflexiones sobre la economía, sus propios significados y relaciones con el dinero, su ganancia, su administración y dispendio, enunciando distintas experiencias como mujeres y varias facetas del dinero en sus propios universos, algunas vinculadas al empoderamiento, y otras que denuncian situaciones de discriminación, violencia y control.

Destaco primero que dos de esos museos no son espacios de exposición menores, sino que son instituciones importantes y de alcance masivo, bien dispuestas también a escuchar a la sociedad o interesadas en dialogar con ella y potenciar otros muchos diálogos. Esto no supone desvalorizar museos de barrio, comunitarios u otras salas de exhibición que con mucha mayor frecuencia se abren a la circulación de diálogos entre actores sociales, sino apuntar que esta cualidad no es exclusiva de pequeños locales positivos sino que puede tener lugar en museos con gran alcance.

Estas tres exposiciones son interesantes porque suponen el acercamiento de grupos de la sociedad a los museos para hacer públicas sus perspectivas, son experiencias de relación particulares de y entre la sociedad civil, y con el patrimonio. En ellas el museo se convierte en un medio para la incidencia y debate en la esfera pública, cubre propósitos didácticos de sensibilización, difusión e información, es un medio de comunicación.

Puntualizo cada uno de estos asuntos enunciados. Si bien todo museo tiene una función comunicativa, como ya señalé, ésta función suele desarrollarse de manera unidireccional, generalmente el museo transmite mensajes de manera anónima, a

---

<sup>7</sup> Tuve oportunidad de verla en la sala de exposiciones municipal de Pamplona, en octubre del 2007, y se puede consultar en [www.fotografica.org](http://www.fotografica.org)

través de una voz institucional pero difusa —incorpórea— revestida de autoridad y con la que rara vez hay manera de dialogar. A diferencia de estas situaciones, en las tres experiencias que recupero hay claramente un grupo responsable de los mensajes que se transmiten, grupos de la sociedad o de colectivos que se hacen visibles, y que además muchas veces están presentes para desplegar y asumir explícita y públicamente su voz. Páginas web, buzones, cuadernos de notas, mesas con personal que ofrece información, integrantes de los colectivos o grupos atendiendo a los públicos y/o conduciendo las visitas guiadas en la exposición, son algunos de los recursos que en las tres exposiciones referidas sirven para que el diálogo directo sea posible. La presencia real favorece la comunicación y el encuentro de y entre la sociedad.

De esta manera la exposición se construye plenamente como una arena de lucha discursiva, pivota una participación en la esfera pública, publica las voces de un determinado grupo social, invita a los públicos a sumarse a la discusión social al sensibilizarlo o informarlo sobre ciertos temas de una agenda que le resulta relevante a un cierto sector. Es un proceso comunicativo, educativo, y político donde el museo deviene un espacio y un mediador clave. Esto puede entenderse así si se entiende la arena pública como un espacio de participación política que se realiza a través del diálogo, es decir, un espacio de deliberación, de interacción discursiva, de elaboración de normas del discurso y de estilos de comportamiento político, el cual es configurado por muchos actores y grupos políticos —y que requiere ser aún más pluralizado pues es ahí donde se configura el poder— (Fraser, 1996).

El museo, institución pública por excelencia, y las exposiciones, herramientas comunicativas, pueden entenderse desde esta perspectiva como espacios y medios para la deliberación, para el posicionamiento y circulación de temas de interés social y discursos de actores políticos, y en tanto tal, para la incidencia en la esfera pública, para la puesta en consideración y/o negociación de situaciones, perspectivas, espacios o posiciones, y donde hay, sin duda, una manera de correlación de fuerzas y ejercicios de poder, al visibilizarse en la esfera pública ciertos grupos y agendas sociales.

Hay que tomar cierta distancia y evitar el optimismo ciego al juzgar el alcance de estas iniciativas, pero sí vale la pena pensar que a esas exposiciones o tipo de relación y diálogo entre los públicos y lo público subyacen formas de protagonismo social y político de los grupos promotores. Que permiten la confluencia de distintos actores y diálogos en un mismo espacio o a partir de éste. Que suponen cierta forma de empoderamiento de esos grupos promotores al incursionar en una arena de lucha discursiva-simbólica dentro de las instituciones y políticas culturales, de los lugares de la memoria, de espacios que durante años han estado asociados al conocimiento y al poder.

Es posible considerar al museo como uno de los dinamizadores de la discusión en la esfera pública partiendo de la idea de que la sociedad civil, en sus distintas expresiones, como grupos organizados, movimientos sociales o como organizacio-

nes civiles, además de la interlocución directa con el Estado, establece acciones hacia sí misma y construye escenarios de lucha y de acción social, cultural y política para configurar el espacio público y desarrollar su acción social (Cohen & Arato, 2000). La incidencia en asuntos públicos a través de la enunciación de las demandas e intereses, la visibilidad de planteamientos, la concienciación y generación de debate y consenso público en torno a algún tema, la creación de alianzas, etcétera son pasos en el camino de la negociación y acción públicas que pueden tener lugar en las exposiciones del museo.

Por otro lado, hay que reconocer que si bien la participación en esta arena y desde esta óptica es posible, como en toda arena política, lograrla es difícil. Requiere una capacidad discursiva para entrar a ese espacio con posibilidades de éxito, demanda un argumento y sobre todo un lenguaje claro y apropiado a la arena pública en la que se busca intervenir —en este caso, los lenguajes museológico y museográfico—, más allá de las negociaciones y gestiones necesarias para incursionar en el museo.

No obstante estas dificultades, hay que reconocer que el museo como medio de comunicación tiene características que lo pueden hacer particularmente útil para la participación en la esfera pública pues la exposición es un sistema complejo de comunicación (García, 1999: 36-71): utiliza muchos códigos y medios de comunicación, un lenguaje sensible, alude a la emotividad, puede involucrar la dimensión lúdica, integrar diversas estrategias comunicativas que den fuerza al mensaje, que lo hagan más inteligible, que lo planteen en distintos planos o grados de complejidad. Esto lo hace accesible a distintos públicos (y posibles aliados públicos) y un medio idóneo para divulgar información y provocar cambios de actitudes ante ciertos problemas o temas (ídem, 46). La característica de un medio de comunicación es «mediar», o sea, interponerse en la comunicación para alterar la manera en que se percibe o interpreta la realidad o contenido en juego (ídem, 67), en este sentido, la exposición media al traducir a lenguajes visuales, sensibles, y asequibles ciertos temas o contenidos de una agenda social y/o política que a través de múltiples códigos se ponen a disposición de los públicos —generalmente amplios—, favoreciendo la creación de diálogos, la circulación y producción de significados en torno a estos, con efectos y alcances distintos dentro de la arena pública.

### 3. PARTICIPACIÓN SOCIAL Y PROCESOS EMERGENTES

Quiero plantear ahora la idea de ese tipo o formas de participación en exposiciones y museos, en la construcción del patrimonio, como una situación emergente. Lo emergente alude a experiencias sociales «que todavía están en proceso y que a menudo no son reconocidas o son negadas e invisibilizadas de cierta manera», a fenómenos que «aún no gozan de un consenso generalizado y cuyas prácticas no se han normalizado institucionalmente» o no tienen un grado de articulación notable, que señalan rupturas, cuestionamientos y transformaciones en los modelos hegemó-

nicos (del Valle, et al., 2002: 13-14). Lo emergente apunta a nuevas formaciones, a nuevos modelos de relación social y de pensamiento.

Pensar en las tres experiencias mencionadas como procesos emergentes, sirve, más que para subrayar la participación social dentro de espacios museísticos, para apuntar que esa participación social viene de grupos normalmente en situaciones de «mutismo sociocultural» (Ardener, cit. pos. del Valle, 1997), grupos sin poder dentro de la estructura social, marginados o subordinados: las mujeres, las y los jóvenes, las personas seropositivas, en los casos analizados.

Asimismo, los temas y contenidos que perfilan en esas exposiciones, el patrimonio que colocan a discusión con los públicos, se refiere a ideas y valores que definitivamente están fuera de todo modelo hegemónico sea de género, etario, de clase, de «desarrollo» o de cualquiera que se trate. Así, por medio de la voz de quienes normalmente están silenciados, se plantean prácticas sociales, identidades, significados y propuestas en torno al amor, a la sexualidad, a la violencia, a la salud, a la pobreza, a la ciudad, a la seguridad, a los derechos, a las identidades, a la equidad, a la justicia, que al circular en la esfera pública buscan constituirse en un patrimonio simbólico, en valores que se reconozcan y se valoren dentro de la sociedad. A diferencia de los otros bienes que se patrimonializan: edificios, oficios, objetos, lenguas, saberes tradicionales, y otros muchos que son parte de una memoria o de un pasado, en este caso, las aspiraciones, reclamos y perspectivas que se colocan en el espacio público para ser dialogadas y relevadas socialmente no corresponden a una memoria todavía, no son parte de la experiencia o historia local. Lo son las experiencias de injusticia, de inequidad, de muerte, de marginación o aislamiento que quieren dejar de ser parte de la memoria de esos grupos afectados, del patrimonio de una cultura amplia excluyente y desigual.

Lo emergente son esos temas que se insertan en la arena discursiva del museo para influir en un proceso social por medio del cual puedan configurarse como bienes reales o simbólicos, como patrimonio, esos otros temas, perspectivas y demandas aún ignorados por gran parte de la sociedad. Este tipo de proyectos citados nos recuerdan que el patrimonio cultural no se configura sólo de prácticas y objetos antiguos y valiosos, sino también —y principalmente— de significados.

Lo emergente son los grupos en situación de mutismo que empiezan a ocupar espacios que les son ajenos, con lenguajes y lógicas que no suelen serles propios, pero de los que pueden apropiarse al fin de hacer valer su voz. Los grupos subalternos no se limitan a usar solamente esa herramienta comunicativa que pudiera pensarse más bien de los grupos dominantes, como el museo, sino que la transforman, la enriquecen, al convertir el museo en un espacio de encuentro, de diálogo real, de comunicación de discursos no expertos ni anónimos, sino colectivos y explícitamente abiertos a debate. Esto es parte del proceso de democratización del museo y de algunas sociedades contemporáneas. Esto es parte de la construcción del patrimonio y de la transformación de nuestras relaciones con éste.

Es necesario también fortalecer las definiciones e intenciones de las propias instituciones culturales, patrimoniales y museísticas sobre la participación social, sobre las maneras de recibirla y también de generarla, sus aportaciones y limitantes para hacerlo, para que el diálogo y proceso de democratización se dé en todos los sentidos y direcciones, y no sólo de la sociedad hacia las instituciones.

#### 4. GÉNERO Y PATRIMONIO: CONTINUIDADES Y EMERGENCIAS

He reiterado que el patrimonio es una construcción, un campo de disputa, y los museos forman parte de la arena pública en donde se visibilizan, difunden y legitiman distintas voces, aunque, cabe señalar, no siempre suelen ser tan distintas y plurales. La democratización aún está en proceso y la heterogeneidad de la sociedad, de los grupos en defensa del patrimonio o en promoción de patrimonios emergentes, no siempre es suficiente, o no siempre corresponde a la pluralidad de grupos que conforman la sociedad. No es aún tan usual que se trascienda la posición de mutismo sociocultural en que están muchos sectores y grupos sociales.

A manera de cierre me interesa reflexionar este asunto particularmente desde la perspectiva de género. Respecto a los lugares patrimoniales, empiezan a hacerse algunos análisis con esta perspectiva: se examinan el papel de las mujeres como actoras en el campo del patrimonio, su contribución en la transmisión y en la construcción del patrimonio —particularmente del intangible—, el acceso y disfrute del patrimonio y de sus beneficios por parte de las mujeres, y las dificultades que suponen ciertas prácticas culturales que se consideran patrimonio y el ejercicio de derechos de las mujeres. Se estudia también la necesidad de revisar las políticas sobre patrimonio para la promoción de la igualdad y equidad de género pues en síntesis, se asume que todas las culturas y expresiones culturales son generizadas y tienen implicaciones de género (*Museum International*, 2007, número 236). De estos análisis se concluye que aunque hay un período de transición en la inclusión y reconocimiento de las mujeres en el campo del patrimonio, la relación entre equidad y patrimonio todavía carece de visibilidad y de comprensión en el campo de las políticas culturales (Vinson, 2007: 5).

En el campo concreto de los museos es más o menos sabido —aunque poco destacado y asumido de manera amplia— que éstos funcionan bajo una lógica de género que suele ser tradicional: dominante, excluyente y con primacía de lo masculino. Los análisis sobre género y museos suelen centrarse en la denuncia de su carácter patriarcal<sup>8</sup> como institución del conocimiento, como centro de trabajo, y como medio de

---

<sup>8</sup> Actualmente el patriarcado refiere a un conjunto de formas de dominación que se constituye en y mediante un sistema de prácticas reales y simbólicas que caracterizan a la sociedad y que alude a una forma de organización social androcéntrica, sexista, en donde se dan la jerarquía y diversas formas del dominio material y simbólico de los hombres - en tanto grupo social - en las distintas dimensiones del orden social. La organización social es patriarcal cuando existe una organización de género y edad jerárquica y que prioriza los intereses de los hombres y mantiene sus privilegios en múltiples áreas de la vida social y política.

comunicación. Se revisan la historia de las colecciones y los criterios para formarlas. Se cuentan el número de personajes femeninos y masculinos a los que se alude en los guiones de los museos, se comparan las imágenes de mujeres y las de hombres presentes en las salas de exhibición. Se analiza cómo o en qué circunstancias aparecen esas representaciones femeninas y masculinas. Y se concluye que, como el resto de nuestra cultura, los museos son sexistas, invisibilizan a las mujeres y sus aportes, silencian y desprecian a las mujeres (Porter, 1990 & 1991; Grab, 1991; Anderson & Winkkworth, 1991; Kaplán, 1991; Robinson & Barnard, 2007; Malt, 2006 & 2007; Guerrilla Girls, 2004). Es notorio que todos estos estudios se encuentren en la literatura anglosajona, y que no haya alguno realizado en el contexto iberoamericano.

La situación de marginación en los museos también sucede con las mujeres artistas. Hay pocos estudios que documenten este desbalance, algunos de los que se han realizado, en el Museum of Modern Art (MOMA), el Guggenheim, y el Metropolitan Museum of Art (MET), en Nueva York, apuntan de manera drástica la disparidad: menos del 3% de los artistas en las secciones de arte moderno y contemporáneo son mujeres, mientras que el 83% de las representaciones de desnudos son mujeres<sup>9</sup>. Las exposiciones individuales de artistas corresponden entre un 78 y 90% a hombres, y entre un 8,5 y 13% a mujeres artistas. Si a estos porcentajes además se agregan otras variables, como la raza, se encuentra que las y los artistas afrodescendientes están aún más excluidos de estos museos: sólo ha habido entre un 0 y un 11% de artistas negros y un 0 y 1,5% de artistas negras que han ganado el acceso a las salas de exposición individual<sup>10</sup> (Guerrilla Girls, 2004).

En México, algunos datos en el campo de las artes sirven para vislumbrar que la situación es semejante y que pudiera extenderse a otras áreas del patrimonio y tipos de museos: la mayoría de las mujeres dedicadas al arte percibe menos del salario mínimo, a pesar de que ingresan en mayor número a las escuelas de arte y están mejor preparadas que los hombres; obtienen menos becas y menos puestos directivos en espacios de exhibición u organismos vinculados al arte, cuentan con menos posibilidades de realizar exposiciones individuales, menor cobertura en los medios de comunicación y menor interés en el estudio y análisis por parte de la academia (Mayer, cit. pos. Rodríguez, 2006: 129).

---

<sup>9</sup> Como sintetiza Mariana Rodríguez en su análisis, el estudio de la creación artística desde una perspectiva de género ha subrayado reiteradamente el papel de las mujeres dentro del arte, fungiendo como modelos e inspiradoras de los artistas, quienes utilizan los cuerpos femeninos para reproducir dos arquetipos primordiales: las mujeres como madres y las mujeres como objeto erótico. Estas representaciones surgen de un contexto en el que se da la creación artística, que más allá de ser una actividad libre y autónoma, es una actividad dentro de una estructura social mediada por instituciones específicas (2006: 127).

<sup>10</sup> La información desglosada por museo sobre las exposiciones individuales es la siguiente: en el MOMA, el 80% de los artistas son hombres blancos, el 13% son mujeres blancas, el 7% mujeres negras y hay un 0% de hombres negros. En el Guggenheim, el 78% son hombres blancos, el 11% mujeres blancas, 11% hombres negros y 0% mujeres negras. En el MET hay un 90% de hombres blancos, 8,5% de mujeres blancas y apenas un 1,5% artistas negros y negras (Guerrilla Girls, 2004).

En los museos de arte estadounidenses las estadísticas sobre el personal directivo de los museos, las comparaciones salariales y la valoración social de las actividades de trabajadores y trabajadoras de los museos, apuntan también a la primacía masculina (Guerrilla Girls, 2004)<sup>11</sup>.

Otra tendencia de los estudios y propuestas desde la perspectiva de género en el campo, ha sido el análisis de las características, los logros e impactos de las exhibiciones y los museos que se han propuesto la inclusión de perspectivas femeninas y/o feministas<sup>12</sup>, en los que reconocen su aporte al empoderamiento y la participación social de las mujeres, a la sensibilización social respecto a ciertos temas de interés para las mujeres, y en la promoción de la equidad de género y el cambio de modelos sociales (Skjøth, 1991; Grab, 1991; Astudillo, 1991; Sandahl, 1991 & 2002; Offen & Colton, 2007; Robinson & Barnard, 2007; Tejero, 2007; Thi Tuyet, 2007; Goldman, 2007).

En suma, el análisis de género de la mayoría de los museos evidencia que los artistas, los héroes y los científicos que pueblan la mayoría de los discursos y obras de los museos, son en su mayoría hombres. Si se analizan además los contenidos de los mensajes de museos de arte, ciencia, historia, arqueología, técnica, y un largo etcétera, el cual se encuentra en el discurso visual, oral y escrito de los museos, se constata la disparidad y sobre todo, los mecanismos que contribuyen a mantenerla: el androcentrismo y un discurso que recurre a operaciones de naturalización y legitimación de la desigualdad.

---

<sup>11</sup> El análisis del museo como espacio laboral desde una perspectiva de género permite identificar la variabilidad de esta situación y sus semejanzas. Si bien ha habido una mayor integración de las mujeres al trabajo en el museo dentro de las sociedades occidentales, en algunos contextos esto se ha hecho como trabajo voluntario o trabajo de tipo «complementario» y no profesional en donde no hay posibilidades de ascenso, pues los puestos directivos son para los hombres. En otros casos, se ha convertido en una actividad de tiempo completo donde mujeres ocupan todo tipo de puestos debido a que los salarios en el campo de la cultura han decrecido y los hombres han abandonado este sector. Hay otras situaciones en las que el ingreso de las mujeres a los museos se ha expandido pero se conservan algunas diferencias: la participación de mujeres en la dirección de museos de ciencia y tecnología o en museos militares es muy poca, mientras que en los de arte y ciencias sociales es muy alta. Esas diferencias también dependen en ocasiones de la importancia y tamaño del museo y de los recursos que posea, siendo más frecuente que las mujeres ocupen cargos directivos mientras menores sean esos factores (Museum, 1991). Hay contextos en donde hay una creciente representación de mujeres en todos los puestos de los museos, incluso directivos, por ser considerado socialmente un medio profesional enfocado en las tradiciones e historia de la propia cultura —cuyas transmisoras naturales son las mujeres—, además de un espacio protegido donde la respetabilidad de las mujeres puede mantenerse segura debido a que están en un cierto aislamiento, y/o en un espacio asociado a cierta exclusividad —pues no va ahí cualquier gente—, y/o un espacio valorado o legítimo socialmente por lo que se considera un lugar de trabajo adecuado para las mujeres y aceptable por los hombres en el entorno musulmán (Malt, 2006). En todas estas situaciones lo común es la valoración del trabajo en el museo, que cuando se considera de menos prestigio o poder, deviene adecuada para las mujeres.

<sup>12</sup> Algunos ejemplos son los museos dedicados a las mujeres, como el International Museum of Women en San Francisco, el Museo de la Mujer en Buenos Aires, el Museo de las Mujeres de Vietnam, el Museo de la Mujer en Dinamarca, y el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas.

Para ilustrar mejor esta situación retomo el ejemplo citado al inicio, en el Museo Nacional de Antropología de México. Señalé ya que el lenguaje androcéntrico excluyente domina todas las interacciones del personal del museo durante las visitas guiadas, y está también presente en el cedulario y otros apoyos escritos del museo. A pesar de renovaciones recientes de las salas, no ha permeado en su discurso la importancia de incluir el femenino en el lenguaje, ni mucho menos, de reconocer a las mujeres y lo femenino dentro de la sociedad, ni tampoco de plantear la construcción de los órdenes de género en la historia y contextos específicos. Hay un reforzamiento del orden de género tradicional predominante en la sociedad que se hace a través del lenguaje excluyente y al presentar a las mujeres, a los hombres, y a sus relaciones sociales de manera parcial y estereotipada, a partir de oposiciones entre los sexos, del énfasis en la jerarquía o dominio de lo masculino sobre lo femenino, así como de la idea de invariabilidad de estas relaciones y situaciones. En el caso concreto del museo aquí analizado, este discurso implica una serie de contenidos explícitos, o a veces por el contrario, de omisiones, relacionados con actividades y espacios de hombres y de mujeres, con distintos aspectos de la sexualidad, con las relaciones de pareja y familia, con la vestimenta, con el poder, con el conflicto, con la violencia, con la organización social, con la valoración social de hombres y de mujeres.

Por ejemplo, el contenido de la sala llamada «Introducción a la Antropología» explica la evolución del género humano, pasando por distintos grupos de homínidos hasta la actual especie de *homo sapiens sapiens*, y por el desarrollo de la cultura y vida social como marcas identificatorias de humanidad. Es interesante que en su discurso se enfatice la «complejidad» de la organización social como «estrategia exitosa para sobrevivir que perduró durante un millón de años y permitió la conquista de todo el Viejo Mundo» —según dice una de las cédulas— y que no exista un comentario explícito sobre la organización social en términos de género, ni siquiera en aspectos que sí se presentan y resultan altamente susceptibles de incluirlo, como el trabajo y la supervivencia grupales, con excepción de la reproducción biológica en la que se resalta su dimensión social<sup>13</sup> sin servir para conferir protagonismo o prestigio a las mujeres/madres, quedando como una memoria marginal en contraposición a la ciencia (del Valle, 1995).

En el caso de las salas etnográficas hay muchas figuras femeninas. La vida de los grupos étnicos se muestra, en parte, a través de actividades tradicionales y domésticas, por lo que en la mayoría de las salas hay alguna representación de una vivienda con su mobiliario, las cunas de bebés, las cocinas y comidas tradicionales, asociados a la vida femenina, además de diversidad de trajes típicos, joyería y

---

<sup>13</sup> Es decir, se explica cómo, a partir de ciertos cambios fisiológicos que dificultaban el parto, los «bebés» fueron haciéndose más inmaduros y frágiles, y por tanto, más dependientes de la madre, afianzándose «los lazos entre ambos» y entre el resto del grupo social. La «anatomía bípeda» de la madre implica que el bebé, «al nacer, rote la cabeza, y salga de espaldas a la madre, por lo que ambos corren menos riesgos de morir si la madre es ayudada por otra hembra». Debido a esto «desde épocas muy tempranas nuestra evolución biológica dependió también de una forma de vida social y no podemos distinguir dónde empieza una y dónde otra».

otros adornos que suelen utilizar principalmente las mujeres, así como representaciones de mujeres realizando actividades tradicionales (rezos u otras celebraciones rituales) o en puestos de mercados. Las figuras masculinas aparecen más bien vinculadas a la práctica de ceremonias sagradas, encargados también de la conservación de las tradiciones, pero en un papel mucho más relacionado con lo sagrado, y también más protagónico, no aparecen rezando frente a un altar, sino danzando con trajes y decoraciones elaborados, con disfraces extraordinarios y enérgicos o incluso volando por los aires (como los «voladores de Papantla»). A pesar de haber salas llenas de figuras femeninas no se reconocen como figuras protagónicas. Los contenidos que se resaltan en el discurso del museo son las tradiciones o simbolismos que representan algunas actividades u objetos, y en el mejor de los casos, se pretende abrir el acceso al conocimiento de «los pueblos huicholes» o «las comunidades oaxaqueñas», los «grupos étnicos», o de «otras formas de vida». Las mujeres representadas son subsumidas en esa relación con la tradición y la cultura, sus actividades son relevadas a partir de la función que tienen dentro del grupo, de su ser-para-otros o para-el-desarrollo-de los otros (Lagarde, 2003), y pasan así a ser invisibles. Se minimiza la presencia y labor sociocultural y política de las mujeres como sujetas individuales —y no sólo en relación con su familia o comunidad— y paralelamente se asocian explícita y enfáticamente con la vida doméstica y la custodia de las tradiciones.

No se esperaría que el museo mostrara una situación ideal, que mostrara representaciones distintas a las de la realidad desigual que de hecho existe en los pueblos indios, sino más bien que en tanto institución científica y cultural hiciera explícitas las rupturas, continuidades, conflictos y relaciones que se dan en cada contexto, como parte de un proceso histórico. Se pueden recorrer las diez salas etnográficas correspondientes a grupos étnicos cultural y geográficamente distintos, sin notar diferencias en la manera de representar a las mujeres, a los hombres, y a sus relaciones. Se impone una figura de mujer-ama de casa común —reconocible además para personas urbanas y no pertenecientes a ninguno de los grupos étnicos representados— a cualquier intento de contextualización que dé cuenta de las distintas formas de organización social y genérica que puede haber, o que explique, a través de una visión integral de cada sociedad representada —y en sus propios términos— cuáles son los roles, recursos y tipos de poder de cada uno de los grupos sociales de esa determinada sociedad.

El discurso heteronormativo es también otra clave fuerte de los mecanismos de naturalización y reproducción del sistema de género tradicional, omitiendo interesantes y pertinentes datos etnográficos que ponen en tela de juicio el pensamiento binario predominante<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Me refiero, por ejemplo, al caso de los muxes de las comunidades zapotecas de Oaxaca, que representan un tercer género. Si bien son un caso excepcional, son también un caso excepcionalmente potente para ilustrar la diversidad de formas de organización genérica, y contribuir así a desnaturalizar el orden heteronormativo. Más, si una de las salas etnográficas del museo corresponde a la región oaxaqueña.

Este apretado análisis no pretende más que ilustrar la manera en que se legitiman y refuerzan estereotipos, roles y posiciones de género a través de ciertos contenidos o de la omisión de otros. Al menos en México, y creo que ésta puede ser una diferencia sustancial con algunos museos europeos<sup>15</sup>, no hay siquiera la ocurrencia, ni mucho menos la voluntad ni el trabajo sistemático para incluir a las mujeres como parte de la sociedad que a lo largo de la historia han hecho sus aportaciones a la vida cotidiana, civil, económica, cultural, productiva, política, espiritual, etcétera y reflejarlo en las exposiciones museísticas.

En términos más amplios también se han analizado los lugares de la memoria —entre los cuales están en un sitio destacado los museos y sitios patrimoniales— como mecanismos de poder: la manera en que formalizan un pasado, imaginarios sociales y una memoria histórica correspondientes por lo general a visiones hegemónicas y androcéntricas que excluyen a las minorías, a los grupos vencidos y subordinados, concretándose en el espacio real y simbólico el poder y la falta de poder de estos grupos (del Valle, 1997).

En este sentido vuelve a ponerse en perspectiva la relevancia de los diálogos con y a partir del museo y de los sitios patrimoniales, las acciones patrimonializantes y, sobre todo, de construcción colectiva del patrimonio, pues aparecen entonces como procesos y temas emergentes que rompen con la continuidad de una tradición excluyente y hegemónica.

Estas lógicas pueden también verse en las acciones de participación social y gestión colectiva del patrimonio. Algunos casos permiten observar que las acciones patrimonializantes han sido un espacio de sociabilidad masculina (Candau, 2001: 33), participan en ellas principalmente los hombres de las comunidades o grupos, se encuentran ahí, conviven intensamente, realizan múltiples esfuerzos físicos, económicos y políticos en la esfera pública, que es la suya, para constituir un patrimonio que alude a una memoria o identidad que les es significativa. En esta publicación se presentan ejemplos en donde se asegura que «toda la comunidad» se ha involucrado en las acciones de patrimonialización, pero bien valdría la pena mirar con detenimiento en qué términos se da esa participación desde una lógica de género: si las mujeres —y otros grupos usualmente subordinados— se incluyen o no en esas acciones y cómo; si ese patrimonio puede aludir a memorias femeninas y masculinas; si es ligable a una historia más o menos incluyente, más o menos diversa, más o menos fluida; si evita naturalizaciones sobre las relaciones de poder en la sociedad, entre otros muchos elementos.

---

<sup>15</sup> No me atrevo a hacer una generalización pero sí me he encontrado con la grata sorpresa de ver en museos pequeños, como puede ser el de la Ciudad que se encuentra en el monte Urgull en Donostia, o en museos de gran relevancia, como la National Portrait Gallery en Londres, con exposiciones donde no faltan las mujeres, en donde se hace un esfuerzo por rescatar y destacar sus aportes a la sociedad, y/o donde se explican también las dificultades o la situación de desventaja que enfrentaban las mujeres en determinado contexto social.

Esta reflexión pretende ser más que nada una invitación a quienes emprenden acciones patrimonializantes o pretenden intervenir en la esfera pública a partir del recurso que suponen las exposiciones y el museo y configurar un nuevo patrimonio simbólico para analizar en qué medida sus acciones se inscriben en una continuidad de un orden hegemónico o qué tanto pueden considerarse como acciones y procesos emergentes. Al recuperar, construir, defender o difundir cualquier elemento como «patrimonio» valdría la pena pensarlo desde una perspectiva de género para ampliar los diálogos con éste, a partir de éste, y también con sus contenidos. Esta tarea sería importante para evitar la sordera en proyectos participativos o autogestivos, cuyo carácter social no implica de por sí una mirada incluyente ni equitativa, y para romper con el mutismo de muchos grupos en nuestras sociedades.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, M. & WINKKORTH, K. (1991) «Una crítica australiana», *Museum*, 171, pp. 147-151.
- ASTUDILLO, L. (1991) «Ecuador: mirando al interlocutor a los ojos», *Museum*, 171, pp. 167-169.
- AZUAR, R. (2008) «Museos: del público al ciudadano» en ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.) *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 25-37.
- BENNETT, T. (1995) *The birth of the museum: history, theory, politics*, Londres, Routledge.
- CANDAU, J. (2001) «Lieu patrimonial, mémoire, amnésie et anamnèse» en CARRIER, Ch. & HETET, V. (ed.) *Médiation culturelle, lieu patrimonial et territoire*, Francia, Association pour l'Animation du Château de Kerjean, pp. 31-35.
- CARRIER, Ch. (2003) «La exposición temporal como medio de comunicación», *Museo*, 8, pp. 21-34.
- COHEN, J. & ARATO, A. (2000) *Sociedad civil y teoría política*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CRANE, S. (1997) «Memory, distortion and History in the museum», *History and Theory*, 36-4, pp. 44-63.
- DEL VALLE, T. (1995) «Identidad, Memoria, Juegos de Poder», *Deva* 2, pp. 14-20.
- (1997) *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*, Madrid, Cátedra.
- *et. al.* (2002) *Modelos emergentes en los sistemas y las relaciones de género*, Madrid, Narcea.

- DÍAZ BALERDI, I. (2006) «Museos y patrimonio: de la distancia retórica a la interlocución democrática» en ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.) *Museos, memoria y turismo*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 15-32.
- DUBUC, É. (2008) «La restitution du patrimoine: un rôle pour le musée? Études de cas dans les communautés innues du Québec et du Labrador (Canada)», en ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.) *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 61-71.
- FRASER, N. (1996) «Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy» en CALHOUN, C. (ed.) *Habermas and the public sphere*, Cambridge, Massachusetts Institute of Press, pp. 69-98.
- GARCÍA BLANCO, A. (1999) *La exposición como medio de comunicación*, Madrid, Akal.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1997) «El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional» en FLORESCANO, E. *El patrimonio nacional de México*, T. I., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica.
- GOLDMAN, P. (2007) «'Imagining ourselves': cultural activism for women through technology and new media», *Museum International*, 236, pp. 80-87.
- GRAB, T. (1991) «El hombre y la mujer en Alemania», *Museum*, 171, pp. 136-139.
- GUERRILLA GIRLS (2004) *The Guerrilla Girls Art Museum. Activity book*, New York, Printed Matter.
- HARTOG, F. (2005) «Tiempo y patrimonio», *Museum Internacional*, 227, pp. 4-15.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J. (2003) «Patrimonio cultural y movimientos sociales urbanos» en *Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*, Barcelona, Institut Català d'Antropologia.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, M. & RUIZ BALLESTEROS, E. (2008) «El patrimonio como proceso social: intervención, desarrollo y consumo del patrimonio minero en Andalucía» en ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.) *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 129-147.
- KAPLÁN, F. (1991) «Nigeria: ahuyentando una presencia fantasmal», *Museum*, 171, pp. 163-166.
- LAGARDE, M. (2003) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- MACEIRA OCHOA, L., RAYAS, L. & ALVA MENDOZA, R. (2007) *Elementos para el análisis de los procesos de institucionalización de la perspectiva de género. Una propuesta*, México, El Colegio de México.
- (2005) «Género y educación ciudadana: retos y nudos para la democracia» en *Ensayos*, México, Instituto Electoral del Distrito Federal, pp. 153-196.
- MALT, C. (2007) «Museums, women and empowerment in MENA countries», *Museum International*, 236, pp. 53-61.
- (2006) «Women, museums and the public sphere», *Journal of Middle East Women's Studies*, 2 – 2, pp. 115-136.
- OFFEN, K. & COLTON, E. (2007) «The International Museum of Women», *Museum International*, 236, pp. 19-25.
- PÉREZ-RUIZ, M. (2003) «Los ‘otros’ como actores sociales en los museos, ¿un reto contemporáneo?» en *Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*, Barcelona, Institut Català d'Antropologia.
- PORTER, G. (1990) «Gender bias: representations of work in History museums», *Continuum: the Australian journal of media & culture*, 3 – 1, pp. 70-83.
- (1991) «¿Cómo se representa a la mujer en los museos de historia británicos?», *Museum*, 171, pp. 159-162.
- ROBINSON, O. & BARNARD, T. (2007) «Women's approaches to cultural heritage and museums», *Museum International*, 236, pp. 34-52.
- RODRÍGUEZ SOSA, M. (2006) «Enunciaciones visibles: diálogos posibles con la documentación de obras efímeras de cuatro artistas visuales mexicanas», en SEYDEL, U., LORENZANO, S., BIRON, R. & RODRÍGUEZ SOSA, M. *Expresiones culturales y de género*, México, El Colegio de México, pp. 117-181.
- SANDAHL, J. (2002) «Fluid boundaries and false dichotomies: scholarship, partnership and representation in museums?», ponencia presentada en la Conferencia «Leadership in museums: are our core values shifting?», INTERCOM, Dublín. Octubre 16-19.
- (1991) «La palabra a un universo silenciado: el Museo de la Mujer de Dinamarca», *Museum*, 171, pp. 172-177.
- SKJØTH, L. (1991) «Primicia. Introducción escrita por la coordinadora del presente número», *Museum*, 171, pp. 124-125.
- TEJERO, G. (2007) «Why create a museum on women?», *Museum International*, 236, pp. 63- 69.

THI TUYET, N. (2007) «The Vietnam's Museum: the promotion of women's rights to gender equality and gender issues», *Museum International*, 236, pp. 70-79.

VINSON, I. (2007) «Editorial», *Museum Internacional*, 236, pp. 4-6.

### **SITIOS WEB**

[www.fotografica.org](http://www.fotografica.org)

Museo de Mujeres Artistas Mexicanas: [www.museodemujeres.com](http://www.museodemujeres.com)

Museo de Mujer, Buenos Aires: [www.museodelamujer.org.ar](http://www.museodelamujer.org.ar)

Museo Internacional de las Mujeres: [www.imow.org](http://www.imow.org)

The Guerrilla Girls: [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)

PARTE II

**MUSEOS DE COMUNIDAD, DE SOCIEDAD  
Y DE TERRITORIO: VIABILIDAD  
DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA**



# **La restitution du patrimoine : un rôle pour le musée? Études de cas dans les communautés innues du Québec et du Labrador (Canada)**

Élise Dubuc

Professeure et directrice du Programme de maîtrise en muséologie de l'Université de Montréal

## **1. INTRODUCTION**

Les musées autochtones vivent présentement un renouveau important. L'exemple très médiatisé du National Museum of the American Indian, à Washington, indique très certainement des avancées importantes dans la prise de possession de leur institutions et l'expression de sa propre voix par des nations qui en avaient été dépossédées. Cette situation ne peut cependant être comparée aux membres des communautés autochtones, loin des grands centres, qui tentent d'adapter à leurs besoins et idéaux ces outils que l'on présente comme instruments d'un développement à venir, entre espoir économique et recherche d'identité culturelle. Au Québec le renouveau muséal s'inscrit dans la mouvance de la muséologie communautaire. Les difficultés d'appropriation de cet outil issu des empires coloniaux ne sont pas les moindres. En portant attention aux circonstances qui permettent néanmoins une certaine émancipation, deux études de cas nous permettent de voir comment une certaine réappropriation du musée s'est opérée depuis les années 1970 par les communautés. Questionnant la réelle part communautaire de telles institutions, j'aborderai plus particulièrement un projet de recherche-action en cours. Un partenariat qui unit communautés et universités<sup>1</sup>. Il est à noter que ce projet est toujours en cours et que l'analyse et la synthèse restent encore à faire. J'indiquerai donc quelques jalons du projet. Je terminerai enfin par quelques conclusions provisoires qui permettront de mettre ces expériences spécifiques en rapport avec le cadre général du questionnement de cette publication.

---

<sup>1</sup> Le projet dont il est question est constitué d'un vaste partenariat entre les universités et les communautés. Codirigé par Élisabeth Kaine et Élise Dubuc, il comprend la participation de musées communautaires et d'un grand nombre d'artisans, d'artistes et de membres de trois communautés autochtones du Québec. Voir le site web [www.uqac.ca/alliance](http://www.uqac.ca/alliance). Il est financé, notamment, par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

## 2. UNE NOTION DE COMMUNAUTÉ BIEN PARTICULIÈRE

Avant d'entrer dans le propos, quelques notes liminaires sont nécessaires à la compréhension du contexte. J'utilise le terme « Autochtone » dans l'acception juridique qu'il a au Canada, soit un statut citoyen, enchâssé dans la Constitution (1982), loi fédérale qui reconnaît les Inuit, les Amérindiens et les Métis comme étant des Autochtones, auxquels sont attachés certains privilèges ayant pour but de contrer les effets néfastes de l'histoire coloniale qui les a grandement dépossédés, notamment du territoire. Aujourd'hui, la moitié de la population autochtone vit dans des « réserves ». Issues de cette histoire coloniale de dépossession, les réserves sont des parcelles de terrain extrêmement confinées qui ne représentent qu'une infime partie des territoires ancestraux. Elles sont souvent situées loin des centres urbains, certaines d'entre elles se retrouvent toutefois à proximité de villes. Elles ont également un statut juridique particulier<sup>2</sup>. Par la violence historique que ce terme représente, comme la dure réalité qui le caractérise et l'ambivalence des sentiments à son égard, entre la sécurité de se retrouver ensemble, d'arriver à préserver un tant soit peu sa langue et le sentiment d'aliénation et d'enfermement, le terme « réserve » tend à être occulté du discours. Au Québec, les Autochtones parleront plus volontiers de « communauté », recoupant à la fois l'entité territoriale de la réserve et l'ensemble des membres qui constituent la « bande », terme qui tend également à disparaître pour être remplacé par le même mot « communauté ». Ainsi, dans le cas spécifique des deux institutions muséales autochtones dont il sera question dans cet article, il est nécessaire de préciser ce que j'entends par « musée de communauté », car, à l'image du terme « communauté », l'expression désigne différentes entités qui ne se recoupent pas nécessairement.

D'une part, un musée communautaire dépend d'une réalité géographique : c'est une institution muséale située dans une communauté autochtone (donc sur le territoire d'une réserve). Dans cette acception, il peut être comparé à un musée régional ou municipal. Rien n'indique cependant si la population y est partie prenante. D'autre part, le terme recouvre aussi un type d'institution caractérisé par la participation des membres de la communauté (terme employé ici dans l'acception des habitants de l'endroit qui se reconnaissent une appartenance culturelle, ou à tout le moins territoriale), donc un type de relations, une action, un processus. Si la première composante est indiscutable, géographiquement circonscrite, la deuxième nécessite des précisions. Si la participation de la population est voulue, appelée et cultivée par celles et ceux qui dirigent l'institution, elle demeure encore aujourd'hui un vœu et un espoir. Plusieurs diront une utopie. La question demeure pour toute communauté, autochtone ou non.

---

<sup>2</sup> Pour en savoir plus sur le sujet, le livre de Renée Dupuis, bien que relativement ancien, est une utile introduction : *La question indienne au Canada*. De la même auteure, voir également : *Quel Canada pour les Autochtones? La Fin de l'exclusion*.

Par la force de destruction coloniale subie, cette question se pose néanmoins avec plus d'acuité dans le contexte autochtone. Faute d'autres moyens et sans trop de conviction, plusieurs fondent l'espoir que cet outil spécialisé dans la conservation du patrimoine puisse servir à la transmission culturelle tant mise à mal. Dans la quête identitaire à redéfinir en cette ère de mondialisation, on demande à cette institution, qui n'était tout compte fait pas destinée à un tel usage, de pourvoir à la transmission culturelle, alors que les institutions comme la famille et les modes traditionnels de transmission intergénérationnelle se sont effondrés.

L'hypothèse que je sou mets à l'investigation est de savoir si ce ne serait pas justement cette utopie, ce projet de travailler ensemble à un projet culturel partagé, qui concrétiserait la possibilité pour l'institution ainsi dynamisée de servir de transmetteur, non pas ipso facto, par le résultat d'une exposition ou d'une collection, mais plutôt dans le processus, dans l'action.

### **3. LES MUSÉES AUTOCHTONES, REFLET D'UNE HISTOIRE COLONIALE**

Le musée, une institution occidentale issue de la Renaissance, s'est constitué à la fin du XIX siècle dans la forme publique et moderne que nous connaissons aujourd'hui. Fort des représentations artistiques des États nations qui se sont dotés de telles institutions, le musée a également servi à instaurer pour les empires coloniaux des rapports de domination par la collecte et l'exposition des objets des peuples conquis. Pour les peuples qui étaient représentés, le musée a donc tout d'abord été un instrument et un symbole de leur domination et de la perte effective d'une part de leur patrimoine. Plusieurs raisons peuvent être invoquées. La collecte de nombreux objets, souvent culturellement significatifs, au moment même ou nombre des institutions politiques, sociales et culturelles de ces sociétés étaient démantelées par l'entreprise coloniale, a accentué le mouvement déstructurant. Leur centralisation dans les métropoles, le plus souvent loin de leur communauté d'origine, a perpétué le sentiment d'aliénation dans ces communautés. Sentiment d'autant plus présent que la représentation qui en a été faite à travers les expositions offertes aux populations urbaines, loin de leur contexte, a ignoré la voix des peuples dont il était question.

En Amérique du Nord, c'est dans les années 1960, avec la montée des mouvements de revendication autochtones, que certaines communautés ont décidé de se doter d'institutions muséales. Geste politique d'abord, affirmation identitaire, il s'agissait également de reprendre possession de la définition et de l'interprétation de leur propre culture. On assiste au début de l'utilisation du musée comme outil de représentation : l'exposition devient une arène symbolique des revendications territoriales. On force le changement des pratiques et on exige le droit à l'autoreprésentation.

Au Canada, le phénomène se concrétise par le rapatriement de restes humains et d'objets culturellement significatifs, notamment ceux saisis lors de l'interdiction

du Potlatch. Plusieurs musées de communautés sont ainsi nés. D'autres ont évolué de façon plus conventionnelle, à partir de collections locales, souvent artisanales, et d'attrait touristiques. Qu'il s'agisse d'un projet politique, aujourd'hui associé aux revendications territoriales, d'un projet identitaire ou d'un projet de développement économique, le défi demeure le même : adapter (ou pervertir) une institution qui a longtemps été un instrument de domination.

#### **4. LES MUSÉES DES COMMUNAUTÉS DE MASHTEUIATSH ET DE UASHAT MAK MANI-UTENAM**

Des communautés innues du Québec et du Labrador s'approprient progressivement l'institution muséale, et tendent à l'utiliser comme outil de développement local. La communauté de Mashteuiatsh et son Musée amérindien, dans la région du Lac-Saint-Jean, et la communauté de Uashat mak Mani-Utenam et son Musée Shaputuan, sur la Côte-Nord, en sont de bons exemples.

Chacun présente un cas de figure différent. Ensemble, ils permettent d'aborder les questions de la proximité, du patrimoine, du développement local et de l'instauration de nouvelles relations avec les autres. Un trait commun les unit, celui du sentiment mitigé des peuples à tradition nomade envers l'institution muséale, même dans sa version renouvelée (survalorisation des objets), et de la difficulté de valoriser leur propre culture face aux modèles proposés : les réalisations monumentales et flamboyantes des Amérindiens de la Côte-Ouest. Une autre caractéristique historique, la mainmise des autorités et des « experts », le plus souvent extérieurs, sur l'instauration des musées et leur muséographie (aménagement interne et fonctionnement).

Le Musée amérindien de Mashteuiatsh est né en 1976 d'une initiative locale, inspirée par les élites de la communauté intéressées à développer une Société d'archéologie et d'histoire. Les débuts du musée ont été très prometteurs : occupant d'abord des locaux de l'ancien presbytère, il fut doté d'une construction neuve en 1983. Les espaces ont été doublés en 1998, suivant le respect des normes muséographiques professionnelles. La fréquentation, qui s'était avérée importante au début, s'est toutefois réduite au cours des ans, détachant d'autant la communauté de son musée qui ne servait plus pour ainsi dire que d'outil de représentation occasionnel et d'attrait touristique.

Le Musée Shaputuan de Uashat mak Mani-Utenam est né en 1998. Issu de travaux hydroélectriques sur une des rivières patrimoniales de la communauté, son instauration fut très controversée. Une grande partie de la population n'acceptait que difficilement les ententes entre les différents paliers de gouvernements (le conseil de bande ITUM, le gouvernement du Québec et la compagnie Hydro-Québec). Le gain d'un musée semblait bien mince contre l'aménagement de barrages sur une rivière qui servait d'accès au territoire ancestral. Piloté par les autorités et conçu par

des « experts », externes à la communauté, le Musée Shaputuan n'a quant à lui jamais suscité l'affection de sa communauté (Vollant & Dubuc, 2004). Les problèmes initiaux ont perduré jusqu'aux dernières années où l'existence même du musée a été remise en question. L'idée d'un renouvellement s'est insérée au milieu d'un grand questionnement sur l'utilité de tels équipements : le conseil de bande, autorité locale, demandait au musée de « rapporter de l'argent », mêlant comme plusieurs instances gouvernementales le capital culturel au capital économique.

Unis dans un projet de recherche-action, le Musée amérindien de Mashteuiatsh et le Musée Shaputuan ont tenté de se rapprocher d'un plus grand nombre de membres de leur communauté respective par le développement d'une nouvelle muséologie, cette fois communautaire. Le résultat était le même, mais les raisons expliquant cette distance sont différentes. Dans le premier cas, à Mashteuiatsh, l'éloignement entre le musée et la communauté reflétait une césure entre classes sociales. La classe dirigeante de la communauté, scolarisée et sédentarisée, tout en ayant les moyens financiers pour accéder au territoire ancestral, parfois très éloigné, a participé à la création du musée et continue de diriger son développement. Les classes moins fortunées, qui portent néanmoins le capital culturel ancestral et qui ont conservé les savoirs et savoir-faire, furent quant à elles représentées dans le musée à travers les objets d'exposition. Institution de plus en plus ouverte à sa communauté, les artisans y travaillent dans une proportion qui tend à augmenter, mais la population ne le fréquente pas nécessairement en grand nombre. Une habitude à créer à force d'animation et de démonstration de pertinence. Dans une démarche courageuse, le musée a remis en question sa manière de fonctionner. En 2005, le musée entreprenait une démarche de consultation, puis de réalisation d'une nouvelle exposition permanente, en impliquant dans une large mesure les artisans et artistes de la communauté. Même si le musée retrouve un certain calme après l'effervescence de sa rénovation, un sentiment de fierté s'est instauré et les relations distantes entre les différentes classes sociales sont moins apparentes.

Dans le second cas, à Uashat mak Mani-utenam, il s'agissait de la césure entre les cultures en présence, soit la culture blanche, au gouvernement centralisé et dotée d'institutions matures et contrôlées et les cultures autochtones qui se dotent lentement des institutions qui leur permettraient d'assurer leur propre développement, mais dont le leadership ne s'est pas entièrement détaché de l'emprise post-coloniale. Les nombreuses remises en question de l'existence du Musée Shaputuan ont empêché son développement. Il ne faudrait cependant pas considérer ces remises en questions comme les causes, mais plutôt comme des symptômes d'un malaise certes plus profond et complexe.

## 5. LA TENTATION COMMUNAUTAIRE

Notre projet de partenariat s'inspire des travaux de Paulo Freire, éducateur, réformateur et philosophe qui, dans les années 1960, a réussi à mobiliser les forces vives

de la population du Brésil, dont une grande majorité était laissée pour compte par les dirigeants. Dans une application au domaine culturel, notre projet s'oppose à la pratique habituelle où des gens reconnus comme experts, le plus souvent extérieurs à la communauté, définissent la culture selon des critères universaux, identifient les éléments qui se doivent d'être reconnus et préservés et les imposent à la population. Dans l'approche proposée, les membres de la communauté sont compris comme des « experts d'usage ». Hugues de Varine, qui assiste notre démarche, a mis de l'avant ce concept afin de valoriser l'expérience des principaux acteurs et usagers et de reconnaître le rôle primordial des gens d'une communauté dans la définition, l'utilisation et la perpétuation de leur propre culture, le musée étant compris ici comme instrument du développement local, qui permet à une communauté de définir sa propre culture, de forger des consensus et de les partager, dans un processus toujours en évolution. La ressource culturelle étant comprise comme élément de base du développement communautaire, le musée devient un outil et non pas une fin en soi (Varine, 2002).

Dans la pratique, notre action s'inspire de la muséologie communautaire développée en Amérique latine, et notamment au Mexique. Lors d'une invitation aux ateliers de formation de l'Union des musées communautaires de Oaxaca, en 2004, j'ai pu constater la force de ce mouvement qui utilise l'exposition comme moyen de mobilisation. Des initiatives qui tendent vers un certain activisme politique ou du moins vers une réflexion critique des conditions de vie. Des exemples plus récents vont dans cette direction ; une façon d'exprimer sa solidarité avec les gens des communautés mexicaines qui doivent pour des raisons économiques s'expatrier aux États-Unis (Camarena & Morales, 2006).

## **6. DE MÉMOIRES DU TERRITOIRE À INNU UTINNIUN**

Le projet « Mémoires du territoire » a débuté en 2003 dans la communauté innue de Uashat mak Mani-utenam. Une communauté constituée en deux lieux, près de la ville de Sept-Îles, sur la Côte-Nord, au Québec. En partenariat entre des universitaires et des membres de la communauté, ce projet expérimental visait à trouver des moyens qui permettraient aux membres de la communauté de définir et d'exprimer leur propre conception de la culture et, idéalement, d'inclure la culture au cœur du développement communautaire. Suivant d'abord la piste des liens qui unissent les membres de la communauté à leur territoire, et ainsi à leur histoire, la réflexion s'est élargie sur les conditions actuelles d'expression de la culture vivante innue et les moyens de la communiquer. « Innu utinniun » est devenu un espace de partage, de questionnement et d'action, où la transmission de la culture et l'avenir de la langue innue occupent une place fondamentale. Tout en continuant la réflexion communautaire, chacun à leur manière et en s'encourageant mutuellement, les participants qui s'impliquent généreusement dans cette entreprise développent des moyens créatifs qu'ils peuvent mettre à contribution.

### 6.1. La formation d'un groupe de réflexion

La première année du projet à Uashat mak Mani-utenam a permis, avec la collaboration de Réginald Vollant, la formation d'un groupe de réflexion incluant une représentation équilibrée des membres issus des deux entités de la communauté, soit Uashat et Mani-utenam. Cette base de travail fut considérée comme une réussite, notamment pour cette représentation équilibrée des forces en présence et également parce que la réflexion se situait à un niveau culturel très large, au-delà des divergences politiques, sociales et économiques, et parce qu'elle faisait appel à une participation bénévole et communautaire (une valeur qui tend à disparaître). L'ensemble a permis aux participants l'expression d'une fierté, une évocation et une façon de renouer avec l'entraide et le partage qui, se rappelle-t-on, étaient autrefois pratique plus courante. Au cours des ans le groupe, toujours ouvert à sa communauté, s'est agrandi et remodelé. Les rencontres qui ont souvent pris la forme d'un partage d'expériences autour d'un café, parfois l'occasion d'un bon repas, ont permis de mettre en commun les aspirations, les rêves et les espoirs de chacune et chacun. Elles ont également permis de se questionner sur les enjeux fondamentaux de la culture et de sa transmission, et sur les méthodes pour y arriver. Elles ont aussi fourni l'occasion d'établir la nature et l'utilité de la collaboration avec des universitaires qui eux aussi s'interrogeaient sur cette question.

Pour les universitaires, et notamment les anthropologues qui sont principalement impliqués dans ce genre de projet, « experts » des relations interculturelles, il s'agit d'accepter de remettre en question l'autorité du discours et de se positionner en tant qu'acteur du processus, au même titre que les autres participants, ne pas nier sa propre voix, mais sans usurper celle des autres. Il ne s'agit plus de travailler sur les sujets autochtones, mais bien avec eux. Le rôle de l'universitaire s'apparente plus à celui d'un « facilitateur », terme même employé au Mexique. Un « accoucheur » de projets comme dira Hugues de Varine. Le projet étant défini par la communauté elle-même. Pour les membres de ces communautés, minorisées dans le passé et dont les voix ont été ignorées, il s'agit de reprendre confiance en leur propre parole et en leurs actions, en un processus d'autonomisation, pas toujours évident.

### 6.2. L'expérimentation

Dans la constitution et l'expression de la culture par les communautés, la notion de territoire est fondamentale. C'est la base du principe des écomusées et musées communautaires. Un grand nombre des méthodologies développées pour permettent à une communauté de définir et de représenter sa culture sont basées sur les liens qui l'unissent au territoire, à son histoire et à sa façon actuelle d'être en relation avec lui. L'une des méthodes prônée par Hugues de Varine consiste à marcher dans la communauté et à révéler ainsi, par la discussion entre les partici-

pants et les questions de quelques néophytes, les points d'intérêt, les éléments d'importance. L'histoire coloniale de la spoliation du territoire des Autochtones et de la réduction en réserves ainsi que la situation actuelle non résolue ont obligé à penser différemment notre approche.

### 6.2.1. *Une façon de faire à inventer*

L'adaptation de la méthode proposée a pris forme à l'intérieur du groupe de réflexion par l'identification, par chacun des participants, de dix éléments significatifs pour lui, pour sa famille, pour son groupe. L'idée de départ provenait d'un exercice que j'avais formulé dans l'un de mes cours, et qui visait à amener les étudiants à comprendre, par le choix d'un objet qui le représentait, les forces de l'investissement identitaire et symbolique dont les objets pouvaient être investis. Adapté à la situation de Uashat mak Mani-utenam, l'exercice a été développé et s'est complexifié. Il pouvait s'agir d'un évènement, d'une personne, d'un lieu, d'un objet, d'une relation, d'une valeur, d'une recette de cuisine ou de souvenirs. Des rencontres ont ensuite permis de procéder à une mise en commun de tous les éléments identifiés et à leur regroupement suivant un nombre de concepts réunissant les éléments apparentés. Afin d'intégrer des éléments importants pour tous les groupes de la communauté, les participants au premier cycle des rencontres animent des exercices semblables avec des groupes de jeunes, de gens plus expérimentés, parfois plus âgés, d'autres qui auraient pu être marginalisés.

### 6.2.2. *L'exposition et la création comme moyen de conscientisation, d'expression et de partage*

Au terme de la démarche entreprise par les différents groupes, la collecte des éléments importants et des discussions entourant leur regroupement en ensembles significatifs, il est important de diffuser l'information recueillie. L'idée est de favoriser l'interaction et la participation d'un nombre toujours plus grand des membres de la communauté. Des expositions destinées à des publics toujours plus élargis ont eu lieu, d'autres sont à venir. La mise en forme des idées et la mise en espace par leur exposition créent de nouveaux questionnements et nécessitent de nouveaux consensus sur les modes de représentation.

### 6.2.3. *L'inventaire participatif, une occasion de mobilisation*

En parallèle aux activités de partage et de réflexion du groupe « Innu utiniun », toujours grandissant, nous avons entrepris en 2006 de réaliser un inventaire à plus grande échelle. Le but est de permettre à un plus grand nombre de membres de la communauté d'identifier et d'exprimer les éléments qui sont importants pour

eux. La démarche est participative, dans le sens où ce sont des membres de la communauté, formés tout spécialement à cette tâche, qui réalisent eux-mêmes l'inventaire, en notant et en illustrant par des photographies les informations recueillies chez les membres de leur famille, de leur groupe élargi et, éventuellement, de toute la communauté. Pour un peuple à tradition nomade comme c'est le cas chez les Innus, définir ce qui est important demande une démarche créative. Rien n'est donné d'avance car, pour une large part, les grandes réalisations sont immatérielles. Les savoir-faire ancestraux, les connaissances de l'environnement et le mode de vie qui y ont été développés au cours des âges ont permis la survie et la définition même de la culture. L'identification de ces mémoires et l'identification des modes contemporains d'expression de la culture constituent une occasion de mobilisation.

## 7. CONCLUSION

Après quatre années d'expérimentation, la reformulation du modèle muséal suit son cours. Le niveau de réappropriation de ces institutions muséales s'exprime différemment dans les deux communautés, il est néanmoins effectif : une plus grande implication des membres de la communauté, notamment celle des artistes et des artisans qui permet un renouveau créatif. Les résultats sont cependant fragiles, la démarche communautaire est l'une des plus exigeantes en fait de temps et d'énergie investis.

Si l'on compare cette recherche avec d'autres approches similaires de muséologie communautaire, il est possible dès à présent d'identifier certains points qui caractérisent notre méthode.

Les caractéristiques générales et communes aux autres projets de muséologie communautaire : l'« empowerment » des communautés locales; la recherche d'un équilibre (communauté et université) : expert d'usage vs expert scientifique; le grand investissement. La démarche communautaire est l'une des plus exigeantes en fait de temps et d'énergie mis à contribution; un processus, toujours à recommencer; et enfin la difficulté de mesurer effectivement l'implication communautaire.

À partir de l'inspiration de base de l'idéologie de Freire et de Varine et de la formation muséologique de l'Amérique centrale (Oaxaca), nous constatons certaines singularités. En premier lieu, les caractéristiques conjoncturelles. Les relations interculturelles (Autochtones et non-Autochtones dans un contexte parfois conflictuel) : tant dans le processus (la rencontre des acteurs) que dans les résultats (espoirs mis dans le musée par les communautés autochtones afin de mieux se faire comprendre et apprécier). La différence de relation au territoire (territoire réel vs territoire idéal : le fait historique des réserves). Le sentiment d'urgence de conserver exacerbé par la rapide disparition de la langue. L'importance du patrimoine immatériel (sociétés à tradition nomade ou semi-nomade). Et le souci de sauvegarder la culture (rites, traditions et actualisation) et non seulement certains de ses éléments

(par exemple les objets et les monuments). En second lieu, les caractéristiques méthodologiques. Le recours à la création : rôle important des artisans et des artistes, porteurs de traditions ancestrales. La constitution d'un inventaire visuel (bientôt informatisé et mis sur le Web, accès privé/public). L'utilisation des nouvelles technologies (ordinateur et appareil de photographie numérique) : la remise en valeur des jeunes générations. La formation en muséographie afin de trouver des modes d'expression reconnaissables et appréciées par la communauté (à l'opposé d'une muséographie standardisée et normalisée).

L'apport éventuel de cette expérience à la muséologie communautaire demeure à analyser. Nous pouvons néanmoins penser que l'utilisation de ces cas extrêmes (relations indirectes au territoire, perte accélérée de la langue, espoir de relations interculturelles plus harmonieuses), avec les expérimentations et leurs résultats, pourrait être mise à profit par d'autres communautés culturellement ou socialement minorisées. Les communautés rurales ou éloignées sont souvent assujetties aux pouvoirs centraux, et les populations locales souffrent autant de la mainmise des « experts » culturels que les communautés autochtones dont il a été question ici. Le changement de perception de la notion de conservation est un phénomène général. Dans ces cas spécifiques, elle a été remplacée par un recentrage sur la communauté, en lieu et place des objets qu'elle aurait pu produire, démontrant ici l'importance des liens entre patrimoine matériel et immatériel, s'il fallait encore s'en convaincre.

Enfin, au sujet de l'hypothèse émise quant à l'importance du processus de mobilisation dans la transmission, un changement de perception, ou plutôt d'attentes, doit avoir lieu. On a trop souvent pointé du doigt l'échec supposé d'initiatives de muséologie communautaire. L'Écomusée du Creusot en est le meilleur exemple. D'autres encore ont suivi, si bien que le terme « Nouvelle Muséologie » tend à ne plus vouloir dire grand chose tant il embrasse d'expériences différentes et souvent opposées dans leurs principes fondamentaux. Je crois donc qu'il faut envisager le succès des entreprises réellement communautaires dans une optique ponctuelle : un moment particulier de la prise en charge de sa culture par une communauté et non pas selon un impératif de perpétuité, qui serait alors erronément le seul gage de succès.

## BIBLIOGRAPHIE

- CAMARENA, C. & MORALES T. (2006) « Community Museums and Global Connections: The Union of Community Museums of Oaxaca » dans KARP, I. et al. (dir.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, Duke University Press, pp. 322-346.
- DUPUIS, R. (2001) *Quel Canada pour les Autochtones? La Fin de l'exclusion*, Montréal, Éd. du Boréal.

- (1991) *La question indienne au Canada*, Montréal, Éd. du Boréal.
- VARINE, H. de (2002) *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*, Chalon-sur-Saône, Éditions ASDIC.
- VOLLANT, R. & DUBUC, É. (2004) « L'implantation d'un musée dans une communauté autochtone. Les cinq premières années du musée Shaputuan à Uashat mak Mani Utenam », *Anthropologie et Sociétés*, 28 (2), pp. 155-166.



# **El museo de territorio y sociedad, ¿una utopía? El caso del Museo Industrial del Ter**

Carles García Hermosilla

Director del Museo Industrial del Ter

## **1. INTRODUCCIÓN**

El Museo Industrial del Ter surge como proyecto asumido social y políticamente a mediados de la década de los noventa y se abre al público con un equipo consolidado en junio de 2004. Es, por tanto, una institución muy joven, lo que nos permite con cierta facilidad, recurriendo casi exclusivamente a la memoria, reconstruir las claves de su proceso de nacimiento. El museo nace en Manlleu (Barcelona) como iniciativa de su ayuntamiento, impulsado, como veremos, por objetivos de carácter identitario, económico, culturales, ambientales, urbanísticos y patrimoniales. Aun siendo una apuesta municipal, aparece con la voluntad de actuar como centro patrimonial de carácter supralocal, y toma como su área de intervención prioritaria un territorio que va más allá del término municipal de Manlleu.

En su nacimiento nuestro museo ha sido muy sensible a corrientes teóricas que han sido y son muy fuertes en la museología catalana<sup>1</sup>. Estas corrientes ven al museo como una herramienta que, a partir del patrimonio, realiza un trabajo no únicamente cultural y científico vinculado a sus colecciones, sino vinculado a la diagnosis de las necesidades de los territorios en los que se encuentra: son corrientes que desde el museo, y con el patrimonio como herramienta, se preocupan y ocupan de aspectos como el desarrollo local, la cohesión social, la dinamización cultural, el patrocinio de procesos de participación y debate ciudadano, la coordinación de iniciativas supramunicipales, etcétera. Entre muchos otros podríamos citar, vinculados a estas corrientes, a museos como el Museu del Montsià (Ampostà, Tarragona), el Museu

---

<sup>1</sup> En este artículo no vamos a movernos del contexto de la museología catalana, que es el marco en que se ha tejido principalmente el proyecto museológico del Museo Industrial del Ter y donde se encuentran sus referentes más próximos. Por tanto, la bibliografía citada es originalmente en catalán. Ya avisamos al lector que los textos citados de otros autores han sido traducidos al castellano para facilitar la lectura del texto.

de la Pesca (Palamós, Girona), el Museu Etnològic del Montseny (Arbúcies, Girona) o el Ecomuseu de les Valls d'Àneu (Esterrri d'Àneu, Lleida). Estos museos son comúnmente denominados de territorio o museos de sociedad.

Existe ya en Cataluña una base bibliográfica de reflexión bastante extensa sobre estos museos, la mayor parte de los cuales tienen un carácter local o comarcal. Carles Vicente, responsable de la Oficina de Patrimonio Cultural de la Diputación de Barcelona, define así los museos de territorio:

En general, la actividad del museo está marcada por la estrecha vinculación existente entre las colecciones que conservan y los servicios que ofrecen. En el caso de los museos de territorio, es el ecosistema cultural y natural el objeto a investigar, conservar y difundir, y los servicios que ha de ofrecer son tan o más complejos que la comunidad a la que sirven. Estos equipamientos se definen y singularizan por la proximidad y la implicación en su medio cultural-natural, por la vocación de uso comunitario basado en la participación ciudadana y por el tratamiento integral de los bienes patrimoniales de un espacio determinado, aquello que se denomina el museo sin muros: la exposición como síntesis o preámbulo del verdadero «museo-territorio» (Vicente, [http://www.bcn.es/publicacions/bmm/55/ct\\_qc07.htm](http://www.bcn.es/publicacions/bmm/55/ct_qc07.htm)).

Y Àlex Farnós en un trabajo sobre los museos comarcales y supramunicipales en Cataluña los sitúa en el contexto de las corrientes museológicas internacionales:

Muchos de los museos locales y comarcales catalanes se creaban o se refundaban en la década de los ochenta e inicios de los noventa, en un marco normativo general frágil, a partir de un componente profesional joven que apostaba por la coherencia técnica del proyecto y se inspiraba en referentes internacionales. A partir de los años ochenta buena parte de los museos territoriales empiezan a convertirse en la versión catalana de los ecomuseos y la Nueva Museología francófona, como consecuencia de las relaciones personales y generacionales, de la proximidad y el estímulo que significaba el éxito de aquellos modelos. En Cataluña estos centros fueron substituyendo, con más o menos éxito, el edificio por el territorio, las colecciones por el patrimonio integral y los visitantes por la sociedad, ya que se convirtieron en espacios de promoción y dinamización del territorio, centros de gestión integral del patrimonio y plataformas de comunicación y reflexión social. Al cabo del tiempo, como proponía hace poco Josep Manuel Rueda, estos museos territoriales se han convertido en la aportación más genuina de Cataluña a la museología (2005: 60).

Intentaremos definir lo que en estos momentos entendemos por un museo de territorio y sociedad a partir de las «viejas» dicotomías de la Nueva Museología resumidas en la trilogía que propone Iniesta (1994: 68-71):

- Del edificio al territorio.
- De la colección al patrimonio.
- Del público a la comunidad.

Creemos que estos tres principios aún sirven para definir nuestro posicionamiento ante los retos de los museos del presente. Por ejemplo, las colecciones hace tiempo que no son el patrimonio exclusivo de ciertos museos. Muchos han asumido la gestión patrimonial más allá de sus salas de reserva, ya sea por iniciativa propia o a petición de las administraciones que los sustentan, y deben aplicar sus conocimientos al estudio y conservación del patrimonio arquitectónico o incluso del paisaje de un territorio. Por no hablar del patrimonio inmaterial, o la memoria oral, al que cada vez damos más importancia en nuestros museos.

Los museos extienden cada vez más sus redes hacia estos «nuevos patrimonios», que superan ampliamente los límites del edificio y que enfrentan a las estructuras organizativas de los museos con nuevos retos y realidades relacionados con un concepto más amplio de territorio y de sociedad. Un concepto al que también hay que aplicar nuevos modelos de museografía e interpretación para resolver este problema del patrimonio «disperso». Cada vez más los museos se ven en la necesidad de crear «antenas», «puntos de interpretación», «itinerarios guiados» u otras actividades que se desarrollan sobre su territorio de referencia, fuera estrictamente de su ámbito de acción tradicional.

Finalmente, el principal debate promovido desde la Nueva Museología sobre a quién deben dirigirse los museos, si al público o a la comunidad, continúa igual de vigente y también empiezan a aparecer voces que avisan del peligro de que se valore a los museos exclusivamente como herramienta de desarrollo económico sin tener en cuenta sus funciones sociales.

Aunque, evidentemente, la realización de proyectos vinculados a la Nueva Museología haya sido muy desigual, estas tres ideas continúan centrando buena parte de los debates y las experiencias museológicas y siguen siendo, como hemos visto, totalmente actuales y útiles para la definición de modelos museológicos en la actualidad.

En el texto de presentación del congreso *Museos, Patrimonio Cultural y Sociedad: participación ciudadana e intervención pública* (Donostia-San Sebastián, noviembre de 2007), que nos interrogaba sobre la participación ciudadana, ya se sugería que el problema de buena parte de los proyectos que nacían vinculados a estas corrientes, era que en su desarrollo no han ido o no han podido ir más allá del plano discursivo, sobre todo en lo que se refiere a la dinamización de procesos de participación e implicación ciudadana en los proyectos museísticos y patrimoniales. La distancia en este caso entre la teoría y la práctica, a menudo planteada desde una cierta ingenuidad, ha sido el principal obstáculo teórico para el desarrollo de estos proyectos. Así lo expresaba Iniesta:

La cuestión de la participación plantea el problema de si hay suficiente, para romper la barrera entre el observador y el observado, con una teoría y una práctica de la participación basadas en el idealismo de la solidaridad humana (1994: 148).

Además de la utilización de un concepto de comunidad idealizado y unívoco:

En este sentido, el concepto de «comunidad» utilizado por la Nueva Museología esconde a menudo una imagen engañosamente consensual de la población, ignorando las relaciones desiguales y conflictivas que toda sociedad comporta (Iniesta, 1994: 148).

El peligro de convertir el museo en un espacio de idealización o de uniformización de los grupos sociales y sus actividades en el territorio sin tener en cuenta la complejidad de su realidad social es quizás el principal peligro de nuestros museos. ¿Es posible desarrollar un modelo museológico, que nosotros denominamos museos de territorio y sociedad<sup>2</sup>? ¿Continúan siendo utópicos los modelos museográficos que se inspiren en algunas de las ideas clave de la Nueva Museología? Creemos que estos museos siguen siendo útiles, y como hemos dicho, en Cataluña son muchos los que desde una identidad propia, determinada por su entorno cultural o económico, trabajan sobre el territorio y las ciudades con este espíritu. Sus principales problemas no son de índole teórica, sino que están sometidos también a dificultades prácticas, de las que no es la más pequeña los problemas de financiación. Veremos estas limitaciones prácticas en la última parte de este artículo.

El objetivo de este texto es el de intentar explicar cómo estas ideas aún pueden ser útiles en el presente, y como a nosotros nos resultan útiles en la gestión del Museo Industrial del Ter. En este artículo el Museo Industrial del Ter, su origen, sus líneas de trabajo y algunos aspectos y problemáticas cotidianas nos servirán de marco para reflexionar sobre estas cuestiones y sobre si continúa siendo posible o deseable en el contexto actual pensar en el museo como un espacio *realmente* abierto a su territorio y a la participación de los ciudadanos que lo ocupan en toda su complejidad.

## 2. MANLLEU, EL TER Y SU COMARCA

El río Ter nace en los Pirineos catalanes, en la comarca del Ripollès, provincia de Girona y, tras algo más de 200 kilómetros, desemboca en el mar, en l'Estartit, también en la provincia de Girona. Es un típico río mediterráneo, de caudales muy variables. Sigue un recorrido norte-sur desde los Pirineos hasta Manlleu, cruzando la comarca de Osona en la provincia de Barcelona. En Manlleu el río cambia su sentido dibujando un ángulo recto que vuelve a dirigirlo hacia Girona.

El Ter es un río de fábricas. Con el Llobregat ha protagonizado uno de los procesos más singulares de la industrialización catalana, el del aprovechamiento de los magros recursos hidráulicos de estos dos ríos mediterráneos como base del desarrollo industrial de las tierras de la Cataluña interior. En el tramo osonense del Ter se instalaron más de 30 fábricas, la mayoría textiles. Pueblos y villas como Sant Quir-

---

<sup>2</sup> Con esta denominación se ha iniciado en Cataluña el proceso de creación de una asociación de museos de territorio y sociedad, con la finalidad de poner en valor las funciones que realizan.

ze de Besora, Sant Vicenç de Torelló, Torelló, Les Masies de Voltregà, Manlleu, Roda de Ter o Les Masies de Roda vieron como en pocos años se transformaba su estructura económica y social con la instalación en sus núcleos urbanos o en des poblados de su término municipal de grandes fábricas textiles, casi exclusivamente especializadas en la hilatura de algodón.

Esta historia singular se refleja sobre el territorio y el entorno social en forma de colonias, ciudades y pueblos industriales, arquitectura residencial burguesa, canales huertas, presas, jardines, lavaderos, fábricas, cultura y memoria del trabajo y la vida cotidiana, iniciativa industrial, innovación, nuevas formas de asociacionismo, cultura industrial, etcétera. Un conjunto que ha compuesto un paisaje cultural característico a lo largo de toda la cuenca media del río Ter.

Manlleu, es la ciudad más importante de este conjunto. Actualmente es la segunda ciudad de la comarca de Osona y cuenta con 20.000 habitantes. Se encuentra a 80 kilómetros de la capital catalana y a medio camino entre ésta y los Pirineos. A finales del siglo XVIII Manlleu no era muy diferente del resto de pueblos y villas de la comarca. Sin embargo, es una ciudad que crece desde principios del siglo XIX más que sus vecinos a la sombra del desarrollo industrial que permite el paso del Ter. Cinco grandes fábricas textiles o semicolonias nacen a lo largo del siglo XIX en el des poblado de su término municipal a orillas del Ter. De éstas, la más destacable es la colonia Rusiñol, propiedad del artista modernista catalán Santiago Rusiñol, procedente de una familia de industriales algodoneros manlleuenses, y de la cual el artista había de convertirse en heredero hasta el cambio definitivo de sus principales orientaciones vitales.

Por otra parte, el elemento más significativo del patrimonio industrial, paisajístico y urbano de Manlleu es su canal industrial, que recorre los dos kilómetros de la fachada urbana de la ciudad y ha determinado y determina el crecimiento de Manlleu hacia el río. El canal fue construido en los años cuarenta del siglo XIX. Tiene su origen en una acequia de regadío que también proporcionaba agua a un molino, y la constitución de la Comunidad de fabricantes, que había de regir su futuro, data de 1848. El canal es una infraestructura hidráulica compleja que permitía abastecer de agua con finalidades energéticas a un molino y siete fábricas ubicados en la fachada fluvial urbana de Manlleu. Muchas de estas fábricas han desaparecido por diversos motivos, pero algunas de ellas, entre ellas la que ocupa el Museo Industrial del Ter, forman parte aún del paisaje urbano.

El desarrollo industrial de la comarca, y en especial de Manlleu, acarreó también importantes cambios sociales. La población de Manlleu se triplicó durante el siglo XIX (y aunque la actividad agrícola continuara teniendo un peso importante) Manlleu se convirtió, principalmente, en un núcleo obrero y industrial, uno de los principales de la Cataluña interior.

### 3. ORÍGENES DEL MUSEO INDUSTRIAL DEL TER

El museo abrió sus puertas al público definitivamente el 23 de junio de 2004 como una apuesta del Ayuntamiento de Manlleu por la promoción de los valores ambientales y culturales del Ter. El proyecto de creación del Museo Industrial del Ter llevaba ya en ese momento un recorrido de ocho años. El edificio escogido para acoger la sede del museo fue una antigua fábrica, Can Sanglas, la última de las que alimentaba en su recorrido el canal industrial de Manlleu. Can Sanglas es una fábrica que tiene su origen en 1841, y es un edificio muy significativo del desarrollo industrial de Manlleu. Sin duda uno de los primeros en el que se inició el proceso de industrialización en la comarca. Uno de los aspectos más representativos de este edificio industrial es que contaba con dos turbinas, con dos espacios energéticos que facilitaban en el discurso museográfico la explicación de la importancia de la energía hidráulica en el desarrollo industrial de Manlleu. Esas dos turbinas han sido restauradas en el proceso de apertura al público del museo.

El museo abrió sus puertas al público con dos exposiciones permanentes: «La fábrica de río», en la que básicamente se explican el aprovechamiento de la energía hidráulica y el proceso de la hilatura de algodón, así como también la significación industrial que consiguió Manlleu en el ámbito de la construcción de maquinaria textil, siendo uno de los principales núcleos dedicados a esta industria en España. La segunda exposición permanente, «Los ríos mediterráneos», se encuentra en la planta superior del museo y está dedicada a los valores ambientales de estos ríos, su biodiversidad, su estado ecológico, etcétera.

La intervención arquitectónica, operada por el arquitecto Carlos Ferrater, ha actuado también como un elemento transformador del entorno. La principal intervención que se ha hecho en el edificio ha sido el añadido de un volumen de hormigón al cuerpo histórico de la fábrica, una nave de tres pisos construida en los materiales habituales en este tipo de construcciones en el territorio: ladrillo y piedra, especialmente piedras de río. El volumen de hormigón es ocupado por los diferentes servicios del museo, mientras el cuerpo histórico de la fábrica es espacio dedicado básicamente a exposiciones.

Como decimos el museo fue inaugurado el 2004, sin embargo, el proceso de creación del museo se había iniciado ocho años antes, impulsado por diferentes estímulos y expectativas expresados por la sociedad civil y recogidos por los políticos. No es gratuito recordar aquí que en los ocho años transcurridos entre el origen del proyecto, que podemos ubicar alrededor de 1996, y la inauguración pública del museo en 2004 llegan a pasar por la alcaldía de Manlleu tres alcaldes distintos y los tres de formaciones políticas diferentes. A lo largo de estos años logró construirse un cierto consenso social alrededor del proyecto de museo que aún así no ahorró ciertos debates ciudadanos sobre su conveniencia o sobre el orden de prioridades

que estaban aplicando los equipos municipales. Es importante ver cómo se impone este consenso, como a pesar de las dificultades se decide continuar en una línea específica, pero desde el museo también debemos analizar y tener en cuenta el conjunto del debate y sus argumentaciones.

Vamos a analizar cómo se explicitan y como se argumentan en este proceso de conformación del proyecto las expectativas depositadas en el proyecto de museo. Éstas, evidentemente, se encuentran en el origen del posterior modelo museológico aplicado desde que el equipamiento abre sus puertas al público. Las expectativas o estímulos definidos por la sociedad civil y los políticos los hemos dividido en seis tipos de argumentos: identitarios, urbanísticos, ambientales, económicos, culturales y patrimoniales.

### **3.1. Identitarios**

Ante todo el Museo Industrial del Ter se plantea como un museo identitario. Identitario en el sentido en que se concibe como la herramienta que ha de explicar la singularidad histórica y cultural de una ciudad como Manlleu. La ciudad y buena parte de su entorno han tenido durante los dos últimos siglos un recorrido histórico singular. El desarrollo industrial de Cataluña, que no contaba con la riqueza energética y en materias primas de otros territorios se volcó sobre los magros e inestables recursos hidráulicos de ríos como el Ter, siendo, como ya hemos indicado, el principal motivo, aunque no el único, de la industrialización del Ter. Manlleu deviene así una ciudad eminentemente obrera en un contexto comarcal claramente rural, y un polo de atracción para mucha gente en busca de trabajo. Inmigrantes que inicialmente procedían de las zonas rurales del entorno relativamente próximo, pero que a partir de mediados de los años cincuenta del siglo XX provendrán principalmente de la España meridional. Un proceso que ha continuado recientemente a pesar de las crisis industriales de los años ochenta y de los cambios en la estructura económica de Manlleu y que han acabado con la práctica totalidad de la histórica industria textil. Así, en estos momentos, la ciudad cuenta entre su población (20.000 habitantes) con un 20% de población inmigrada extranjera, de la que denominamos actualmente como «extracomunitaria» (Casas & Crosas, 2007).

En este contexto económico y social, el museo nace con la misión de poner en valor el patrimonio vinculado a la historia de la industrialización, como un elemento de singularización, mejora de la autoestima de la población, de cohesión social y de proyección hacia el futuro de sus valores positivos. De hecho, si algún elemento permite interpretar el presente de Manlleu es la intensidad y la singularidad de su desarrollo industrial en una comarca tipificada (o topificada) en el conjunto catalán como una comarca eminentemente (y casi exclusivamente) rural.

### 3.2. Urbanísticos

Se trata seguramente de una de las líneas de argumentaciones más utilizadas y desarrolladas en el proceso de creación del museo. En definitiva, el Museo Industrial del Ter es la primera intervención urbanística en un proceso de mayor alcance que pretende recuperar la fachada fluvial urbana de Manlleu. El río Ter tiene un recorrido de unos cuatro kilómetros a lo largo del término municipal de Manlleu, y de dos kilómetros, en los que transcurre paralelamente al canal industrial y que corresponden estrictamente a la fachada fluvial del núcleo urbano. Un espacio de grandes potencialidades, históricamente ocupado por un paisaje de agua, huertas y fábricas que son definitivamente abandonadas (unas y otras) a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

La recuperación de esta fachada urbana orientada al río, no resuelta totalmente en la actualidad, es uno de los proyectos más largamente ambicionados por la sociedad civil manlleuense, y ha contado ya con intentos de intervención planteados en la década de los noventa, paralelamente al proyecto del museo. Éste se encontraba en sus orígenes vinculado al proyecto global de Parque del Ter. De hecho, el museo constituye la primera intervención en esa línea de recuperación urbana de este espacio de la ciudad, y se esperaba de él que catalizase el proyecto de recuperación de este espacio.

### 3.3. Ambientales

El río, que durante decenios ha sido fuente de riqueza, pero también espacio de trabajo, de juegos y ocio, etcétera, pasa a sufrir un proceso de degradación ambiental que se acentúa en los últimos decenios del siglo XX por el aumento de la presión ejercida sobre el río. La intensificación y densificación de la ganadería en general y la porcina en particular, en la actualidad es una de las principales industrias de la comarca, el crecimiento de los pueblos y ciudades de la ribera sin disponer de estrategias de depuración del agua, la práctica de los vertidos industriales y la degradación paisajística del bosque de ribera están en el origen de un paulatino alejamiento de la población del río, pero también en el de la reivindicación de sus valores ambientales y en la necesidad de recuperarlos. Es significativo recordar que en Manlleu surge uno de los grupos ecologistas que han tenido más relevancia en los últimos años en Cataluña, el Grupo de Defensa del Ter (GDT), que consiguió el primer castigo penal con prisión en España para un empresario que vertía residuos al río.

Desde esta perspectiva el río no es únicamente el motor industrial de Manlleu, es una realidad ambiental sobre la que hay que trabajar desde la investigación, la educación y la recuperación del paisaje. Con esta finalidad y ya con anterioridad a la inauguración del museo se crea su área ambiental, el Centro de Estudios de los Ríos Mediterráneos.

### **3.4. Económicos**

Como quizás no podría ser de otra manera, los argumentos económicos estuvieron entre los más explicitados, aunque no por los dinamizadores y técnicos del proyecto. Se considera que el museo debe convertirse en un incentivo de promoción económica que contribuya a fomentar el sector servicios y diversificar el tejido económico de la población. Muchas de las declaraciones de protagonistas del proceso o incluso de colectivos ciudadanos iban en esta dirección. El museo había de ser una herramienta de desarrollo turístico de Manlleu, un sector hasta ese momento casi inexistente en la ciudad.

### **3.5. Culturales**

Desde el primer momento se plantea el museo como un centro que ha de tener un papel importante en la dinamización cultural de la ciudad. Así, el Museo ha de ser el responsable de una programación cultural que vaya más allá de su ámbito temático y que recoja y proyecte las iniciativas culturales de la sociedad civil.

En una perspectiva más amplia el museo debe ser una herramienta de proyección cultural de la ciudad y su entorno, ubicándolos en el mapa cultural de Cataluña. En ese sentido desde un primer momento se trabaja para vincular el Museo con la red territorial de los museos de ciencia y técnica catalanes vinculada al Museo Nacional de la Ciencia y la Técnica de Cataluña, cuya sede central se encuentra ubicada en Terrassa.

### **3.6. Patrimoniales**

Los argumentos que podríamos denominar patrimoniales son aquellos que reivindican la conservación de un patrimonio cultural singular (mueble, inmueble y memorial). Se confunden evidentemente con los argumentos de carácter identitario. Tratándose del proyecto de creación de un museo no deja de ser interesante señalar que son un tipo de argumentaciones menos presentes de lo que podríamos suponer.

En todo caso, es fácil interpretar que en el proyecto de creación del Museo el patrimonio, a pesar de su importancia central, adquiere un carácter no de tipo finalista, sino instrumental. Es decir, no se decide crear un museo exclusivamente para salvaguardar un patrimonio (podríamos suponer que en ese caso no habría alcanzado el consenso social necesario), sino que el Museo, o la voluntad de museo, o el deseo de museo van por delante, por ejemplo, de la creación de una colección. Por tanto, en primer lugar el museo es una herramienta para el desarrollo económico, social, cultural y urbanístico de la ciudad. Después viene la preocupación patrimonial.

Y siguiendo nuestra interpretación, esto no quiere decir que una vez creado el Museo, éste haya de estar dominado por las nuevas leyes del parque temático que afectan a muchos proyectos de museo, y haya de abandonarse toda estrategia de gestión del patrimonio. Al revés, el Museo nació en este sentido con objetivos ambiciosos, como veremos. De hecho entre los historiadores y museólogos que orientaron técnicamente el proyecto en sus inicios, esta dimensión, sí era central en su argumentación. Debemos ser conscientes, sin embargo, que las fuerzas sobre las que se apoya el consenso para la creación del Museo son tal como hemos explicado de diversa índole.

Ya en 1998 en un artículo en la *Revista de Museología*, Joaquim Albareda, primer director del museo (y el que lo inauguró) y uno de sus principales ideólogos y museólogos que colaboraron en la definición del proyecto resumían algunas de las ideas que hemos expresado:

El Museo industrial del Ter tiene como misión convertirse en una institución cultural y científica que, a través del patrimonio industrial, favorezca la conservación, la transmisión y el uso de la herencia histórica de Manlleu y el curso medio y alto del río Ter. El museo debe ser, al mismo tiempo, un elemento dinamizador que incida en el mantenimiento de la memoria colectiva, que estimule la concienciación social y ecológica y que favorezca la participación de la comunidad (Albareda, Alcalde & Santaularia, 1998: 161).

En definitiva, debemos destacar que a pesar de la dificultad que en procesos de este tipo representan los cambios políticos constantes en un municipio, en el caso del proyecto del Museo Industrial del Ter, acabó consiguiéndose, no sin esfuerzo, un consenso favorable a la creación del Museo que contó con el impulso y el apoyo de todas las fuerzas políticas locales y que se construyó con los argumentos que hemos enumerado. Hasta el punto que el Museo es considerado en ámbitos ideológicos muy diversos como «el faro del futuro desarrollo cultural de Manlleu» o «el buque insignia del Manlleu del futuro», como se ha publicado en algunos medios.

A pesar del consenso político alcanzado en esos ocho años (entre 1996 y 2004) y a pesar del apoyo significativo de una buena parte de la sociedad civil, el proyecto del museo también encontró la oposición explícita de ciudadanos particulares que expresaron públicamente su opinión y de una cierta línea de opinión ciudadana que ponía en duda la necesidad de creación del museo en Manlleu. Argumentaban que existían otras prioridades a las que dirigir los recursos, y que finalmente, una vez abierto el equipamiento este representaría una carga excesiva para la ciudad. Volvemos a ver aquí las preocupaciones de carácter económico tan utilizadas también, pero en sentido contrario, por los defensores del Museo. Los gestores del patrimonio y de los museos debemos ser conscientes también de estos debates porque finalmente gestionamos un servicio público para ciudadanos interesados en la cultura, para ciudadanos que en principio y muy legítimamente

prefieren el fútbol, empresarios sensibles, empresarios insensibles, mujeres, niños, gente mayor, autónomos también sensibles y insensibles, asalariados diversos, inmigrantes, emigrantes de vuelta, ciudadanos que creen que un museo es un lujo innecesario y ciudadanos que se lo imaginaban mas grande. La «comunidad» no es una realidad homogénea de intereses solidarios. El conflicto también forma parte de sus energías, y en este caso el museo no puede quedar fuera de estas dinámicas ni puede ignorarlas.

Teniendo en cuenta las expectativas puestas sobre el museo, y los debates existentes, viene el momento, cuando aún no existe un patrimonio (colecciones) a conservar que es el argumento que justifica la sola existencia de otros museos, de hacernos la pregunta clave: ¿era o es el museo la herramienta adecuada para afrontar las expectativas de la sociedad civil y política de Manlleu? Es una pregunta difícil de responder radicalmente. Pero nos arriesgamos: sí, el museo puede ser la herramienta adecuada, o mejor, es una de las herramientas adecuadas. Aún así, lo es siempre y cuando el museo se plantee de forma adecuada para responder a estas expectativas. No lo sería seguramente cualquier tipo de museo.

Hablar de museos hoy en día no puede hacerse de una forma unívoca. Existen tantas clases de museos y tan diferentes entre ellos que, a menudo, cuesta referirse a ellos como una sola familia de instituciones. Por sus temáticas (¿pueden ser muy diferentes un museo de arqueología o de arte contemporáneo, o un museo del viento, o un museo de la paz o de la guerra o un museo industrial o de historia local), por sus dimensiones (quién va a negarme las diferencias entre un gran museo nacional y un pequeño museo local en el que un solitario director lucha contra los elementos?), por su modelo museológico (es muy diferente un ecomuseo del que se confunde exclusivamente con su edificio y su exposición permanente), etcétera. Por no hablar de la nueva generación de centros patrimoniales que a menudo reciben la denominación de museos pero que no conservan ni investigan sobre el patrimonio, sino que basan su razón de ser en la promoción turística y en la espectacularidad. No se trata de decidir cuál de estas estrategias es buena o es mala, sino que cada una de ellas ha de ser valorada en función del patrimonio que custodia y las circunstancias de su contexto territorial.

En nuestro caso apostamos por el modelo de museo de territorio y sociedad, que consideramos adecuado para responder a las expectativas que los ciudadanos de Manlleu han puesto sobre el Museo, y que además nos permite acercarnos un poco más a aquellos ciudadanos, que veían el Museo como un proyecto muy alejado de sus expectativas o prioridades. En definitiva, un modelo de museo que desarrolla su programa más allá del edificio. Un museo que piensa en el público visitante, pero sobre todo en el servicio a los ciudadanos del territorio, promoviendo la participación. Y finalmente, un museo con una visión integral del patrimonio y que la proyecta al presente.

#### 4. LAS LINEAS DE TRABAJO DEL MUSEO INDUSTRIAL DEL TER<sup>3</sup>

En el apartado anterior hemos visto en líneas generales cómo se activa el proceso de creación del Museo Industrial del Ter, y con qué argumentos se legitima su creación desde los diferentes agentes sociales de la ciudad. Y también, sin entretenernos en los detalles, qué deberá quedar para analizar con una mayor perspectiva histórica ya que como hemos visto, se consiguió un cierto consenso social que se refleja en el apoyo al proyecto de todos los grupos políticos del ayuntamiento. Es importante recordar que en tres legislaturas tres grupos políticos diferentes han debido liderar alternativamente el proyecto del museo, y que todos apostaron finalmente por él. Vamos a ver ahora, también someramente, cómo desarrolla el Museo sus diferentes líneas de trabajo, especialmente vinculadas a dos líneas temáticas: patrimonio cultural y patrimonio natural vinculados al río Ter. En definitiva, el Ter, el río y su vinculación con la ciudad, continua siendo visto por la sociedad civil de Manlleu como la principal potencialidad de la ciudad<sup>4</sup> y el Ter es el eje temático del Museo, tanto en su dimensión cultural como en su dimensión ambiental. Lo cual no niega que el Museo pueda afrontar otros temas de carácter local, dado que se trata del único equipamiento museístico de la ciudad. Como ya hemos dicho anteriormente, la dimensión ambiental del Museo Industrial del Ter se encarga de desarrollarla su área ambiental, el Centro de Estudios de los Ríos Mediterráneos.

Vamos a exponer ahora brevemente las seis líneas de acción con la que trabaja principalmente el Museo Industrial del Ter.

##### 4.1. Un museo de territorio

Utilizamos este término en el sentido en que la acción del Museo se vincula a un territorio más amplio que el de nuestro término municipal, pero también en el sentido que el Museo Industrial del Ter aspira a ser una herramienta de ordenación territorial, partiendo por supuesto, de la gestión del patrimonio. ¿Cómo se puede gestionar desde un museo como el nuestro el binomio «patrimonio y territorio»? Disponemos de diferentes estrategias: la generación de herramientas de interpretación del territorio (itinerarios, puntos de interpretación, organización de visitas guiadas, señalización, etcétera); la intervención en los procesos de recuperación y restauración de patrimonio (investigación, realización de informes, búsqueda de

---

<sup>3</sup> No podemos extendernos demasiado aquí en actividades concretas. Por tanto, invitamos al lector interesado a visitar nuestra página web: [www.mitmanlleu.org](http://www.mitmanlleu.org). En el encabezamiento «Noticias» podrá encontrar un histórico de las actividades que realiza nuestro museo.

<sup>4</sup> En los diversos procesos de participación ciudadana organizados por el Ayuntamiento como base para desarrollar muchos proyectos municipales aparece como una constante la apuesta que debe hacerse en la ciudad por la fachada urbana del Ter. De hecho, el marketing de ciudad en el caso de Manlleu ha creado un lema que tiene al río como protagonista: «Manlleu, capital del Ter».

recursos, coordinación de proyectos de restauración); participación en procesos de puesta en valor y sensibilización social (comunicación en prensa, organización de actividades, exposiciones, conmemoraciones, etcétera).

Para el desarrollo de estas actividades cuando se realizan fuera del término municipal de Manlleu el Museo dispone en estos momentos de acuerdos estables o concretos con los municipios en los que se realiza. De hecho, en estos momentos estamos desarrollando programas y proyectos de colaboración con la mayoría de municipios de nuestro entorno tanto desde la perspectiva de patrimonio cultural como desde la ambiental.

En este apartado de museo de territorio vale la pena remarcar que en tanto que museo de territorio radicado en Manlleu, el Museo Industrial del Ter asume funciones de museo local. Custodia las colecciones muebles de Manlleu no específicamente industriales (arqueología, historia local, etcétera) y desarrolla, como veremos más tarde, todo tipo de actividades pensadas desde una perspectiva local.

#### **4.2. Una herramienta de proyección hacia el futuro de nuestra historia e identidad**

Ya sabemos, aunque milagrosamente aún no se había dicho en este texto, que el patrimonio es una construcción social. En nuestro caso constituye una activación consciente que pretende proyectar al presente y al futuro unos valores positivos, para conseguir diversos objetivos: democratización de la memoria, cohesión social, mejora de la autoestima local y territorial, creación de valor añadido, promoción de valores positivos como la capacidad emprendedora y de innovación, etcétera.

Así, buena parte de la población de Manlleu y de las poblaciones vecinas del Ter ha pasado su vida en el trabajo en las fábricas o mantienen alguna vinculación personal o familiar con su tradición industrial. Un museo como el Museo Industrial del Ter trabaja también con una voluntad simbólica de democratización del patrimonio y la memoria. En museos como el nuestro se cumple con una función democratizadora de las representaciones sociales del patrimonio, ya que en ellos se pueden ver reflejados grupos sociales tradicionalmente apartados en las representaciones patrimoniales tradicionales. A menudo se confunde democratización del patrimonio con una mejor difusión de las actividades de los museos, sin modificar el alcance simbólico del concepto. En museos como el nuestro creemos que se amplía la base social de los creadores del patrimonio, y constituyen, por tanto una buena herramienta para impulsar la participación y la cohesión social.

El Museo, desde la gestión del patrimonio es un creador de valor añadido. Su acción directa e indirecta ayuda a convertir los vestigios del proceso histórico más singular que ha vivido Manlleu en valor añadido para todos los agentes, sociales y económicos que se vinculan a ese patrimonio. En este sentido Manlleu y todo el terri-

torio del Ter está viviendo un proceso intenso de revalorización del patrimonio industrial, especialmente en su dimensión arquitectónica. Por ejemplo, muchas empresas están optando en relocalizar sus espacios productivos o de representación en las antiguas naves industriales abandonadas en el proceso de decadencia del sector textil. La «visualización» del valor simbólico por parte de los ayuntamientos, las empresas o los particulares es la mejor fórmula de recuperación de estos conjuntos patrimoniales.

### **4.3. Un dinamizador de la vida cultural de Manlleu y la comarca**

El Museo es un centro cultural en el sentido más amplio del término. Mediante una programación cultural diversa se busca la complicidad de la comunidad, incluso cuando esta programación poco tiene que ver con las orientaciones temáticas principales. Esta programación acoge espectáculos infantiles de pequeño formato, ciclos de conferencias, cursos de música, exposiciones, conciertos, teatro, etcétera.

Igualmente el Museo abre sus instalaciones al uso por parte de asociaciones y entidades locales para desarrollar conferencias, exposiciones y cualquier otra actividad compatible con nuestras instalaciones, que cuentan con un auditorio, una sala de exposiciones temporales y un espacio polivalente.

### **4.4. Un centro de promoción turística de nuestro entorno**

Ya hemos explicado anteriormente que el Museo era visto por buena parte de la sociedad civil como una herramienta de desarrollo del sector turístico en nuestro entorno. Se trata de un sector con muy poca presencia en Manlleu, una ciudad de base industrial, y sin un desarrollo muy acusado tampoco en el resto de nuestro entorno, con la excepción quizás de Vic, la capital comarcal, ciudad que cuenta con un centro comercial importante, una gran tradición de ferias y un relevante patrimonio histórico que la convierten en un punto de atracción de visitantes importante en la comarca.

El Museo Industrial del Ter, trabaja en la promoción de Manlleu y el Ter como espacio de atracción turística y de visitantes, mediante la puesta en valor del patrimonio, pero también con la promoción, creación de rutas, itinerarios y actividades complementarias a la visita a la exposición permanente, acercándola al máximo abanico de público posible. Es el caso de nuestros programas de visitas teatralizadas, iniciados el 2005 y que cuentan con una gran aceptación por parte del público. Por otra parte el Museo asume en Manlleu la gestión de la Oficina de información turística, muestra también del peso que asume en nuestro entorno la estrategia de promoción del territorio.

#### **4.5. Un centro de investigación generador de conocimiento**

La investigación, el trabajo de creación de conocimientos y de dotar de sentido a los elementos patrimoniales es en realidad lo que marca la diferencia entre el museo y otros espacios de presentación del patrimonio, ya sean centros de interpretación, parques temáticos, etcétera. Más allá de la superficie de una programación cultural o de una oferta turística dinámica, lo que da dinamismo a nuestro centro es su apuesta por la investigación en sus ámbitos principales, hasta el punto que buena parte de los recursos generados e invertidos en el Museo Industrial del Ter se dedican a la investigación. Y eso a pesar de ser ésta una de las dimensiones de nuestros museos más difíciles de financiar.

Desde la perspectiva ambiental, nuestro Centro de Estudios de los Ríos Mediterráneos se ha convertido en Cataluña en un espacio de referencia en seguimiento ecológico de ríos, en estudios sobre migración de peces o de cartografía de hábitat fluviales. Trabajos que se realizan con técnicos propios del Museo y técnicos especialistas que se incorporan puntualmente a nuestros equipos, y que en muchos casos se realizan a petición de otras administraciones.

En el ámbito de las ciencias sociales el Museo desarrolla diversos proyectos de historia, etnología o geografía. Por poner algunos ejemplos, en los últimos proyectos en marcha se está trabajando sobre el trabajo femenino en las fábricas del Ter, de gran importancia histórica, sobre la importante tradición coral típica de una sociedad industrial como la nuestra desde mediados del siglo XIX, o sobre la tradición jardinera de nuestro territorio, relacionada también con la implantación de la industria.

Estas líneas se completan con el trabajo de documentación de nuestras colecciones de objetos, que crecen a medida que la población va poniendo en valor su patrimonio; colecciones de fotografía histórica y de fondos documentales vinculados con nuestros temas; y la realización constante de informes de valoración patrimonial de edificios o conjuntos urbanos e históricos, también a petición de las distintas administraciones.

#### **4.6. Un centro educativo**

Finalmente, consideramos el Museo como un centro educativo. En un momento en el que se escuchan críticas a la infantilización de nuestros museos y a su excesiva dependencia del público escolar, nosotros creemos que debemos apostar en esta línea, tanto para el de nuestro contexto territorial más próximo como para el de otros entornos territoriales más lejanos. No se trata tanto en este caso de concebir museos (exposiciones permanentes) dedicados exclusivamente a los niños, como de generar una oferta educativa adaptada a las necesidades de las escuelas.

Nuestro Museo ofrece trece actividades educativas fijas que abarcan nuestras dos líneas temáticas básicas: educación ambiental y patrimonio industrial, que no están específicamente destinados a nuestro público escolar local. Por otro lado, el Museo genera otras actividades específicas, de carácter anual, que sí orientadas a nuestro entorno. Por ejemplo, y vinculado a la investigación sobre el trabajo femenino en las fábricas textiles de Ter se está desarrollando un trabajo de memoria oral con diversos centros de educación secundaria de nuestro entorno. En trabajos de este tipo se busca también la implicación de las escuelas y la participación de los estudiantes en la reflexión sobre su propia historia, que es la de sus madres y abuelas.

## **5. LAS LIMITACIONES PARA EL DESARROLLO DEL MODELO DE MUSEO DE TERRITORIO Y SOCIEDAD**

Hasta aquí hemos reflexionado sobre qué entendemos por un museo de territorio y sociedad, hemos visto bajo qué estímulos nace (o se activa) el Museo Industrial del Ter, nos hemos «adscrito» al modelo, y hemos explicado en qué líneas trabaja nuestro museo. Parece que aquí podríamos cerrar el círculo sin entrar en otras consideraciones. Pero aún no hemos respondido a la pregunta del título de este artículo. ¿Son los museos de territorio y sociedad una utopía? ¿Son modelos viables de gestión del patrimonio?

Desde una perspectiva teórica la música suena bien, pero si nos atenemos, por ejemplo, a la importancia central que en la Nueva Museología se le da a la participación de la comunidad hemos de empezar a ser críticos. Tal como se proponía en el texto de presentación del congreso *Museos, Patrimonio Cultural y Sociedad: participación ciudadana e intervención pública* (Donostia-San Sebastián, noviembre de 2007), una cosa son los discursos y otra muy diferente los hechos. Estos últimos han quedado a menudo muy alejados de los primeros. Es verdad, pero una vez superada una cierta ingenuidad y un cierto «buenismo» uniformizador de la comunidad, continúa siendo posible, y en nuestra opinión deseable, aplicar aquellos planteamientos. Y continúan, en nuestra opinión siendo útiles para la gestión cotidiana de nuestros museos. En Cataluña, a pesar de circunstancias adversas, podemos decir que el modelo ha tenido unos cuantos ejemplos exitosos que se han convertido en referencia en muchas partes, también de España. Es el caso por ejemplo del Ecomuseu de les Valls d'Àneu o el Museu del Montsià, ya citados anteriormente. Pero continúan existiendo limitaciones importantes para que un modelo de museo defendido por muchos pueda desarrollar completamente sus potencialidades. Limitaciones que existen a pesar del acuerdo bastante generalizado sobre lo adecuado de sus planteamientos:

El museo territorial es el que está en mejor posición para abanderar la reconversión del sector patrimonial que habrá de permitir transformar lo que hasta ahora han sido productos patrimoniales clásicos con finalidades exclusivamente simbólicas en verdaderos servicios públicos de calidad dirigidos al conjunto de los ciudadanos (Vicente, 2005: 135).

Aún así, estos museos no acaban de imponerse en la práctica. Es más, existe una cierta moda de gestión del patrimonio que se desplaza hacia otros modelos, más cercanos a los supuestos centros de interpretación, parques temáticos u otras fórmulas de presentación patrimonial especialmente orientadas a la explotación turística y un consumo cultural basado en el espectáculo. ¿Es eso así porque el modelo teórico de museo de territorio y sociedad no es el apropiado? Creemos que no, que está más relacionado con otros factores limitadores que expondremos brevemente.

### **5.1. La ausencia de recursos económicos**

La amplitud de las funciones que debe asumir un museo de territorio y sociedad como el nuestro, de carácter social, cultural, económico, ambientales, científicas, educativas no cuenta con el soporte normativo necesario ni por supuesto con el económico. Hasta ahora, en Cataluña estos museos han subsistido casi exclusivamente con presupuestos a cargo de los municipios, sin contar prácticamente con líneas de apoyo procedentes de otras administraciones, aunque existan honrosas excepciones.

El marco normativo no ha ayudado nada en Cataluña al desarrollo de estos modelos museológicos. La ley de museos de 1990 apostaba por la creación de los museos temáticos nacionales, dejando de lado al resto de museos locales o comarcales.

La ley de museos del año 1990 supuso un cambio drástico por la nueva formulación de una red de museos temáticos nacionales en detrimento de la red de museos locales y comarcales. A partir de la ley, se produce la deriva y abandono de estos centros a la libre decisión y dependencia municipal, que ha sido la administración que ha debido sostenerlos sin ninguna otra ayuda económica, y sin ningún marco normativo o propositivo que desde un ámbito de gobierno superior estableciese objetivos, directrices y estrategias más generales (Farnós, 2005: 60).

En estas circunstancias generales los museos han debido sostenerse con el apoyo de sus municipios o buscando fórmulas diversas de autofinanciación, que son en términos generales insuficientes para desarrollar el conjunto de actividades de difusión, conservación, interpretación o investigación propias de estos museos.

### **5.2. La dificultad de tejer redes territoriales**

El desarrollo de otras estrategias de optimización de los recursos tampoco ha sido priorizado por las políticas supramunicipales. Seguramente en una situación como ésta una opción de desarrollo de la política museística en el territorio pasa por la mancomunicación de los servicios museísticos. La ley de museos catalana de 1990 trasladaba las competencias de la Generalitat en los museos comarcales a los Con-

sells Comarcals. Con el tiempo, la participación de estos organismos, que agrupan a todos los municipios de una comarca, en los museos en los que tienen una presencia ha sido testimonial, con la excepción de los casos del Museu del Montsià y del Muséu dera Val d'Aran (Farnós, 2005).

Los programas de cooperación de los museos fuera de su municipio de referencia, están organizados con fórmulas de colaboración bilaterales o específicas para cada proyecto concreto, sin contar para ello con un marco global territorial ni modelos o políticas promovidos desde instancias superiores. En nuestro caso, desarrollamos programas de colaboración en otros municipios sobre la base de acuerdos parciales que incluyen una negociación económica, pero sin un marco global que nos permita pensar en consolidar este tipo de relaciones<sup>5</sup>.

### 5.3. Mercantilización del museo

Sin embargo, las dificultades de mantenimiento de los museos no han detenido ni en Cataluña ni en otros lugares de España la «sed de museo». Constantemente continúan apareciendo nuevos proyectos, y ninguno de los ya existentes es abandonado. Pero buena parte de estos nuevos museos se piensan ahora exclusivamente desde la perspectiva del desarrollo económico y del consumo turístico. Ya en el año 2000 Alcalde avisaba de este proceso:

Se está desmantelando una determinada manera de entender las relaciones entre el patrimonio y la sociedad. La utilización del patrimonio para la sociedad se está circunscribiendo, únicamente, a considerarlo un elemento que puede tener una participación en la creación de un entorno económico favorable para la localidad y la comarca y que puede ser susceptible de aportar beneficios económicos a una parte de sus habitantes (2000: 81-85).

Proceso que ha continuado con fuerza y que recientemente continúa percibiéndose entre los profesionales como el peligro de la «mercantilización» del discurso y la función de los museos. Así lo expresa Vicente:

Pero esta función instrumental de los usos y funciones del patrimonio, perfectamente legítima, no puede esconder la significación social que comporta trabajar sobre los espacios de memoria: espacios físicos —el paisaje urbano— y espacios

---

<sup>5</sup> Mientras se redactaba este artículo la Dirección General del Patrimonio Cultural presentó el nuevo «Pla de Museus». Sin ser una ley nueva, el plan nace con la voluntad explícita de mejorar el apoyo de las políticas de la Generalitat en lo que se refiere a la red catalana de museos locales y territoriales: mejorando la implicación de estos museos en las redes temáticas de los museos nacionales, creando una red de museos locales, con el replanteamiento de los SAM (Serveis d'Atenció Museística), que habrán de implantarse en museos consolidados del territorio y con la promoción del trabajo en red de los museos. Este Plan, si se desarrolla efectivamente, abre nuevas expectativas que podrían modificar por fin las dificultades identificadas en este artículo.

simbólicos —las vivencias, los recuerdos, las percepciones—. En este sentido, las actuales tendencias que vinculan ocio y cultura como expresiones diferentes de un mismo discurso comportan, a menudo, una mercantilización del producto patrimonial no exenta de peligros. No hay que caer en la trampa de convertir la memoria en un elemento exclusivo de consumo. Hay que rechazar las políticas culturales atadas al espectáculo y el consumo (2005: 134).

En este sentido, la «turistización» de nuestros museos puede acabar imponiéndose al modelo de museo implicado más genéricamente en el desarrollo socio comunitario, que no se mide exclusivamente en función del consumo. La clave en este caso se encuentra en buscar fórmulas para compaginar el papel del museo en el desarrollo económico y turístico sin renunciar a sus funciones sociales.

#### **5.4. Participación y comunidad**

Finalmente, hay que reflexionar sobre la fragilidad del concepto de participación que en mi opinión es clave en el museo de territorio y sociedad. Empujados por los modelos cercanos a la Nueva Museología, los gestores del patrimonio nos hemos lanzado a la promoción de la participación de la comunidad, con la voluntad de convertir nuestros museos en ágoras modernas de reflexión: ¿de dónde venimos? y ¿a dónde vamos? En espacios de consenso en los que todo el mundo se pueda sentir representado, etcétera. Pero ¿qué es, sin embargo, la comunidad? ¿Quién somos los ciudadanos? Una realidad muy compleja y poco homogénea. Nuestras comunidades están formadas por un calidoscopio de identidades: niños y adultos, hombres y mujeres, inmigrantes y autóctonos, ricos y pobres, jóvenes y viejos, asalariados y empresarios, aficionados del Barça y del Madrid, gente de izquierdas y gente de derechas, etcétera. ¿Cómo podemos llegar uniformemente a este conjunto heterogéneo que además ahora se encuentra en un mundo globalizado?

Esta dificultad para movernos entre la complejidad de nuestras sociedades a menudo nos descoloca y nos acompleja. ¿Es realmente posible, por ejemplo, llegar a influir en la vida de las comunidades de inmigrantes, a los que nos dirigimos con lenguajes a los que quizás ellos no son sensibles? Debemos ser conscientes de que esta influencia se conseguirá a largo término y debemos estar preparados para los pequeños fracasos cotidianos desde el convencimiento de que si innovamos en las estrategias de difusión, comunicación y participación y no renunciamos a una voluntad de servicio público sin obviar lo que nos demandan nuestros ciudadanos el museo se puede convertir en una buena herramienta de cohesión social desde el reconocimiento de la diversidad.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALBAREDA, J., ALCALDE, G. & SANTAELARIA, D. (1998) «El Museo Industrial del Ter (Manlleu, Barcelona)», *Revista de Museología*, 14, pp. 159-162.
- ALCALDE, G. (2000) «Museus locals i comarcals i utilització del patrimoni» en *Actes del 2n congrés català de museus locals i comarcals*, Museu Etnològic del Montseny, Universitat de Girona y Museu Comarcal de la Garrotes, pp. 81-86.
- BAYÓN, E. (2008), «Els orígens de la industrialització al Ter mitjà», *Revista L'Avenç*, 331.
- CASAS, P. & CROSAS, C. (2007) *Nouvinguts a la ciutat. La construcció urbana de Manlleu, 1900-2005*, Manlleu-Vic, Museu Industrial del Ter & Eumo Editorial.
- IZQUIERDO, P. (2005) «Els museus locals sota la llei de museus», *Mnemòsine. Revista catalana de Museologia*, 2, pp. 41-58.
- FARNÓS, À. (2005) «Els museus comarcals i supramunicipals a Catalunya: museus de territori i societat», *Mnemòsine. Revista catalana de Museologia*, 2, pp. 59-74.
- GARCÍA, C. (2008) «Un museu per a un riu. Patrimoni i territori al Museu Industrial del Ter», *Revista L'Avenç*, 331.
- INIESTA, M. (1994) *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*, Lleida, Pagès Editors.
- VICENTE, C. (2005) «Patrimoni cultural i administració local», *Mnemòsine. Revista catalana de Museologia*, 2, pp. 129-135.
- «Museus, patrimoni i territori», *Barcelona metròpolis mediterrània*, 55, [http://www.bcn.es/publicacions/bmm/55/ct\\_qc07.htm](http://www.bcn.es/publicacions/bmm/55/ct_qc07.htm)

# **El Ecomuseo del Río Caicena (Almedinilla-Córdoba): Un proyecto de desarrollo rural desde el patrimonio histórico-natural, ¿y la participación ciudadana?**

Ignacio Muñiz Jaén

Director del Ecomuseo del Río Caicena

## **1. UN ESQUELETO ÁGIL PERO FRÁGIL: LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA**

La actual cultura de masas es un vil sucedáneo de la cultura popular, cuyo lugar y cuya función usurpa gracias a la fuerza bruta de los grandes medios de comunicación. Y la llamada «alta cultura» también está, en gran medida (en la medida en que se somete a las leyes del mercado), al servicio del poder, es decir, del capital. Fomentar las auténticas culturas populares y trabajar por crear y difundir productos artísticos y literarios de calidad forma parte de la lucha por la emancipación de los pueblos, una parte importantísima. Todas las personas que hemos hecho de la cultura y la comunicación nuestro oficio tenemos, por tanto, una gran responsabilidad (Frabetti<sup>1</sup>).

En nuestro mundo occidental la cultura popular, es decir, la que el propio pueblo produce para sí - pueblo definido como lo opuesto al poder, lo que aparece cuando se resquebraja éste más allá de estadísticas y números (García Calvo, 1997: 115) - comienza a ser testimonial (quizás siempre lo fue) substituida por una cultura de masas que produce el poder y que consigue erosionar y marginar a la verdadera cultura que es la nacida desde los procesos comunitarios de manera participativa.

También la llamada «alta cultura», igualmente vinculada desde siempre al poder, pero que promueve y conserva un patrimonio común (con un valor histórico, artístico, natural...), tiene en el caso de las instituciones públicas (desde las universidades y las grandes instituciones culturales hasta el museo local de un pequeño ayuntamiento) una deriva que va paulatinamente impregnándose de la visión mercantilista (en esta deriva participan también instituciones como la Iglesia, privati-

---

1 Entrevista de Dax Toscano a Carlo Frabetti en [www.lahaine.org](http://www.lahaine.org) del 7 de diciembre de 2007.

zando, por ejemplo, en Nafarroa patrimonio mueble e inmueble de carácter público que pone en manos directamente del Vaticano) y en esta deriva dejamos de ser pueblo, ciudadanos, para ser considerados meros consumidores.

Así, la visión mercantilista, que confunde rentabilidad con beneficio, está provocando una marea privatizadora de servicios que salpica al último reducto de lo considerado como de gestión pública (la cultura), y en muchas ocasiones con propuestas, estrategias y dinámicas comerciales que terminan creando el abrazo entre ésta y la «cultura de masas» más banal, cuando no buscando fines más propagandísticos o de especulación urbanística.

Todo ello tiene su marco dentro de la Organización Mundial del Comercio en su Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios y el acuerdo sobre propiedad intelectual ADPI (en este contexto entendemos también el llamado Canon Digital<sup>2</sup> aplicado en España), y su reflejo en las políticas de la Unión Europea a partir de la Directiva Bolkestein, la cual no define claramente el concepto de «interés general», fundamental para proteger estos servicios frente a las leyes del mercado, fomentando que las actividades del sector público consideradas comerciales (la gran mayoría según la Comisión) puedan quedar sujetas a los principios de la competencia.

De esta manera, la competencia que regula los Servicios de Interés Económico General (SIEG) alcanza al resto de los servicios públicos, «no teniendo otra elección» los estados miembros que el liberalismo feroz, como propone el nuevo tratado de la UE (trasunto del Tratado Constitucional rechazado por Francia y Holanda).

En este contexto general, la renovación museográfica que se ha llevado a cabo en los últimos años en muchos museos ha tenido como eje principal la incorporación de las nuevas tecnologías y un diseño expositivo más atractivo (que ciertamente facilita la comunicación), pero no una renovación de discursos, quedando dentro del viejo modelo que no contradice los fundamentos del poder, o como nos dice Deloche:

[...] malgré ces violentes secousses et ces tentatives de restructuration, ce musée nouveau n'est probablement qu'une nouvelle figure de l'ancien. Comme le Capitalisme s'est travesti et engagé dans des concessions pour subsister, le musée a multiplié les tentatives d'adaptation (1989: 31).

La cultura popular, muy menguada en este ambiente, elabora sus propios códigos y propuestas culturales, y a través de la «apropiación» del patrimonio lo termina haciendo verdaderamente suyo.

---

<sup>2</sup> En todo caso, **la recaudación** del canon como compensación del perjuicio que sufren los autores con las copias de sus obras, **se debería realizar exclusivamente por aquellos que adquieren este derecho, gravándolo únicamente en la venta al público de sus obras**. De esta forma pagaría el canon quien adquiere el derecho y lo percibiría directamente el propietario de la obra comercializada, pero no se aplicaría a otras propuestas de acceso libre y gratuito como el Copyleft, Dominio Público, Creative Commons..., ni se beneficiaría a empresas privadas nada transparentes (como la SGAE).

Lo importante no sería entonces que la población (la masa) conozca su patrimonio acudiendo observante y de forma pasiva a un museo, sino que lo verdaderamente importante sería promover que la población se «apropie» de ese patrimonio, lo considere «como propio», común y fuente de identidad, para lo cual se hace preciso la participación activa en su gestión, asunto que traerá consigo además la verdadera valoración y respeto del mismo, y de forma consecutiva la reflexión crítica, la autonomía, y en todo caso la relación dialéctica con el poder.

¿Quiere decir esto que el patrimonio no identificado como propio por una comunidad (al menos en una primera aproximación) no tiene interés o no debe considerarse como tal? ¿Quiere decir tal vez que aquel patrimonio no gestionado directamente por la comunidad debe abandonarse? ¿Quizás se debe cerrar el camino a cualquier iniciativa privada en el mundo del patrimonio y la cultura? ¿O evitar grandes eventos culturales? ¿O quizás la verdadera cultura sólo puede ser contracultura? ¡No!..., porque todo cabe «en la viña del Señor», y lo importante sería que la cultura fuera multidireccional.

Si un elemento patrimonial no es considerado importante por una comunidad (siéndolo técnicamente por su valor histórico, artístico, medioambiental...), las instituciones públicas deben velar por él y transmitir sus valores<sup>3</sup>. Del mismo modo, es mejor que en la gestión de ese patrimonio participe directamente la comunidad (ésta no tiene porque ser «la mayoría» de una población sino aquella más concienciada), teniendo cabida la iniciativa privada y también los grandes eventos, pero sería menester en ello un peso firme de la iniciativa y control públicos, distinguiendo claramente entre rentabilidad social y el beneficio económico.

En esta línea la implantación de instituciones culturales deberían llevarse a cabo desde la mayor horizontalidad posible, apoyando (o dejando existir) las experiencias alternativas de cultura popular paralela (o enfrentadas) a la institucional, para favorecer con todo ello la diversidad de expresiones y el dinamismo cultural alejado de lo unidimensional.

Sin embargo, los pasos por los que nos encaminamos parecen ir en sentido contrario (privatizando Centros Culturales en Madrid) y de esta manera, desde Andalucía, ayuntamientos como el de Sevilla (como ya hiciera el de Barcelona y otros) prepara aprobar la Ordenanza Cívica (contestada por numerosísimas asociaciones vecinales, colectivos, sindicatos así como por el Foro Social de Sevilla y la Asamblea por el Libre Uso de los Espacios Públicos), que traerá consigo una clara vulneración del derecho de reunión, manifestación o libre expresión cultural, prohibiendo los juegos y deportes en la calle (art. 26.4), la ocupación de inmuebles aban-

---

<sup>3</sup> En el caso de Almedinilla el patrimonio común, como por ejemplo el río, al ser «de todos» era considerado «de nadie» y objeto de desidia y descuidos, al igual que el patrimonio arqueológico considerado como «piedras» en un primer momento. La labor de un grupo de vecinos y vecinas del Ecomuseo y del Ayuntamiento consiguieron cambiar esta visión mayoritaria.

donados para usos sociales y culturales (art. 41), y de paso la criminalización de la mendicidad y la pobreza, otorgando a la policía local plena discrecionalidad para aplicar las normas (art. 36.4).

Las restricciones para utilizar el espacio público, como medio gratuito y libre de difusión de ideas y convocatorias, se impone además con una fianza a toda organización de eventos sociales, políticos y culturales (art. 13), no permitiendo la colocación de carteles y otros materiales de difusión en el espacio público (incluso la colocación de pancartas en tu propio balcón) y todo ello en aras de un turismo «cultural» acrítico y feliz que no perciba «suciedades»... y de paso tampoco los conflictos sociales ni las propuestas alternativas de la ciudad que visita<sup>4</sup>.

Estas normativas se están generalizando con la excusa de acabar con el «bote-lón» y se extienden al amparo de la llamada ley anti-reunión, cercenando expresiones espontáneas, autogestionadas y populares (como recientemente volvió a ocurrir en Cádiz el día 1 de enero de 2008, al suspender la policía un evento de cultura crítica y acceso libre organizado por la asociación Lisergia).

Centrándonos en la provincia de Córdoba, de donde venimos, vemos una vez más que el discurso de la «alta cultura» esgrimida desde las instituciones, y amparada en el contexto de la candidatura a Capitalidad Cultural de Europea para el 2016, promueve por su parte grandes eventos culturales (con una cadena larga de subcontrataciones de servicios) que al igual que otros (como el FORUM de Barcelona de 2004, el Parque de las Artes y las Ciencias de Valencia, o el más lacerante Cidade da Cultura de Santiago de Compostela) terminan alejando cada vez más las expresiones locales de su propio entorno, e incentivando la precariedad laboral.

En esta coyuntura vemos mucho más dinamismo y mucha más cultura, por ejemplo, en cualquiera de las radios comunitarias de Venezuela o incluso en las Misiones Bolivarianas de Cultura (tan ninguneadas o criticadas por los mass-media), que en los grandes (y caros) eventos como el EUTOPIA, que se celebra en la ciudad de los califas en un juego de palabras frívolo donde se mezcla el pago abultado de entradas con la visión utópica de la cultura europea<sup>5</sup>, o veleidades (afortu-

---

<sup>4</sup> Con esta Ordenanza no sabemos si podremos volver a desarrollar en Sevilla una experiencia muy interesante que ha tenido lugar en tres convocatorias sucesivas: La Sevilla Resistente, propuesta autogestionada, en donde ha colaborado el Ecomuseo de Almedinilla con la Asociación Memoria Histórica y Justicia de Andalucía, y la Casa Vecinal del Pumarejo, con relación al patrimonio inmaterial y la apropiación de espacios públicos que fueron testigos de la resistencia popular al Golpe de Estado de 1936 (con el concurso de grupos de teatro, historiadores, cantautores, testimonios orales...) en un recorrido del pasado al presente por las calles de San Luís que también advierte sobre la especulación urbanística que se produce actualmente en este barrio.

<sup>5</sup> Este juego de palabras tiene otro ejemplo más paradójico si cabe en el hotel Libertaria de Casas Viejas (Cádiz) que, teniendo como reclamo la conocida matanza de campesinos anarquistas en 1933 sucedida en esa localidad, se ofrece un local de «turismo cultural» ambientado en «los felices años 20», con

nadamamente desechadas... por ahora) de construir un gran parque temático junto a Medina Azahara, confundiendo el necesario aspecto lúdico de la cultura y el patrimonio, dentro de un rigor científico, con un parque de atracciones de vano interés formativo y cultural.

De hecho, como denuncia el colectivo cordobés Creador@s Invisibles, no siendo muchos los colectivos autónomos existentes en la provincia<sup>6</sup>, aún es menor el apoyo institucional que reciben, y no tanto entendemos por la no inclusión en programas o la no concesión de subvenciones (que aunque necesarias serían en definitiva un medio para que estos grupos perdieran autonomía) sino por dificultar el acceso a espacios públicos, incluso con gravámenes económicos (como ocurre con el alquiler por 2.000 euros del escenario del teatro de la Escuela de Arte Dramático y Danza), debiendo desarrollarse muchas de las actividades fuera de la capital (como por ejemplo en el Encuentro Nacional de Artistas de Circo que se celebra en la localidad de La Carlota).

Tenemos por tanto un desinterés por parte de las administraciones en promover la participación ciudadana real (al menos sin buscar en ello una domesticación de la misma, cuando no de socavarla<sup>7</sup>) con discursos donde se confunde la participación activa y crítica con la pasiva y observante<sup>8</sup>... y por otro lado una apatía generalizada de la población.

Esta apatía es propia del individualismo asocial que promueve el capitalismo moderno y está acrecentada en el caso español por unos niveles educativos muy bajos (como ha dejado expresado el informe PISA para 2007) y una sociología franquista (aún presente sobre todo en el mundo rural), de consideración nada baladí, impregnada de paternalismos y falta de implicación.

Como nos refiere Ventura:

---

una fundación privada para explotar turísticamente estos sucesos históricos (después de las presiones para que se eliminara, por un mínimo de respeto, el apodo de la que fuera la única superviviente de la matanza, María Silva, ahora el nombre del hotel es Utopía, y la fundación se ha hecho pública tras la compra por parte del Ayuntamiento del solar que ocupara la choza de los revolucionarios masacrados).

<sup>6</sup> Artistas en torno al Círculo Cultural Juan XXIII, Grupo de Teatro Social Trukotrato, Escuela de Percusión En Clave de Son, Compañía de Teatro Poliposeídas, Colectivo Momo Cabaret, Colectivo de Software y Cultura Libre, Peatones del Verso...

<sup>7</sup> La criminalización de los Centros Sociales Ocupados y Autogestionados, con los desalojos violentos al socaire de la especulación urbanística (como el ejemplo reciente del CSOA Casas Viejas de Sevilla, de gran dinamismo cultural e implicación vecinal, o los desalojados recientes en Barcelona, Donosita y Madrid) es otra prueba de ello.

<sup>8</sup> Un ejemplo de esto fue la propuesta que desde la directiva de un Grupo de Desarrollo Rural (GDR) de una de las mancomunidades de municipios de la provincia de Córdoba (que gestionan los fondos europeos) se hizo para promover la participación ciudadana (como los agentes sociales convocados a las reuniones pedían), y que se tradujo en promover la afiliación a los partidos políticos con parte de los fondos europeos, propuesta que se desestimó tras el debate con los agentes convocados, tras considerar que ¡¡la participación ciudadana es otra cosa!!

La victoria franquista fue mucho más que una victoria militar... Por medio de la guerra, el terror, los fusilamientos, la tortura, las largas penas de cárcel, el exilio, la censura informativa, etcétera, los trabajadores españoles que estaban adheridos a la causa de la revolución social, vencidos anímica y militarmente, se vieron privados de la posibilidad de intervenir en la vida pública. El miedo los disuadió de actuar contra el sistema (2004: 101-102).

Y el miedo (aún presente en varias generaciones y transmitido de alguna manera inconsciente a las más jóvenes), continúa diciéndonos Ventura, «inhibió su espíritu solidario, sus hábitos comunitarios y sus prácticas asociativas anteriores a 1936» (2004: 101-102) para que finalmente en el tardofranquismo se hiciera entrar a los trabajadores españoles en el mundo moderno del capitalismo individualista y asocial en el que nos movemos en la actualidad.

Un individualismo asocial que no ha tenido como contrapeso una memoria colectiva sólidamente asentada, metabolizando la historia, sino en todo caso una metabolización del miedo y su expresión en políticas de olvido desde la Transición, careciendo de referentes culturales firmes (interiorizados) que permitieran establecer un pulso con las dinámicas culturales más uniformes, o por lo menos que se hubieran podido mantener en el tiempo después de cierta eclosión en la participación ciudadana durante los años 70 y principio de los 80 en barrios y colectivos de diferente índole.

A pesar de todo ello, las intenciones del Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía (PECA), para cuya realización se establecieron mesas de trabajo con distintos representantes de asociaciones, empresas, universidades y administraciones, se dirigen como fin último a «atender mejor las necesidades de los ciudadanos de acceder y participar activamente en los procesos culturales así como en los políticos y sociales de toda índole», fomentando la creatividad (que considera está en los ciudadanos y no en las instituciones), y donde la participación ciudadana (concebida no como un hecho sino como un proceso) ha de ser «la gran piedra angular sobre la que se construya el futuro trabajo». Todo ello desde un planteamiento que cambie la subvención por la inversión (liderando más que mandando, coordinando más que ejecutando), creando un consejo de participación ciudadana y ayudas a proyectos participativos, con cinco niveles para articular esa participación: voluntariado, ONGs, mediadores culturales, comités locales de cultura y profesionales..., pero también con el objetivo de «introducir a los jóvenes en las estructuras mercantiles» apostando en todo caso por la calidad, la creatividad y la excelencia para amortiguar al «devorador insaciable que es el mercado»<sup>9</sup>.

La experiencia municipal desarrollada en Almedinilla con el Ecomuseo del Río Caicena, no se substraе de este contexto general, y por tanto su valoración quedará

---

<sup>9</sup> *Avance del Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía* (PECA) de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de 2006.

para nosotros siempre constreñida al análisis global que hemos realizado someramente sobre la cultura y la participación ciudadana.

Además, en el caso de Almedinilla (pequeño núcleo de 2.500 habitantes) nos encontramos con el cambio paulatino que se está operando en el mundo rural, que si bien se traduce en mejores niveles de vida de la población y aumento de la diversificación económica (que reduce la dependencia en nuestro caso del monocultivo de olivar), trae consigo mimetismos culturales hacia la sociedad urbano-industrial dominante que provoca el abandono de los modelos culturales propios, y un concepto de desarrollo de carácter «economicista», vinculado a la producción y al consumo (por muchos discursos de «sostenibilidad» que se enarbolean), donde la sociedad tradicional va dejando paso a otra «moderna» que conlleva «la asunción de la unidimensionalidad en los actos sociales» (Zamora, 1993: 24).

Frente a esta tendencia, como nos refiere Isidoro Moreno, se presenta una cultura andaluza como cultura de resistencia, que marca las características estructurales de la identidad cultural andaluza centrada en el valor dado a las relaciones humanas (antropocentrismo), la diferenciación entre el ser y el tener, la negativa a interiorizar simbólicamente la inferioridad colectiva e individual (aunque sea evidente en el plano político y económico), y el relativismo ideológico en las creencias (siempre que no afecte a la autoestima), provocando que «la mayor parte de las orientaciones cognitivas, los valores, códigos y expresiones concretas que se generan a partir de ellas, en una muy rica variedad de formas, (sean) también ajenas a la mercantilización de la vida que implica la globalización» (Moreno, 2002: 220).

Desde el Ecomuseo el mejor modelo de desarrollo que proponemos es precisamente el que parte de la dinamización social y cultural a través de la reflexión crítica y la participación en el análisis de los problemas... y en la búsqueda de soluciones. De hecho, la cultura y el patrimonio (lejos de visiones academicistas y elitistas) han sido siempre referente de lo público, han favorecido la formación crítica, y son un marco idóneo para promover la participación ciudadana y el establecimiento de cauces comunitarios (Muñiz, 2003).

Esta intención que nos anima no está exenta de tensiones, contradicciones, desencuentros, pérdidas y algunos logros y alegrías, pero creemos que está sirviendo para generar un debate abierto y continuo que desde el conocimiento del territorio y su devenir histórico (expresado en su patrimonio histórico y natural) nos ayude a entender mejor nuestro presente y encarar con mayor solidez el futuro.

Queda mucho trabajo por hacer, como cuestión prioritaria consolidar los puestos de trabajo que eviten precariedades y consigan crear un equipo estable, fundamental para poder desarrollar las diferentes actividades (en un estudio de público que hicimos en el año 2000, el 75% de los encuestados lo que más valoraron fue la visita guiada y el trato personal), y promover más la participación activa de la población.

Directamente en el Ecomuseo trabajan hoy cuatro personas a tiempo completo, dos a tiempo parcial, un grupo de ocho personas que desarrollan actividades de animación y recreación, y contratos puntuales en función de trabajos concretos. El impacto indirecto es difícilmente cuantificable pero para el caso de Almedinilla se empieza a concretar con 12 alojamientos rurales, un hotel (otro en proyecto), un negocio privado en torno a las jornadas gastronómicas romanas, una tienda de reproducciones arqueológicas, tres restaurantes..., y todo ello donde antes no existía nada. Además se han trasladado a vivir a la localidad nuevas gentes (que en algún caso ejercen trabajos intermitentes vinculados al Ecomuseo) y se ha contribuido a impulsar la imagen de Almedinilla y sus productos (como los aceites de oliva).

Pero sobre todo es preciso implicar más a la población con su participación directa (y no observante). De hecho fue la Asociación Amigos de Waska la que, allá por 1989, se movilizó en Almedinilla para proteger los yacimientos arqueológicos, impulsar la creación de un museo y desarrollar actividades culturales de toda índole. Hoy se ha conseguido que la población valore y respete su patrimonio, convertir el Museo Histórico, los yacimientos arqueológicos y alguna pieza singular (como es el caso del dios grecorromano del sueño Hypnos) en símbolos para la localidad, y cambiar la actitud que consideraba que «lo que es de todos, no es de nadie»... aunque por el camino se haya ido perdiendo la movilización y el dinamismo de los primeros tiempos, dinamismo que ahora protagoniza institucionalmente el Ayuntamiento a través del Ecomuseo.

## **2. MUSEOS: «¡CEMENTERIOS! IDÉNTICOS, VERDADERAMENTE, POR LA SINIESTRA PROMISCUIDAD DE TANTOS CUERPOS QUE NO SE CONOCEN»**

En España no tuvimos un Mayo del 68 o una Revolución de los Claveles que, aunque efímeros, llevaran ciertas propuestas culturales a núcleos rurales tras el repliegue ideológico.

Así, en Portugal el fenómeno municipalista «se vio tremendamente reforzado política y económicamente, lo cual fue sin duda uno de los logros más importantes de la Revolución del 25 de Abril en Portugal» (Torres, 1993: 15), pudiéndose desarrollar experiencias culturales y de desarrollo rural en relación al patrimonio histórico-natural y la participación ciudadana como las de Mértola<sup>10</sup>.

Porque no tenemos dudas al afirmar que son los ayuntamientos los que mejor y más eficazmente pueden gestionar su propio patrimonio (independientemente

---

<sup>10</sup> «Los municipios en Portugal tienen hoy un poder político, de intervención y principalmente económico que no tenemos en España, donde los ayuntamientos no tienen la financiación adecuada y quedan subordinados a las comunidades autónomas con un gran poder económico» (Torres, 1993:15), aspecto algo diferente en el caso de Euskadi por el peso de la estructura foral.

de las necesarias colaboraciones, redes, coordinaciones...), al ser concededores del mismo, estar imbricados en el propio territorio, y hallarse más cercanos como institución a los ciudadanos. Por ejemplo, y como se afirma para los yacimientos arqueológicos: «[...] la vida o muerte de numerosos yacimientos dependen del cuidado que se propicie desde su entorno más inmediato que es claramente el municipal» (Fernández, 1996: 200).

En este sentido, los museos locales en España, y como paradigma la provincia de Córdoba, se han incrementado sensiblemente en los últimos años, museos locales que fueron una de las apuestas de la llamada Nueva Museología (desde comienzos de los años 80 del pasado siglo), en su afán por renovar una museología tradicional, academicista, y acercar el patrimonio a la ciudadanía.

Para el caso andaluz este avance de la museología local se ha materializado en un total de 75 museos inscritos en el Registro Andaluz de Museos (en 2003), a los que hay que añadir los que desde esa fecha se vienen incorporando al Registro (o están a la espera de hacerlo) o aquellos que se encuentran en proyecto o en fase de finalización, acercándose a un número que ronda la centena (destacando con diferencia la provincia de Córdoba con 35 museos; 28 municipales y 7 vinculados a fundaciones o a la iniciativa exclusivamente privada).

Estos museos municipales han surgido por el impulso de la sociedad civil a través de asociaciones vecinales y culturales (caso de Montilla, Palma del Río, Obejo, Priego, Almedinilla, Lucena...) y por el apoyo decidido de los ayuntamientos respectivos, y se han ido consolidando gracias al marco legislativo andaluz, al apoyo y flexibilidad de la Consejería de Cultura, y a una financiación en su montaje que va desde los fondos europeos, pasando por el INEM, la Consejería de Turismo, las diputaciones y los propios presupuestos municipales (Muñiz, 2006).

De esta manera, los museos municipales se han constituido como referencia local de salvaguarda del patrimonio de la comunidad, integrándose en las propuestas didácticas de los centros educativos de cada localidad y convirtiéndose en receptores de unos bienes que hubieran quedado dispersos o perdidos de no existir estas instituciones, descongestionando los fondos de los museos provinciales y acercando el patrimonio local al territorio que lo generó.

Pero muchos de estos museos municipales han quedado estancados, anclados en una museología tradicional muy poco didáctica, con presupuestos mínimos, sin personal contratado, sin una dirección profesional, sin actividades de investigación, sin ni siquiera un horario de apertura estable. Museos que, continuando con la cita de Marinetti que abre este epígrafe, se convierten en «[...] ¡dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignotos!»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Marinetti, F.T, *Fundación y Manifiesto del Futurismo* (1909).

De hecho, de los 38 museos municipales arqueológicos inscritos en el Registro Andaluz de Museos sólo 12 poseen un personal con cierta estabilidad y dedicado a tiempo completo a desarrollar todas las facetas museológicas. En este sentido la figura de Colecciones Museográficas que incorpora la nueva Ley de Museos de Andalucía puede dar solución a estos casos, propiciando que se impulsen los museos desde los ayuntamientos respectivos para no tener que perder el título de museo y transformarse en Colecciones Museográficas.

Y es que la llamada Nueva Museología apoya la museología local pero insistiendo en la visión didáctica (superando la actitud de mero conservacionismo físico de los objetos), en la interrelación y visión amplia del patrimonio, en la búsqueda de rentabilidad social (museos como motores de desarrollo), y en una valoración de la museología como ciencia que planifica partiendo de presupuestos teóricos (la ciencia que estudia la relación entre individuo-patrimonio y sociedad) con un enfoque global de los problemas de un museo (científicos, económicos, administrativos y sociales).

Fruto de esta corriente museológica surgieron experiencias novedosas como los parques arqueológicos, parques de recreaciones etnográficas, arqueodromos, los llamados museos escolares y comunitarios, los de barrio y vecinales (donde la población participa como integrante de un barrio, con sus fiestas, arte popular, debates sobre problemas)... y también los ecomuseos, experiencias que fueron catalizándose en el I Taller Internacional de Ecomuseos y Nuevas Museologías desarrollado en Québec en 1984 y, un año después, en la creación del Movimiento Internacional para la Nueva Museología MINOM en Lisboa.

Creemos que las propuestas museológicas que mejor han interrelacionado territorio-población-patrimonio histórico, son los ecomuseos, definidos por Rivière como

[...] un instrumento que un poder público y una población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. Dicho poder, con los expertos, las facilidades, los recursos que él le proporciona. Dicha población, según sus aspiraciones, su cultura, sus facultades de aproximación. Un espejo en el que esa población se mira, para reconocerse en él, donde busca la explicación del territorio al que está unida, junto al de las poblaciones que la han precedido, en la discontinuidad o la continuidad de las generaciones. Un espejo que esa población presenta a sus huéspedes, para hacerse comprender mejor, en el respeto a su trabajo, sus comportamientos, su intimidad (1993: 191).

Existen multitud de ecomuseos que se podrían tomar como ejemplo, centrados en localidades rurales y su territorio, actividades agrícolas o industriales, barrios de ciudades..., aunque quizás los que tenemos más cercanos sean los portugueses: el de Seixal que engloba la forma de vida y funcionamiento de los astilleros navales y todo lo relacionado con la mar (molinos de agua, barcos tradicionales, pesca, tráfico...); el de Alcochete muestra las actividades económicas tradicionales de la región (hornos de pan, de cal, cerámica, molinos de viento...); o el de Monte Redondo, que

es paradigmático con su comité de profesionales y población (trabajando conjuntamente en estudios, restauraciones, ofreciendo apoyo logístico a la universidad y publicando trabajos) a partir de una sede central que aloja exposiciones permanentes y departamentos auxiliares responsables del acopio, restauración, documentación, etcétera (Nabais, 1985).

Muchos ecomuseos han caído en cierta teatralización, o han perdido su carácter militante como elementos de agitación cultural, o incluso se han insertado con empresas artesanales «utilizando el patrimonio como un elemento de desarrollo sostenible con el valor añadido del desarrollo del turismo cultural y científico» (Roigé i Ventura, 2007: 27) en los llamados ecomuseos, y aunque suman un número cercano a los 270 en todo el mundo (según el observatorio Ecomusei) las diferencias en contenidos, formas de gestión e incluso definición, son todavía importantes, como quedó reflejado en *La Conferencia Internacional de Ecomuseos* en Guiyang (China) durante junio de 2005 (Bozza, 2005).

En España son muy excepcionales este tipo de proyectos, aunque existen algunos ejemplos que podrían incluirse en esta línea: el parque etnográfico del Río Arnoia en Allariz (Orense) (Sierra, 1995), o el Ecomuseo de Les Valls D'Aneu en la comarca pirenaica leridana del Pallars Sobirà (Abella, 1995).

En Andalucía también son muy escasos los proyectos de desarrollo territoriales que partan del patrimonio histórico-natural y se constituyan como motores de participación ciudadana. El parque de Miraflores en Sevilla resulta una experiencia vecinal de lo más interesante (Carmona, 1996)<sup>12</sup>.

En resumen, los objetivos de un ecomuseo deberían ser:

- El objeto de estudio es la relación existente entre un territorio y la comunidad que lo ocupa, de donde nace el sentido de identidad. Es por ello un museo del espacio y del tiempo donde el Patrimonio se entiende en sentido amplio e interrelacionado.
- La planificación y la interdisciplinariedad son otros aspectos básicos de un buen ecomuseo.
- El desarrollo del ecomuseo, y donde se encuentran las mayores diferencias entre ellos, viene del grado de participación de la comunidad (en la concepción, funcionamiento y gestión), y de los visitantes (en el funcionamiento y evaluación).

En el marco legislativo andaluz no aparece el término ecomuseo, aunque la visión amplia e interrelacionada que debe tener el patrimonio, la interdisciplinariedad en su tratamiento, el carácter territorial del mismo, su inclusión en políticas de

---

<sup>12</sup> Acerca de esta experiencia hay un artículo publicado en este volumen por Daniel Arnesio Lara Montero, titulado «El patrimonio cultural; espacio de encuentro».

desarrollo sostenible, o el desarrollo de los aspectos didácticos y pedagógicos, fueron líneas ya marcadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, dentro de la visión de la Nueva Museología, en el documento que en 1996 vio la luz: *Bases para una Carta sobre Patrimonio y Desarrollo en Andalucía* (VV.AA., 1996), y que refuerza la nueva Ley de Museos de Andalucía (ampliando el concepto de museo —art. 3—, incorporando la necesidad de un planteamiento didáctico, y la extensión a todos los bienes muebles e inmuebles, culturales o naturales).

También en la nueva Ley de Patrimonio de Andalucía se hace referencia al territorio a través de figuras como Zona Cultural y Parque Cultural, si bien en el último caso (de carácter más comarcal) existe el peligro que desde posicionamientos «centralistas» se pase por encima de los municipios, o se fuercen alianzas virtuales.

Con todo, los dos instrumentos generados en Andalucía: el *Plan General de Bienes Culturales* y el *Plan Andaluz de Voluntariado*, consideramos que han supuesto un avance (insuficiente, pero avance), al igual que el *Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía* (PECA).

### 3. EL ECOMUSEO DEL RÍO CAICENA

El Ecomuseo del Río Caicena es el motor que mueve y enlaza las distintas actuaciones territoriales municipales del ayuntamiento de Almedinilla, siguiendo un esquema de desarrollo local equilibrado y acorde con el patrimonio histórico y natural del municipio (pero en constante debate dialéctico y crítico).

Nació en 1994 con un inventario de recursos, diagnóstico de los mismos, y planes parciales de actuación, después de una lucha vecinal (encauzada a través de la Asociación Amigos de Waska) para conservar y proteger los importantes yacimientos arqueológicos (motores del resto del proyecto) abandonados tras su excavación parcial.

Tras unos años con actividades de denuncia, concienciación, formación y difusión (que partió de una Exposición Permanente de Arqueología) se fue concretando en diferentes núcleos museísticos y propuestas a partir de 1997 (Muñiz, 2002).

En este proyecto el hilo conductor del discurso lo establece el río Caicena, que explica al habitante y visitante lo que encontró y encuentra en su transcurrir: el bosque de ribera que forma el propio río y sus paisajes de cascadas y huertas tradicionales, la Sierra de Albayate (Complejo Serrano de Interés Ambiental), las industrias que movió su fuerza (molinos harineros y aceiteros), el urbanismo serrano, los propios yacimientos arqueológicos que se levantan a sus pies (entre ellos el poblado ibérico de El Cerro de la Cruz y la villa romana de El Ruedo), así como las tradiciones, saberes, sabores y valores de un mundo rural frágil, cambiante y en peligro (Muñiz, 2000).

Desde nuestros planteamientos nos gusta hablar de MEMORIA entendida como aquello que rememoramos del pasado, creemos sobre el presente y esperamos del futuro, conectando así presente-pasado-futuro (porque en el hecho de recordar estos tiempos también se mezclan). Esa conexión constante es la que nos interesa mostrar en el Ecomuseo, desde la visión crítica del pasado y desde un análisis transformador del presente.

En esta línea, desde el Ecomuseo (a través de las actividades de investigación, montajes museográficos, actividades de dinamización, jornadas y encuentros, y la concurrencia de diferentes asociaciones) se pretende abrir un debate continuo y crítico sobre temas que hemos considerado fundamentales: las dependencias del campesinado (pasadas y presentes) en el marco de una globalización económica y cultural; los procesos de colonización (pasados y presentes); la interacción humana con el medioambiente (pasada y presente), con la agricultura ecológica como referencia; y la diversidad como concepto medioambiental, cultural y económico que genera riqueza en un territorio.

Una serie de núcleos museísticos se esparcen por el término municipal explicando el territorio y dinamizando a la población: Molino y Sala de los Cereales, Centro de Recepción (con una exposición estable sobre la Vía Augusta), Biblioteca y Alojamiento para Investigadores, Taller de Restauración y Almacén, Museo de la Historia de los Movimientos Campesinos, yacimientos arqueológicos de El Cerro de la Cruz (ibérico) y villa romana de El Ruedo (ambos visitables y declarados Bien de Interés Cultural), Rutas Senderistas, la Sala de Conferencias y Talleres, y Sala de Exposiciones Temporales (que ha albergado diferentes exposiciones de creación propia sobre la inmigración y la emigración, la medicina en la Antigüedad, la agricultura en época iberorromana, la Guerra Civil en Almedinilla... con itinerancias por otras localidades).

El edificio principal lo constituye el Museo Histórico, lugar desde donde se parte a reconocer el territorio. Situado en el entorno natural de Fuente Ribera resume la relación de los vecinos con el río Caicena (ya que el edificio fue molino de harina y aceite movido por la fuerza del río; de este lugar se nutre el río con diferentes manantiales; parten de aquí las acequias que a ambos márgenes riegan las huertas del Caicena; aquí se situaban los antiguos lavaderos y diferentes minas de agua).

El Museo tiene 1.000 m<sup>2</sup> y alberga cuatro salas bajo el título: «Descubre los Orígenes de la Cultura Mediterránea Andaluza»:

- La Sala del Aceite aprovecha la antigua maquinaria de aceite del edificio, mostrando la evolución tecnológica en la producción del aceite, los usos del mismo, el aceite en época ibérica y romana, un recorrido ecológico por el olivar (con una colección de mariposas que nos hablan de la diferente biodiversidad asociada a distintos ecosistemas, realizado con el Departamento de Biología Animal de la Universidad de Córdoba), un espacio dedicado a los magníficos aceites de la comarca con denominación de origen: Denomina-

ción de Origen Priego, que engloba a los de Almedinilla, y los problemas medioambientales asociados al monocultivo.

- La Sala de la Cultura Ibérica muestra objetos arqueológicos del poblado de El Cerro de la Cruz, destacando la cerámica (rica en tipologías), los utensilios de uso común, o el armamento bélico.
- La Sala de la Cultura Romana expone los materiales procedentes de la villa romana de El Ruedo, entre los que se encuentran objetos de uso doméstico, agrícola, ajuares encontrados en la necrópolis, y sobre todo el conjunto escultórico que sorprende por su cantidad y calidad, destacando como emblema del Museo la escultura en bronce del dios grecorromano del sueño Hypnos.

Desde el Ecomuseo se ha llevado a cabo el inventario, catalogación y diagnóstico de los recursos patrimoniales del término municipal, se realizan trabajos de restauración y la catalogación de los fondos a partir de la Base de Datos DOMUS del Ministerio de Cultura, y se publica y coordina la publicación *OIKOS* (cuadernos monográficos sobre el Ecomuseo del Río Caicena), con una periodicidad bianual (actualmente dos números).

Como no existe difusión sin investigación elaboramos proyectos de investigación integrando a diferentes investigadores, universidades e instituciones, realizando una serie de convenios de colaboración con distintas universidades, entre los que destaca el firmado con la Universidad Autónoma de Madrid para el estudio arqueológico del término municipal de Almedinilla (excavaciones y prospecciones arqueológicas, elaboración de un Sistema de Información Geográfico, estudios de gabinete, publicaciones y difusión en general).

En el Ecomuseo se integra también el Servicio Municipal de Arqueología, realizando el seguimiento arqueológico de obras privadas y públicas (como las obras de la carretera A340 a su paso por la localidad), y desde su dirección se ofrecen tutorías y coordinación de trabajos de diferentes alumnos en prácticas procedentes de distintas universidades.

Las actividades formativas emanadas desde el Ecomuseo son muy importantes, organizándose de manera bianual una serie de eventos y cursos: Curso de Gestión del Patrimonio, Jornadas sobre Patrimonio y Desarrollo Rural, Jornadas sobre Agricultura Ecológica, o las Jornadas Interdisciplinares sobre el Sueño y los Sueños que, teniendo como excusa la estatua grecorromana del sueño, permite convocar a diferentes especialistas en esta materia procedentes de las más variadas disciplinas.

Con una periodicidad anual se convocan también los Campos de Trabajo de Servicio Voluntario (con el Instituto Andaluz de la Juventud) donde jóvenes de toda Europa participan en actividades lúdico-formativas.

También el proyecto El Vuelo de Hypnos (con la Fundación de Artes Plásticas Rafael Botí) donde jóvenes artistas con un lenguaje muy contemporáneo (instala-

ciones, video-creación, performace...) reflexionan sobre el sueño y el paso del tiempo en el espacio de la villa romana de El Ruedo, en un diálogo entre pasado y presente. Estas obras se van incorporando después al Museo Histórico para incidir en los mismos contenidos, renovando así el montaje museográfico con el enriquecimiento de las explicaciones que incorporan estos lenguajes.

A partir del 2008 unas Jornadas iberromanas denominadas *FESTUM* (durante la segunda semana del mes de Agosto) reunirán teatro grecorromano, pasacalles, comidas romanas, dramatizaciones, mercado romano, conferencias, exposiciones temporales...

Otras muchas actividades han surcado puntualmente el Ecomuseo, de las que se pueden mencionar el curso de iniciación en el lenguaje audiovisual para mujeres *Ecosistemas: mirar rodando* (impartido por el Aula Internacional de Cine y TV del Festival Internacional de Jóvenes Realizadores de Granada en colaboración con el Ecomuseo); el Encuentro de Artistas del Mediterráneo *Arte y Sueño* (organizado por la asociación ECUME y el Ecomuseo con el apoyo de la Fundación Tres Culturas que congregó a 20 artistas de diferentes países); el programa de Red de Centros Históricos, la Programación de Actividades Didácticas en Museos y Sitios Patrimoniales y el Proyecto Internacional de Cooperación DELTA (programa Euromed Heritage II) con el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico; el Programa de Escuelas Viajeras con la Consejería de Educación...

Pero son las actividades didácticas las que más se han desarrollado (tanto para adultos como para niños), uniendo los aspectos lúdicos con los formativos en las actividades tipo gincana: *En Busca de la Semilla de los Sueños* y *Un Día en el Ecomuseo del Río Caicena* (con recreación de personajes, juegos y pruebas); el taller *Por Senderos de Cabras* (con recorrido con cabrero, ordeño de cabras, elaboración de queso tradicional, recogida de plantas medicinales y elaboración de ungüentos y jabones); o los talleres de arqueología (donde se simula una excavación arqueológica, o se elaboran mosaicos, cerámicas, tallas de sílex, elaboración de fuego...).

Entre todas las propuestas lúdico-formativas, de proyección turística, destaca el «paquete turístico» denominado: *Un Día en La Bética Romana*, con visita guiada a la villa romana de El Ruedo, poblado ibérico del Cerro de la Cruz, Museo Histórico, y comida (o cena) en un local que sugiere una *domus* romana con menú extraído de recetario del siglo I y grupo de teatro que dinamiza las veladas.

Por otro lado, son numerosísimas las veces que desde el Ecomuseo se ha participado en congresos, cursos y seminarios impartiendo ponencias, destacando el Curso de Arqueología de la Universidad de Otoño de Andujar, el curso de turismo organizado por la Diputación de Córdoba dentro del Curso de Turismo, las VII Jornadas de Difusión de Huelva organizadas por la Consejería de Cultura, diferentes cursos organizados por el CENTIA (Centro Andaluz de Turismo de Interior), la Universidad del País Vasco, Universidad Antonio Machado, Universidad Pablo de

Olavide de Sevilla, la de Córdoba, Málaga, Jaén, Huelva, Alicante y Orihuela, en el Master de Museología de la Universidad de Granada y en los de Gestión Cultural de las universidades de Granada y Sevilla, en los cursos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, en los de la Asociación Profesional de Museólogos de España, y un largo etcétera.

Desde el Ecomuseo se han apoyado además a numerosos colectivos e instituciones comarcales y regionales (asesoramientos, coordinación de proyectos...), colaborando e integrándonos en otros organismos como la Ruta de la Bética Romana, la Asociación de Museos Locales de la Provincia de Córdoba, o el Centro Andaluz de Arqueología Ibérica (próximamente).

Todo ello nos ha hecho merecedores de algunos premios: Premio Expobética 1999; Premio CIT Subbética del 2000; Premio Juan Bernier, 2000; Premio al Mejor Producto Turístico Innovador 2004, concedido por Turismo de Córdoba y Diputación de Córdoba; Premio a los Campos de Trabajo de Almedinilla sobre los trabajos de Recuperación de Memoria Histórica por el XXV Día de Andalucía (Delegación del Gobierno); finalista en el I Premios Progreso para el Desarrollo de los Pueblos de Andalucía, o el Premio a la Cultura 2007 de la Mancomunidad de Municipios de la Subbética Cordobesa.

El Ecomuseo del Río Caicena, siendo un proyecto municipal, en su montaje procuró (y procura porque sigue en evolución) aunar esfuerzos de diferentes administraciones e instituciones para desarrollar un programa a corto, medio y largo plazo, coordinando diferentes subvenciones y ayudas que se han venido recibiendo principalmente de la Diputación de Córdoba, Consejería de Turismo, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz de la Juventud, INEM, y fondos europeos (LEADER y PRODER).

Para la gestión y desarrollo de las actividades del Ecomuseo se constituyó en 1999 el patronato municipal HYPNOS en el que colabora Diputación de Córdoba y Ayuntamiento, aunque en la actualidad se ha creado una empresa pública del Ayuntamiento Somnus Desarrollo de Almedinilla, S.L., para gestionar las actividades turísticas (actividades de dinamización y oferta de los paquetes turísticos-culturales).

Las visitas (que no visitantes: un visitante puede hacer varias visitas) al Ecomuseo del Río Caicena fueron, para el 2005, de 21.927 personas, con 73 grupos organizados (sin actividad patrimonial) y 74 que sí lo hicieron participando en la actividad *Un Día en la Bética Romana*. Por otro lado, 14 grupos participaron en otras actividades de animación y talleres (los meses más fuertes de visitantes fueron marzo, abril, mayo, junio, octubre, noviembre y diciembre. Los más flojos enero y agosto).

Con los ingresos del Ecomuseo se costea aproximadamente el 40% del mantenimiento (en torno a 180.000 euros, aunque depende del año y si se está acometiendo alguna obra de envergadura: nuevo núcleo museístico, restauraciones...), el Ayuntamiento (directamente y a través de la empresa pública) aporta

el 45%, y las subvenciones de otras administraciones (puntuales y no estables) el 15% restante.

Los retos para el futuro inmediato son principalmente la consolidación de puestos de trabajo y equipos y la participación más activa de la población... en ello estamos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA PONS, J. (1995): «Lécomuseu de Les Valls D’Aneu. Un proyecto de gestión y desarrollo rural», *Revista de Museología*, 6, pp. 56-59.
- BOUZZA, G. (Coord.) (2005) «Communication and Exploration» en *International Forum of Ecomuseums, Guiyang, China*, Ricerche (Trento), Ecomusei del Trentino.
- CARMONA J. (1996): «Patrimonio sin vitrina. Desarrollo participativo y educación permanente en el parque de Miraflores», *Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, VII, pp. 210-229.
- DELOCHE, B. (1989) *Museologica. Contradictions et logique du musée*. Ed. W.MNES.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C. (1996): «Arqueología y Ayuntamientos. La experiencia de Gijón», en QUEROL, M.A. y MARTÍNEZ, B. *La gestión del Patrimonio Arqueológico en España*, pp. 200-201, Madrid, Alianza Universidad Textos.
- GARCÍA CALVO, A. (1997) *Contra el Hombre*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo.
- MUÑIZ JAÉN, I. (2000) *Guía del Museo Histórico de Almedinilla*, Córdoba, Diputación de Córdoba.
- (2002) «El Ecomuseo del Río Caicena en Almedinilla-Córdoba: un proyecto de desarrollo social, cultural y económico desde el patrimonio histórico y natural» en *VI Jornadas de Difusión del Patrimonio Histórico*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 205-227
- (2003) «El Ecomuseo del Río Caicena en Almedinilla», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 42, pp. 101-103.
- (2006) «Museos arqueológicos municipales en Andalucía: problemática y particularidades», *MUSA*, 7, pp. 43-51.
- MORENO, I. (2002) *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*, Sevilla, Mergablum.
- NABAIS, A. (1985) «El desarrollo de los ecomuseos en Portugal», *Museum*, 148, pp. 211-217.

- ROIGÉ I VENTURA X. (2007) «La reinención del museo etnológico» en ARRIENTA URTIZBEREA, I. (ed.) *Patrimonios Culturales y Museos: más allá de la Historia y del Arte*, Bilbao, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 19-42.
- RIVIÈRE, H.R. (1993) *La Museología*, Madrid, Akal.
- SIERRA, X.C. (1995) «El Parque etnográfico do Rio Arnoia, Allaríz», *Revista de Museología*, 5, pp. 62-69.
- TORRES, C. (1993) «Dignidad regional y desarrollo» en *I Jornadas Andaluzas sobre la Función de la Cultura en el Desarrollo Local*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 15-20.
- VENTURA CALDERÓN, F. (2004) *Democracia y sindicalismo de Estado*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo.
- VV.AA. (1996) *Bases para una Carta sobre Patrimonio y Desarrollo en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- ZAMORA ACOSTA, E. (1993) «La sociedad local y sistemas mundiales: el papel de la cultura en el desarrollo territorial» en *I Jornadas Andaluzas sobre la función de la cultura en el desarrollo local*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 21-31.

## **Mé-tisser les mémoires. Musées indiens du nordeste brésilien**

Martin Soares

Professeur de l'Université Lumière Lyon 2

Certaines réponses pratiques et théoriques sont probablement déjà données lorsque l'on cherche à savoir comment stimuler davantage les sociétés ou les communautés à identifier leur patrimoine et à participer à la création même des conditions de sa préservation. Ces réponses sont liées à un critère de dynamisme interne, d'invention et de capacité d'agir et nous sont apportées par des groupes minoritaires qui font l'expérience de ces identifications depuis quelques années. Paradoxalement, ce sont des communautés presque « sans histoire », plus exactement des groupes confrontés à un passé effacé, à une histoire culturelle absente, qui peuvent nous aider à mieux penser le rôle social et citoyen des musées et des politiques identitaires et culturelles indissociables de cette problématique. Ces communautés rendent bien compte d'une mémoire collective, mais l'absence de passée dont elles sont frappées — et conscientes de l'être — ne leur permet pas de s'appuyer sur un socle culturel et historique pour confirmer leur particularité ethnique. L'enjeu politique y est d'autant plus problématique face à la fragilité d'un patrimoine culturel fragmenté et discontinu qu'il s'agit non seulement de confirmer une mémoire vivante mais aussi de faire reconnaître le passé sur laquelle elle repose. L'histoire reste donc à inventer — à défaut de pouvoir être retrouver sinon parfois par bribes apparaissantes dans de rares archives — et le présent simultanément, dans un même geste. Dès lors, l'enjeu de la reconnaissance d'un patrimoine culturel passera aussi par la transmission d'un autre mode de construction du temps pour des identités culturelles minoritaires qui n'en finissent pas de s'inventer face aux limites qu'on leur impose.

Situation paradoxale qui, par-delà la complexité de la constitution, de l'identification et de la préservation de ce patrimoine culturel, montre que la ritualité des gestes et des sociabilités ne réfléchit pas moins le passé qu'elle ne le crée en le rendant réel par des formes expressives actuelles. C'est malgré tout un patrimoine qui nous rapproche de ceux qui le revendiquent et l'exposent puisqu'ils l'élaborent, le portent, le manifestent et le transmettent. Mais ces communautés en question n'ont guère le choix et la création d'un musée garant de leur culture est nécessairement un acte politique lorsqu'elles risquent à tout moment l'exclusion, la marginalisation et

l'indifférence telles qu'elles l'ont connu et, bien souvent, vivent cette situation encore de nos jours. Je voudrais ici rapporter l'exemple des musées indiens du Nordeste brésilien, plus précisément celui des Indiens Tapeba localisés dans l'Etat du Ceará en présentant comment ils le conçoivent, le construisent et en font usage pour inventer au quotidien une matérialité flexible et un lieu de passage à travers les cultures. En conjugant création, valorisation et actualisation de leur culture, ils parviennent à prendre en compte les métissages et les mutations socio-culturelles de la société brésilienne et au delà, en veillant à ne pas être effacé par ces processus et cet environnement instable.

Ce paradigme muséal est en construction au Brésil, dans un contexte composé de métissages culturels incessants ne permettant pas de répondre aux seuls intérêts d'un groupe particulier pour une question spécifique, en l'occurrence celle de sa reconnaissance. Il s'insère dans une dynamique sociétale à part entière qui engage dans un même débat, pouvoirs publics et l'ensemble des politiques de la nation. Lorsque qu'un groupe indien obtient la reconnaissance de sa spécificité ethnique, c'est aussi la totalité de la nation brésilienne qui gagne en reconnaissance de sa différence composite et de sa diversité culturelle. Certes, nous sommes confrontés ici à des réalités et à des pratiques incorporées dans des contextes sociopolitiques connaissant des problèmes différents que dans nos sociétés européennes. Il n'en reste pas moins que, par delà des réalités politiques différentes, elles s'inscrivent résolument dans un autre paradigme de conception et d'action muséales, en traçant nécessairement des frontières incertaines au patrimoine et en construisant une citoyenneté transversale. Voyons plus en avant de quoi relève ce phénomène, qui nous amène à interroger le musée comme un espace de « transculturation active ».

## 1. LA MAISON DE LA MÉMOIRE TAPEBA

C'est à Caucaia que se localise le musée Tapeba, ville périphérique de la capitale du Ceará, Fortaleza. Nous sommes dans un environnement urbain très dense, à l'instar des mégapoles du Brésil ou de l'Amérique latine en général. Les Indiens Tapeba connaissent bien ce paysage puisqu'ils l'habitent, leur territoire est situé dans ce tissu urbain, où se trouve aussi leur musée au bord d'une importante route nationale desservant la capitale. La proximité de la ville pourrait être un avantage, notamment en soutien matériel et technique. Pourtant ce musée est d'une simplicité et d'une modestie déconcertante et ne prend vraiment sens que par l'ensemble socio-spatial dans lequel il s'insère. En effet, ce lieu que les Tapeba ont baptisé *Casa da Memoria Tapeba* (Maison de la mémoire tapeba), dans lequel s'exposent des « traces » de culture ancienne mais aussi actuelle (des instruments, des objets et des artefacts renvoyant à des pratiques sociales, religieuses, médicinales, des expressions corporelles et esthétiques, des représentations graphiques, des connaissances et des savoir-faire), n'est qu'une des parties d'un complexe plus vaste et en aucun cas ne pourrait en être séparé.

Ces parties sont indissociables les unes des autres pour garantir une dynamique qui fait de cet ensemble un lieu organique et originale de production culturelle. Inaugurée en novembre 2005, devant un public majoritairement composé d'universitaires et de journalistes, cette maison est aussi un lieu central d'activités de recherche, d'interprétation, de documentation et, comme le rappellent les Indiens concernés, d'éducation, d'exposition et de communication de la culture Tapeba. S'y exposent non seulement les savoirs et les savoirs-faire mais aussi toute références faites et écrites sur les Tapeba, la somme des travaux majoritairement ethnographiques et anthropologiques récupérés dans les universités du Brésil et traitant de l'émergence de cette ethnie à partir des années 80. Désirer voir et revoir le musée Tapeba ne permet pas seulement d'être spectateur, l'espace muséographique et muséologique commence hors les murs en pénétrant d'abord dans le *Centro de Produção Cultural* (Centre de Production Culturelle). Cette extériorité invite le visiteur à découvrir une culture en la rencontrant dans sa temporalité et sa complexité présente, le passé s'y construira en interaction entre les différents protagonistes qui, par son passage, aide à marquer le territoire tapeba. L'objectif pourrait être de permettre au visiteur de contribuer à l'actualisation de la culture mais n'allons pas trop vite et retraçons le parcours que nous proposent les Tapeba.

Ce lieu d'exposition de la culture tapeba est donc inclus dans un vaste espace qui comprend encore un Cercle Symbolique (*Círculo Simbólico*) au sein duquel s'effectuent les danses et les chants sacrés du *Toré*. La valeur symbolique est ici très importante. Ce Cercle Symbolique apporte non seulement une plus-value certaine à la reconnaissance ethnique, mais il répond surtout aux exigences des gestionnaires de la culture, nombreux à prendre part aux décisions des politiques culturelles et des modes de recensement ethnique. A côté de ce cercle et du musée se trouve le lieu nommé Centre de Production Culturelle dans lequel se mêlent à l'usage de nouvelles technologies des traditions dites anciennes. Sous une immense architecture évoquant un *shabono*, sont exposés et commercialisés les éléments variés de la culture matérielle et des traditions tapeba. Des herbes médicinales y constituent une pharmacopée, des arts culinaires indigènes que le visiteur peut goûter y renforcent encore l'idée d'une transmission culturelle active : la mémoire se doit de rester vivante, mémoire qui s'invente aussi au quotidien dans le jeu des variations des métissages brésiliens. Et attester d'une mémoire vivante se concrétise dans ce centre, en produisant directement à travers une scénologie et une expographie différenciée. Cette construction semble même défier des règles éthiques et déontologiques, en s'exposant soi selon des formes qui pourraient rappeler les expositions coloniales, mais en se donnant à voir dans l'effectuation même de la culture à son instant présent et immédiat. Il revient alors au spectateur, par sa présence et sa participation, à attester de l'« authenticité » de cette culture qui se montre distincte et réellement existante, elle est sur scène.

Pour autant, la scène ne saurait se dispenser d'un public dont le regard est imprégné d'un imaginaire que les Indiens connaissent particulièrement bien et

qu'aujourd'hui, paradoxalement mais stratégiquement, ils veillent à prendre en charge en l'instrumentalisant. C'est ainsi qu'il est possible d'assister au rituel du *Toré* effectué dans le cercle sacré où les Tapeba se donnent à voir avec leurs parures, leurs couleurs et leurs armes. D'y être même invité à la danse, et de partager le *mocororó*, alcool issu de la fermentation du Caju, comme connaître encore par ces proximité nombres d'échanges révélant l'autre de manière réciproque. Mais tout n'est pas aussi simple et devoir attester d'une mémoire vivante en s'exposant soi-même est particulièrement contraignant. Il s'agit cependant d'une autre intention que de provoquer seulement au sein du musée un jeu d'interactions avec le public. Ce qui est négocié avec ceux qui visitent la culture Tapeba dans ce lieu, dont il convient de rappeler qu'en aucun cas elle ne saurait être figée ou arrêtée, c'est le statut et la valeur de l'objet, matériel et immatériel, et sa prise en compte par cette communauté nous montre un mode original d'action politique. Se montrer ainsi pour objectif d'exposer une mémoire, de l'extérioriser mais aussi de l'incorporer en la jouant animée et vivante aux yeux des spectateurs. C'est faire preuve d'une continuité et d'une antériorité culturelle incarnée et encore partagée au sein d'une communauté, en rejouant ce qui vient du passé ou est supposé l'être. Les objets se chargent ainsi d'un passé et d'une histoire par un jeu scénique et une esthétique, c'est-à-dire par une ethnoscénologie. La scène devient garante de ce passé nécessaire à la reconnaissance d'une différenciation ethnique, le jeu et le spectacle reconstituant des temporalités passées dans un temps présent. L'animation doit même confirmer que ce dernier ne change pas — ce qui est pure fiction — et reste éternellement le même. C'est ainsi que les spectateurs participent autant que les Indiens à la reconstruction d'une généalogie culturelle en déployant un imaginaire commun et confortée par l'adéquation esthétique et exotique qu'il rencontre. Simultanément et encore à cette image contraignante — l'Indien emplumé, presque nu et ne partageant pas la rationalité cartésienne — l'usage de cet imaginaire que les Tapeba mettent en scène, en le jouant ou en le simulant, leur permet de s'inventer une différenciation ethnique et de se faire reconnaître ainsi, non sans limites cependant.

## 2. MÉTISSAGES CULTURELS ET MÉMOIRES FRAGMENTÉES

Ne perdons pas de vue que nous sommes alors dans un contexte des plus métis, le Brésil intégrant en son sein des populations du monde entier par-delà ses matrices premières que sont les Amérindiens, les Africains et les Européens. Et c'est selon la formation singulière de cette société que bon nombre d'ethnies se seraient fondues dans la masse, jetant ainsi et malgré elles le doute et la suspicion sur leur appartenance indienne. Dès lors, il devient difficile de pouvoir témoigner d'un passé historique, discrédité en raison des métissages qui en troublent l'image et en altèrent l'authenticité. Et cela d'autant plus que l'ensemble des territoires du Nordeste appartiennent depuis longtemps à la société nationale. C'est le cas des Tapeba comme pour la plupart des communautés indigènes du Nordeste. Ils sont depuis très longtemps déjà des In-

diens mêlés ou des métis, *índios misturados*, s'opposant ainsi aux « purs » du passé, idéalisés et présentés comme constitutifs d'une antériorité mythique (Dantas, Sampaio & Carvalho, 1992)<sup>1</sup>. Leur effacement et, en conséquence, leur longue absence les ont empêchés de se rendre sujets d'action politique et d'offrir des perspectives d'investigation aux ethnologues. Plus que jamais, le musée concentre l'enjeu politique de la reconnaissance, non pas seulement à l'extérieur du groupe, mais aussi à l'intérieur, par des modes de création incitant à la reproduction de styles, à l'imitation ou, plus précisément, à l'identification, problème crucial pour le métis culturel.

Effectivement, avant la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, on ne parlait plus en termes de peuple, de groupe ou de communauté indigènes dans le Nordeste brésilien. Au cours de la majeure partie du 20<sup>ème</sup> siècle, les américanistes français et nord-américains ne s'opposaient pas à ce point de vue, l'anthropologue brésilien Darcy Ribeiro ne le contestait pas plus, parlant en terme de « résidus des peuples indigènes du Nordeste » (Ribeiro, 1970: 56)<sup>2</sup>, en rappelant et confirmant aussi leur effacement et pointant des symboles utilisés pour attester d'une origine indienne mais empruntés aux esclaves africains ou aux européens. C'est le cas des Potiguara qui utilisent dans leurs danses le *zambé* et la *puitã*<sup>3</sup> comme instruments musicaux. C'est encore celui des Xucuru, autre groupe indigène pratiquant le culte du *Juazeiro Sagrado* comme cérémonie religieuse, un pèlerinage issu du catholicisme très imprégné de messianisme, en attestant qu'il leur est originelle. Dans le *Handbook of South America Indians*, écrit en 1946, seules quelques ethnies nordestines étaient identifiées, leur localisation nous est rapportée par quatre articles écrits par Robert Lowie (1946: 557-566) et Alfred Métraux (1946: 523-530, 571, 573-574). Les politiques et les recherches indigénistes ont largement contribué à cette marginalisation et de nos jours le défi de l'action indigéniste du Nordeste, soutenu par la FUNAI<sup>4</sup>, est avant tout le rétablissement de territoires aux Indiens. Par la perte de leur culture — rejoignant très vite le registre des « traditions populaires » — et de leur territoire, les groupes indigènes nordestins ont en effet progressivement perdu leur statut de collectivité pour devenir alors des groupes *remanescentes* (rémanents) ou *descendentes* (descendants).

L'appropriation même de ces notions et leur actualisation par les groupes concernés s'inscrivent résolument dans un autre sens que ceux de disparition et d'extinction, suscitant l'enthousiasme des anthropologues. L'exemple des Tapeba, comme bien d'autres encore, montre combien leur émergence ou leur réapparition a permis la réouverture d'un espace ethnique, dans lequel s'élabore une organisation

<sup>1</sup> Dans l'article écrit en 1992, les auteurs montrent comment, au cours de la deuxième moitié du 18<sup>ème</sup> siècle, les Indiens de cette région sont de plus en plus appelés « Indiens mélangés » (*índios misturados*), autant pour les discréditer que pour les convaincre de rejoindre les valeurs morales des colonisateurs.

<sup>2</sup> « (...) resíduos da população indígena do nordeste (...) ».

<sup>3</sup> Percussions et Cuica empruntées aux afro-brésiliens.

<sup>4</sup> *Fundação Nacional do Índio* (Fondation National de l'Indien, un des principaux organisme de protection des indiens au Brésil)

politique et s'effectuent des rituels marqueurs de différence. Mais pour cela, il faut maintenir la mémoire vivante et surtout la rendre visible, quitte à l'inventer. Ce modèle est actuellement adopté par l'ensemble des communautés nordestines, toutes traversées par différents flux et traditions culturelles perçus comme nécessaires dans un contexte interethnique par certains auteurs (Barth, 1988: 120-142, Hannerz, 1997: 7-39, Hobsbawm, 1993: 51-57). Il est ainsi possible, pour rendre légitimes et familiers des composants de la culture actuelle, d'emprunter des traits autres qu'exclusifs (car avant tout qualifiés d'indiens) et les symboles spécifiant un groupe sont fréquemment prêtés à d'autres communautés indigènes. C'est le cas du *Toré*, transmis des uns aux autres et se transformant ainsi, pratiqué au point d'en être devenu une institution commune et un rituel politique d'affirmation identitaire indienne. L'adoption et l'usage de cette danse sacrée détermine la reconnaissance de l'ethnicité selon un mode de recensement très récent. Il n'en demeure pas moins que son origine ne peut être localisée, chaque groupe l'adaptant à de nouvelles formes rituelles, instituant une nouvelle cérémonie et des relations nouvellement définies. Ces échanges et ses transmissions de cultures donnent aussi lieu à la formation de nouveaux groupes ethniques. C'est ainsi que sont nées les communautés Pankararé, les Kantaruré et les Jeripancó, après s'être approprié le rituel de *Praiaá*, un rituel sacré proche du *Toré*, transmis par les *pajés* Pankararu, en reconstruisant pour chacune d'entre elles de manière différente cette cérémonie au cours de laquelle dansent des masques représentant des êtres enchantés. Mais retenons le caractère particulièrement dynamique et accéléré de ce processus d'ethnisation dans lequel le musée joue un rôle central. C'est en effet dans ce lieu de culture conçu comme un projet muséal que métissage et particularité culturelle trouve une articulation possible élaborée par la grammaire stylistique du groupe en établissant un lieu de frontière aidant à problématiser la différence.

### 3. MÉTISSAGES ET ETHNOGENÈSE

Ces nouvelles ethnies apparaissent à partir des années 1980, elles n'étaient pas connues des institutions indigénistes auparavant, ni même décrites dans la littérature ethnologique. On peut encore citer les Tinguí-Botó, les Karapotó, les Kantaruré, les Jeripancó, les Wassu, parmi d'autres « nouvelles ethnies »<sup>5</sup> (Hall, 1996) ou groupes émergents, os *Índios emergentes*, formules adoptées par les spécialistes brésiliens pour désigner ces nouveaux groupes dits autochtones. Mais par-delà les termes choisis pour décrire ces processus ou définir les spécificités culturelles de ces « communautés composées » (McLeod, 2000) d'individus aux trajectoires aussi ressemblantes que différentes, prenons garde à ne pas reproduire des images naturalisantes équivoques et risquant d'entraver la recherche par des présupposés

---

<sup>5</sup> Telles que les définit Stuart Hall (1996) des ethnies qui en s'autoreprésentant, cherchent à dépasser les représentations fixistes d'une ethnicité qu'on leur impose de l'extérieur.

arbitraires. En termes théoriques, l'application de la notion d'ethnogenèse à un groupe ou à une communauté suppose un déroulement historique, risquant de manière inductive l'idée fautive que, dans les cas où l'on ne parle pas d'émergence ethnique, le processus de formation des identités culturelles resterait absent. Une « ethnologie des pertes » (Pacheco de Oliveira, 1988: 47-77) et des absences, nécessaire pour comprendre l'émergence des Indiens du Ceará, comme du Nordeste en général, ne peut pas se dispenser d'une approche descriptive et interprétative susceptible de mettre à jour des connaissances sur ces formes d'effacement et ces phénomènes d'éclipses mais aussi d'émergence. Il conviendrait donc de mieux définir ce que peut être un fait historique qui instaure une nouvelle relation entre société, culture et territoire en provoquant de multiples mutations socioculturelles. Nous pourrions ainsi mieux saisir la formation des regards qui accompagnent ces transformations, et qui orientent les modes de reconnaissances de nombreux groupes dans les différenciations, les représentations ou les qualifications qui leurs sont imposées, le plus souvent depuis l'extérieur.

Cela nous contraint à revenir maintenant sur notre problématique muséal en reformulant certaines questions. Quelle relation existe-t-il entre l'organisation spatiale du musée tapeba et la participation citoyenne de tous, indiens et non-indiens, à la création et à l'animation du musée ? Qui définit les limites de la culture tapeba et comment se reconnaît cette culture dans un musée ou la mémoire fait défaut ? Nous commençons à avoir des éléments de réponse qui nous indiquent que le musée est un lieu qui fait l'objet d'une intense activité de recherche scientifique. Activité ethnologique et historique pour comprendre les modes d'effacement d'une culture, activité aussi médiatique de ce fait et notamment par la diffusion de l'information scientifique à laquelle je contribue ici en communiquant, et encore activité économique en créant une dynamique solidaire et alternative. Le plus intéressant pour répondre à ces questions est de porter notre regard sur cette dynamique, observer la construction sociale du musée tapeba, et la dimension conceptuelle qui s'y rattache, comme un véritable laboratoire social et politique interrogeant la culture métisse et la complexité de coexister entre particularité ethnique et métissage culturelle.

En général, la question de la reconnaissance d'un groupe, qui suscite aussi une problématique territoriale, demande de spécifier davantage une approche selon des procédures permettant l'identification de son patrimoine et pour pouvoir le détacher comme objet d'intervention et de sauvegarde. Cela permet avant tout de le placer dans un champ de visibilité. Il est même important de mettre en valeur la diversité des éléments de culture qui se manifestent en lui, comme le rappelle Joaquim Pais de Brito (2004: 151-160) et les Tapeba ne manquent pas d'y recourir en singularisant eux-même leur patrimoine. Mais ils ont conscience qu'il n'est pas là en permanence, qu'il n'est pas une réalité fixe et toujours présente dans la société. Et comment travailler avec une réalité qui n'est pas toujours présente mais qui doit se manifester pour pouvoir rester et se maintenir au-delà de sa matérialisation concrète ? Les Tapeba savent tout autant que nous que « la culture n'est pas une chose figée

mais une chose mouvante » comme le rappelait Michel Leiris il y a plus d'un demi siècle (1950: 357-374). Le patrimoine culturel est donc difficilement cernable puisqu'il est en évolution permanente, plus précisément en transformation. L'exercice pourrait donc être faussé dès le départ car comment se saisir de ce qui est en mouvement sans risquer de le figer. Nous sommes en face d'une problématique des plus contemporaines : comment saisir le sens du devenir dans la dynamique même de son mouvement ? S'agit-il de le saisir, de cerner l'insaisissable ou simplement de l'accompagner. Car tel est l'objectif que se donnent les Indiens Tapeba, en soulevant ces questions de la prise en charge de la représentation de leur culture, et en distinguant la préservation, au sens de la sauvegarde, de la conservation, nuance qu'il convient de souligner pour comprendre le rôle politique de leur musée.

Ainsi, traditions et expressions orales, arts du spectacles, pratiques sociales, événements festifs et rituels, savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel, connaissances et pratiques associées à la nature, ne font pas l'objet d'un tri dans le patrimoine aux seules fins de remplir une fonction d'évocation de la culture. Le complexe expographique du musée tapeba ne prétend pas non plus reproduire l'esprit des expositions coloniales. Il présente le projet permanent, doublé d'un principe méthodologique, de considérer les registres où ce patrimoine se manifeste, les protagonistes qu'il implique, les conditions qui jouent sur son élaboration et sa possibilité de permanence. Il impose l'identification des principes dynamiques ou d'inertie qui peuvent faciliter ou nuire à sa reproduction ou à sa protection, et tous les vecteurs qui permettent d'appréhender son historicité. En même temps, il trace les perspectives et les conditions de sa permanence (Pais de Brito, 2004 : 151-160). Le musée crée ainsi les qualités dynamiques de sa propre réflexivité et évolution, permettant ainsi la découverte des autres et de soi-même. C'est exactement cette argumentation qui parvient à convaincre les partenaires d'une telle opération, nombreux comme nous l'avons déjà dit. Mais tout n'est pas aussi simple, et la reconnaissance d'une ethnie indienne autoproclamée ne s'effectue pas sans de nombreux défis pour faire se faire entendre.

En effet, ces autodéclarations et ce dénombrement ethnique, par les formes qu'ils prennent de nos jours, remettent en question l'« authenticité » indienne, pour un pays qui concentre encore le plus grand nombre de groupes non contactés au monde, probablement plus d'une cinquantaine. Et savoir qui est indien au Brésil devient tout aussi complexe puisque les expériences de contacts et de métissages sont des plus variées. Ainsi coexistent sous le même terme générique — indiens, indigènes ou autochtones — des groupes allant de dizaines de milliers d'individus comme les Yanomami et les Guarani à quelques dizaines seulement comme les Akuntsu et les Kanoê. Certains sont insérés dans un tissu urbain comme les Tapeba et les Pataxo, d'autres ont été mis en contact récemment, parfois quelques années seulement, et d'autres encore demeurent isolés vivant le plus souvent de chasse et de cueillette comme les Awá et les Maku. C'est en raison de ces modes d'existence extrêmement différents les uns des autres qu'il peut être éprouvant d'être reconnu Indien, quand il s'agit davantage de le devenir ou de le confirmer selon des formes spectaculaires

contraignantes que par tout autre mode de reconnaissance se dispensant d'une mise en scène. Si ethnogénèse il y a au Brésil, au sens de la création d'une identité culturelle par un groupe qui en revendique son appartenance, une contrainte domine la représentation de l'amérindien. Aujourd'hui plus que jamais, l'image de l'Indien porte un ensemble de motifs et de représentations toutes faites, de « registres stylistiques obligatoires (...) que l'on peut considérer comme un pacte de communication plus ou moins implicite et comme un cahier des charges formant contrat et contrainte » (Hamon, 1984: 58). Et c'est bien cette question qui est au centre de la construction du musée Tapeba, prendre en charge cette image contraignante et floklorisante pour l'utiliser autrement que pour la seule reproduction d'un imaginaire réducteur encore étroitement liée au mythe du bon sauvage. L'ethnogénèse connaît donc un contexte d'émergence bien particulier, entre pratiques et imaginaires.

#### 4. MUSÉES INDIENS, TRANSFERT DE MÉMOIRES ET TRANSCULTURATION

Dans le contexte brésilien, la naissance de ces projets muséaux se concrétisent progressivement à partir de deux articles de la Constitution Fédérale, non sans connaître une longue période d'incertitude et de luttes politiques avant leur première mise en forme. L'article 231, certainement le plus favorable pour cette construction, stipule que « sont reconnus aux Indiens leur organisation sociale, leurs coutumes, leurs langues, leurs croyances et leurs traditions »<sup>6</sup>. Mais il faut aussi y joindre, pour détailler ce socle constitutionnel, l'article 47 « garantissant le respect au patrimoine culturel des communautés indigènes, à leurs valeurs artistiques et à leur modes d'expressions »<sup>7</sup>. Ce contexte sera également accélérateur d'invention culturelle, à partir des années 80, autant pour marquer ethniquement le territoire que pour confirmer la mémoire vivante d'une ethnie resurgissante, non sans problèmes cependant. En effet, s'inscrire dans une catégorie générique, celle de l'Indien, n'est pas sans contrainte, et c'est au cours des luttes politiques, des manifestations et des revendications, que vont se cristalliser à nouveau les traits d'une image aux usages souvent limités. Le poids du terme générique, l'Indien, obligeait la mise en scène de l'ethnicité. Mais c'est seulement lorsqu'ils sont collectivement réunis et spectaculairement exposés, pour répondre positivement aux grilles d'évaluation visuelle du recensement ethnique, qu'ils obtiennent entre eux l'unité que le terme « Indien » connote. S'il s'agit de marquer symboliquement le territoire, l'espace territorial plus précisément, enjeu crucial pour obtenir la reconnaissance d'une culture différenciée, l'ensemble des motifs, des décorations et des styles révèle pourtant un répertoire de graphisme créé selon une grande liberté individuelle.

<sup>6</sup> Art. 231 : *São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, linguas, crenças e tradições.*

<sup>7</sup> Art. 47 : *É assegurado o respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas, seus valores artísticos e meios de expressão.*

L'objectif prétend néanmoins vouloir inscrire le territoire dans un processus dynamique d'échange des identités culturelles, et susceptible de susciter la redéfinition sociale et politique du partage de l'environnement. En d'autres termes, le territoire reste brésilien en restant la propriété contrôlée de l'État-nation, mais il est aussi Indien comme il l'était auparavant. Ce processus de territorialisation ne peut plus être perçu comme étant unique et homogénéisant, son actualisation par les Indiens conduit exactement au contraire. Chaque groupe repense ses formes d'échange, interroge ses métissages, en s'affirmant comme une collectivité, et précisément lorsqu'il s'approprie ces croisements ou ces entrelacements en fonction de ses intérêts et de ses croyances. C'est encore ainsi que, par-delà la dépendance certaine des nouvelles ethnies pour leur reconnaissance par l'État et, bien souvent, par des agents et des institutions étrangères, chaque communauté est imaginée comme une unité religieuse, avec ces propres rituels et cérémonies qu'il convient d'afficher par une mise en scène. De cette manière, le passé effacé, impalpable et invisible, peut être invoqué pour évoquer un temps antérieur et signifier une continuité historique. Jeu complexe pour lequel se métisse les temps et les espaces mais reste encore la limitation que provoque la contrainte de l'image qu'il faudra prendre en compte dans la réinvention d'une généalogie culturelle.

Il est donc question d'un dispositif statistique qui cherche son adaptation au contexte brésilien mais aussi international et qui utilise des méthodes se référant à l'ethnicité en présentant le risque de créer des outils d'évaluation de la diversité avec référentiels ethniques. Le danger est grand, Guayatri Spivak (1999) et Homi Bhabha (1994) s'entendent pour voir dans cette perspective les risques d'une institution de la subalternité et d'une polarisation irrémédiablement binaire entre centre et périphérie. Les référentiels ethniques peuvent avoir un effet stigmatisant qui assignent à chacun une identité définitive et réductrice, liée à l'apparence physique ou à l'appartenance à une communauté arbitrairement définie. Or, l'ethnicité a peu à voir avec des origines. Elle est liée au regard d'autrui et le critère d'origine perpétue bien souvent le statut d'étranger, parfois même sur son propre territoire quand l'histoire est similaire à la marginalisation des Indiens. D'autre part, le pays de naissance n'est pas équivalent aux phénotypes et aucun critère épidermique ne peut déterminer une appartenance identitaire, communautaire, religieuse ou culturelle. Pour autant, le Brésil est donc une société qui a pris le parti de prendre tous ces risques.

Notons cependant que ces processus de qualification et de reconnaissance ethnique connaissent une extrême lenteur en raison de la difficulté à prouver une filiation territoriale et généalogique, condition *sine qua none* pour obtenir un droit de propriété et de reconnaissance ethnique. En revanche, les revendications à être ethniquement recensé ne relâchent pas, au contraire, et ce phénomène touche aujourd'hui tous les États fédéraux du Brésil. Les communautés amérindiennes autodéclarées augmentent de 150% de 1991 à 2000 (recensement IBGE<sup>8</sup>). De son côté, le mouvement noir

---

<sup>8</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (Institut Brésilien de Géographie et de Statistiques).

étend ses ramifications à l'ensemble du pays et chaque communauté cherche aussi à marquer son territoire par une institution muséale. Mieux encore, ces mouvements de revendications ethniques et d'ethnisation ne cessent de se démultiplier et de s'organiser en réseaux au point que parler de ces mouvements au singulier n'a plus aucun sens. En effet, la liste des ethnonimes du Brésil accueille à chaque fois plus des « nouvelles ethnicités » et j'ai pu fréquenter quelques unes d'entre elles au cours de différents séjours de recherches, pour me rendre compte qu'elles sont surtout des « communautés composées ». Dans le Nordeste brésilien, rares sont les groupes perdurant autour d'une filiation commune. Les catégories globalisées de l'ethnicité, comme celles de « peuple autochtone » et de « population afrodescendante » permettent difficilement de comprendre ce processus de démultiplication et de foisonnement de nouvelles ethnies. Il n'en demeure pas moins que ces processus d'ethnisation signifie également le renouvellement, plus exactement la transformation, des rapports de hiérarchie et de domination, en particulier dans la qualification ethnique et dans la définition et l'attribution de l'ethnicité. Certains chercheurs, par exemple, prétendent même qu'il existe davantage une « négritude sans ethnicité » (Sansone, 2004) que des ethnies noires au Brésil, phénomène semblable aux amérindiens du Nordeste brésilien qui inventent des « traditions non traditionnelles » (Gilroy, 1994).

Le musée joue ainsi un rôle double. La reconstruction généalogique inventée par les Indiens Tapeba met en lumière l'oeuvre de l'oubli — celui du passé indien de cette communauté — . Elle éclaire aussi les sentiers détournés du souvenir et de la mémoire. S'agit-il d'une mémoire métisse, comme l'interroge Laurent Vidal pour la fête de *São Tiago* au Brésil (2005: 90-102) où le même phénomène se donne à voir au travers de l'action d'autres communautés également affectées d'une amnésie involontaire ? Si les Tapebas d'aujourd'hui sont bien les descendants des premiers occupants du territoire national, ce ne sont pas ceux auxquels on s'attend vraiment qui montent sur scène. Résultant des processus de fortes désagréations culturelles voulues par les colonisateurs, les Tapebas descendent des alliances effectuées entre quatre autres ethnies territorialement proches, les Tremembé, les Potiguara, les Kariri et les Jucá. Mais il y a aussi des descendants de portugais et certainement des descendants métis d'esclaves africains parmi les membres de cette communauté. Tous participent à la gestuelle et la scénographie mises au service de la défense d'un patrimoine prétendument historique. C'est donc une autre raison qui traverse l'enjeu muséal et politique des Tapeba comme des autres Indiens nordestins, dans un contexte métis où l'identité devient interchangeable en fonction des circonstances. Les exigences culturelles peuvent être doubles sans pour autant être contradictoires comme l'avait si bien montré Roger Bastide à travers son « principe de coupure » (1955). Dans notre cas, en effet, l'Indien en question est aussi un Brésilien inséré dans un tissu urbain et partageant les références et activités d'un monde contemporain, initié à la technologie moderne comme capable de se livrer à une activité agricole, traditionnelle ou pas, pratiquer la pêche, etc. Il peut encore être catholique ou protestant, pentecôtiste ou évangéliste, sans pour autant se sentir en contradiction en passant d'une pratique à l'autre.

Et c'est dans ce contexte qu'un tel transfert de mémoire est possible, que des bribes et des fragments s'entremêlent en créant un tissage de mémoires ou des mémoires métissées. Leur constitution au sein de l'élément actif qu'est le musée, simultanée à la formation de ces nouvelles ethnies mais aussi de nouvelles formes d'ethnicités, est capable d'accueillir différentes identités et particulièrement lorsqu'elles sont mal définies ou plus exactement en manque de reconnaissance, lorsqu'elles connaissent un trouble identitaire fort. En effet, l'Indien apparaît encore dans un imaginaire commun comme un élément à évaluer, à jauger afin d'en préserver ce qu'il peut représenter de positif. Bien que développant des stratégies d'incorporations d'éléments de cultures globalisés et favorisant l'implantation de politiques sociales dans les régions de son intervention politiques, il doit être caractérisé par quelques traits, toujours les mêmes, étayés par des présupposés de tout ordre. Ces traits permettent de créer l'image de l'Indien telle qu'elle doit apparaître aux yeux du spectateur. La mise en scène des signes ethniques est destinée à provoquer un effet de réel et désirer voir une représentation fautive peut permettre de savoir pourquoi on peut la considérer comme vraie. Il est possible de comprendre pourquoi on l'accepte sous ce statut et on la revendique comme telle alors qu'il n'en est rien puisque cette image renvoie à une si grande facticité.

Pour cela, le musée Tapeba se présente comme un espace circulatoire et n'ont pas un lieu de fixation identitaire ou de crispation. S'il permet aux Tapeba de s'inscrire dans un système normatif et évaluatif, accessible et désiré par le public, en revanche, par la pluralité des pratiques et des multiples identifications possibles, aucune identité ne peut vraiment dominer et aucune mémoire ne peut vraiment s'imposer sur les autres. Le *Toré* auxquels sont invités les spectateurs remplit notamment cette fonction : inclure dans un même cercle magique tous les protagonistes d'un monde contemporain davantage caractérisé par des flux et des circulation que des structures et des organisations stables (Appadurai, 1994). Il en est ainsi du patrimoine culturel de ces Indiens qui suscitent le doute. Il doit nécessairement rester incertain, intrigant et interrogateur dans un musée qui se présente comme un lieu de passage entre les cultures et à travers celles-ci. Montage identitaire complexe qui s'effectue par métissage, transfert et transculturation, la culture Tapeba ne se représente pas vraiment, mais s'imaginer et s'invente pour confirmer sa différence et la présenter ainsi.

## BIBLIOGRAPHIE

- APPADURAI, A. (2001) *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.
- BARTH, F. (1988) « The analyse of culture in complex Societies », *Ethnos*, 3-4, pp. 120-142 .
- BASTIDE, R. (1955) « Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien », *Anales du XXXIème congrès international des Américanistes*, São Paulo.

- BHABHA H. (1994) *The location of culture*, London, Routledge.
- DANTAS, B. G.; SAMPAIO, J. A. & CARVALHO, M. do R. (1992), « Os povos indígenas no Nordeste brasileiro » en CARNEIRO DA CUNHA, M., *História dos Índios do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 431-456.
- GILROY, P.(1994) *L'Atlantique Noire, modernité et double conscience*, Paris, Kargo.
- HALL S. (1996), « New ethnicities » en MORLEY, D. et.al. (dir.) *Stuart Hall : Critical dialogues in Cultural Studies*, Londres/New-York, Routledge.
- HAMON, P. (1984) *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF.
- HANNERZ, U. (1997) « Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional », *Mana. Estudos de Antropologia social*, 3(1), pp. 7-39.
- HOBBSWAM, E. (1993) « Qu'est-ce qu'un conflit ethnique? », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 100, pp. 51-57.
- LEIRIS, M. (1950) « L'ethnographie devant le colonialisme », *Les Temps modernes*, 58, pp. 357-374.
- LOWIE, R. (1946) « The Cariri »; « The Pancararu »; « The Tarairio » en STEWARD J. (coord.), *Handbook of South America Indians, Bulletin of the Bureau of America Ethnology*, 143 (1), pp. 557-566.
- MC LEOD, J. (2000) *Beginning postcolonialism*, Manchester/New-York, Manchester University Press.
- METRAUX, A. (1946), « The Fulniô »; « The Tremembé »; « The Puri-Coroado Linguistic Family » en STEWARD, J. (coord), *Handbook of South America Indians. Bulletin of the Bureau of America Ethnology*, 143 (1), pp. 523-530, 571, 573-574.
- PACHECO de OLIVEIRA, J. (1988), « Uma etnologia dos « índios misturados »? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais » *Mana, Estudos de Antropologia Social*, 4(1), pp. 47-77.
- PAIS de BRITO, J. (2004) « Le patrimoine immatériel : entre les pratiques et la recherche », *International de l'Imaginaire, Le patrimoine culturel imatériel*, 17, pp. 151-160.
- RIBEIRO, D. (1970) *Os índios e a civilização*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.
- SANSONE, L. (2004) *Negritude sem etnicidade*, Salvador/Rio de Janeiro, Ed. UFBA.

- SOARES, M. (2007) « Ethnogenèse brésilienne ? Querelles interethniques et flux territoriaux », *Parcours Anthropologiques. Ethnicité, ethnogenèse, autochtonie*, 6, pp. 113-130.
- SPIVAK G. (1999) *A critique of postcolonial reason : toward a history of the vanishing present*, Cambridge, Harvard University Press.
- VIDAL, L. (2005), « La fête de São Tiago ou la mémoire métisse », *International de l'Imaginaire. Cultures du monde, matériaux et pratiques*, 20, pp. 90-102.

PARTE III

**PATRIMONIO CULTURAL, POBLACIÓN LOCAL  
Y ASOCIACIONISMO:  
DE «ARRIBA-ABAJO» O DE «ABAJO-ARRIBA»**



# **El patrimonio como proceso social. Intervención, desarrollo y consumo del patrimonio minero en Andalucía**

Macarena Hernández Ramírez & Esteban Ruiz Ballesteros

Departamento de Ciencia Sociales  
Universidad Pablo de Olavide

Concebir el patrimonio como proceso, sin duda alguna es hablar y proponer un concepto de participación. Entendemos que ésta es la principal razón de esta publicación: detenernos en el análisis de los componentes que hacen (que participan) en cualquier proceso patrimonial.

Para ello queremos mostrar algunas experiencias y reflexiones sobre ese gran campo que llamamos «patrimonio cultural», y sobre todo, algunos planteamientos en torno a los mecanismos sociales a través de los cuales se «es parte de» ese proceso, desde donde se produce la acción y el efecto de participar en él, en el patrimonio.

En este sentido, como investigadores nos situamos en igualdad de condiciones que cada uno de los agentes de gestión de este patrimonio<sup>1</sup>, con los que compartimos y proponemos la necesidad de establecer desde la teoría —siempre considerada como una faceta más del fenómeno—, traspasar el campo de los discursos y las intenciones, para reparar en las consecuencias, en las transformaciones, en los sujetos que desarrollan la acción y el diálogo que nos propone todo objeto patrimonial. Empezaremos por preguntarnos: ¿Qué hace el patrimonio? Y sobre todo: ¿Quién hace patrimonio?, cuestiones inicialmente muy sencillas, de grandes alcances analíticos, pero muy pocas veces contestadas.

Para nuestra respuesta tomaremos como referente etnográfico los resultados de un proyecto de investigación en el que hemos trabajado recientemente: *Intervenciones sobre el patrimonio minero en Andalucía: análisis de los procesos de patrimonialización en las provincias de Huelva, Sevilla, Jaén, Granada y Almería*, y cuyos condicionantes tanto administrativos como académicos, podríamos decir han contribuido decisivamente en su desarrollo.

---

<sup>1</sup> Y más concretamente para el caso que nos ocupa, los agentes de museos.

Por un lado, se trataba de un proyecto financiado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía<sup>2</sup>, la principal institución implicada y dedicada a la gestión e intervención patrimonial dentro de la comunidad autónoma de Andalucía, (así ha sido situada dentro de nuestro análisis), con todo lo que ello significa en cuanto que inquietud o interés en participar del proceso completo; pues no sólo se realiza la inversión, sino que se patrocina la investigación en torno a los resultados de tal actuación.

Por otro lado, fue un trabajo pensado y planificado desde la experiencia previa que presentábamos los dos investigadores del equipo en torno a la gestión, la teorización y catalogación del patrimonio; una experiencia que nos ha proporcionado, sin duda, innumerables preguntas en torno a este proceso, pero que sobre todo nos ha hecho pensar y mucho, a cerca de quiénes (de los actores) hacemos el patrimonio.

Por eso nos planteamos la oportunidad de pensar en un trabajo centrado en el análisis de los contenidos, protagonismos, formas, sentidos y efectos de la intervención sobre el patrimonio minero en Andalucía, desde una conceptualización esencialmente dinámica del patrimonio, entendido en todo momento como *proceso*, concretamente como proceso de patrimonialización.

Comenzamos con el análisis de los discursos de representación sobre el patrimonio minero en cada una de las zonas seleccionadas. Determinamos y analizamos las instituciones y agentes ejecutores de las intervenciones donde las había, revisando su naturaleza, los niveles y marcos desde los que se produce la intervención, así como la posible imbricación, o desencuentro, que pueden producirse entre ellas. Pero, sobre todo, hemos buscado en cada uno de estos casos las diferentes relaciones que se establecen con el patrimonio. Nos referimos, a esa parte esencial del proceso patrimonializador, a las *formas y pautas* en las que se presenta el consumo de este patrimonio minero en cada uno de los contextos analizados.

Así fue como comenzamos a rastrear la participación en el patrimonio, buscando a los sujetos soporte de acción, a los hombres y mujeres que nos hacen entender ese proceso de patrimonialización, y que nos llevan a considerar como absolutamente necesario incorporar (tanto a nivel técnico, político, científico y ciudadano) la participación, como dimensión colectora a la hora de pensar en patrimonio.

En este punto (y de manera mucho más intensa después de la fase de análisis de resultados de nuestra investigación) insistimos en ampliar la concepción más extendida a la hora de incorporar la noción de participación.

Consideramos en todo momento el patrimonio como proceso social, donde no solo podemos referirnos al papel desarrollado por organizaciones sociales y los llamados representantes de la sociedad civil, tal y como parece reducirse en no

---

<sup>2</sup> Más concretamente diremos que fue un proyecto subvencionado dentro del programa de subvenciones a actividades etnográficas establecido por la Dirección General de Bienes Culturales, en su Campaña de actividades etnográficas 2003.

pocas ocasiones la referencias a la participación. Hablar —y analizar— la noción de participación en referencia al patrimonio es sin duda considerar y dimensionar a todos y cada uno de los actores que intervienen en el proceso, desde la selección, hasta el consumo patrimonial.

Insistimos en esta idea desde la posición que nos sitúa como parte de ese proceso que hace el patrimonio. Fue desde la que decidimos abordar esta investigación, y la que a su vez establecía una consideración previa, que entiende que estudiar los procesos de intervención en materia de patrimonio cultural es hoy una necesidad más allá de la oportunidad científica habida cuenta del: (a) esfuerzo y los recursos dedicados a la rehabilitación e intervención patrimonial (al menos en la Comunidad Autónoma donde hemos realizado nuestra investigación), (b) efecto de esas intervenciones en los procesos de identificación colectiva y de cohesión social, y c) potencial como recurso económico vía explotación turística que presenta el patrimonio minero en particular y el conjunto del patrimonio cultural en general.

## 1. BUSCANDO LOS PROCESOS

Siendo así, y atendiendo a la complejidad-diversidad de la minería, de la geografía andaluza, así como de las diferentes políticas de intervención patrimonial que se habían puesto en marcha, apostamos por seleccionar cinco zonas mineras, elegidas además de por su importancia y significación en el conjunto andaluz a lo largo del tiempo, por el diferente sentido y configuración que toma el proceso de patrimonialización en cada una de ellas. Buscamos con nuestra selección aunar lo que de homogéneo tiene la minería en nuestro territorio junto a la diversidad de situaciones y políticas patrimonialistas que también se presentan en él. De este modo hemos investigado la intervención sobre el patrimonio minero en Riotinto, Villanueva del Río y Minas, Linares, Alquife y Serón<sup>3</sup>.

Podemos afirmar que es en Riotinto (Huelva) donde se evidencia uno de los procesos más notables de intervención sobre patrimonio minero de Andalucía y del Estado. Bajo el patrocinio, principalmente, de la Fundación Río Tinto desde 1987 se ha conformado un museo minero, se ha rehabilitado parte del ferrocarril, y se ha articulado un circuito de visitas a áreas mineras, conformándose el denominado Parque Minero como paquete turístico, al mismo tiempo que se han puesto las bases de un centro de investigación histórica sobre minería. Parte de las instalaciones, se

---

<sup>3</sup> Se realiza a continuación una somera descripción de cada uno de las etnografías con la que hemos trabajado, para una mayor profundización ver la memoria de investigación (*Intervenciones sobre el patrimonio minero en Andalucía: análisis de los procesos de patrimonialización en las provincias de Huelva, Sevilla, Jaén, Granada y Almería*; Junta de Andalucía, 2004. Ver bibliografía referenciada).

han incluido en la declaración de la comarca como Bien de Interés Cultural, con la categoría de Sitio Histórico<sup>4</sup>. Sin lugar a dudas Riotinto constituye hoy día la experiencia más completa de intervención y puesta en valor patrimonial de la minería andaluza, y una de las experiencias más reveladoras en tanto que formas diferenciadas de participación de diversos sectores en la patrimonialización, y transformación del patrimonio minero en recurso turístico.

En la provincia de Sevilla, Villanueva del Río y Minas es un claro exponente de las consecuencias sociales y culturales de la desactivación minera vista ya con cierta perspectiva temporal. Siendo uno de los pocos referentes de la minería energética en Andalucía (minería de carbón) y con un glorioso pasado articulado al sector ferroviario, parece que todo ha quedado reducido a un conjunto de instalaciones minero-industriales en desuso y a una sociedad local que, en consecuencia, plantea problemas de continuidad tanto en lo material como en lo simbólico. En virtud de la situación, la potencial puesta en valor del patrimonio minero, amén de otras iniciativas, surge como un medio de reactivar no sólo la economía local sino de rehabilitar su sociedad y especificidad cultural. El caso de Villanueva es un interesante exponente de la cultura minera en nuestra tierra porque, antes que una situación peculiar, su trayectoria es reflejo de una constante para el conjunto de la cultura minera andaluza. Lo más interesante, sin duda, es la ambigua conexión que la propia sociedad local ha generando respecto a su patrimonio minero, y la oportunidad que ésta presenta en cuanto que elemento analítico de participación en el patrimonio. Ha sido declarado Bien de Interés Cultural con la categoría de Conjunto Histórico<sup>5</sup> con posterioridad a una pionera incoación como Conjunto Histórico<sup>6</sup>.

En el conocido como distrito Linares-La Carolina, se concentra gran parte de la actividad minera en la provincia de Jaén. A principios de los noventa se cerró la última mina en Linares. Para entonces, la ciudad de Linares en su urbanismo, demografía, estructura vial... muestra un claro sentido minero-industrial. No es de extrañar, pues, que una vez desactivada y desmantelada la actividad minera, la preservación de su patrimonio, como forma de rehabilitación de la cultura minero-industrial de la ciudad, se haya convertido en objeto de debate político y de intervención. Sin que la minería sea de ninguna forma un objeto económico para la ciudad y su área de influencia, la cultura minera sí constituye un activo social de primera magnitud para interpretar su paisaje que es tanto como decir para interpretarse a sí misma, y un indudable factor de participación social dentro de la sociedad local.

Pero además, este caso de Linares, nos sirve para desmitificar estrechos planteamientos patrimonialistas, que ven en el objeto o la instalación en sí el fin últi-

---

<sup>4</sup> Resolución de la Dirección General de Bienes Culturales, de 4 mayo 2004.

<sup>5</sup> Resolución de la Dirección General de Bienes Culturales, de 5 de febrero de 2002.

<sup>6</sup> Resolución de la Dirección General de Bienes Culturales, de 7 de abril de 1988.

mo de la intervención. En la zona de Linares, a través del colectivo Arrayanes, tenemos una interesante apuesta por el patrimonio minero como elemento interpretativo de la sociedad y el espacio, antes que como objeto en sí mismo. Por eso sin menospreciarlo como recurso económico directo, el patrimonio minero se conceptualiza (en Linares) tanto en su vertiente pedagógica como en su función de articulador social. En esta ciudad encontramos uno de los casos más claros de participación de la sociedad civil en la patrimonialización, aunque esta afirmación precisa de notables puntualizaciones. Han sido ya inscritos diferentes elementos del patrimonio minero según la figura de Genérico Colectivo<sup>7</sup>.

Las minas de Alquife en pleno Marquesado de Zenete (Granada) constituyen un área de gran tradición y profundidad histórica en las labores mineras. El reciente cierre de las minas y los problemas derivados de la continuidad de la actividad y de la propiedad de las instalaciones, han provocado el inicio de los debates sobre el patrimonio minero en la comarca, y en consecuencia están repercutiendo en diversidad en torno a formas de la participación. De hecho, se han dado algunas iniciativas privadas y públicas que reclaman una intervención específica en torno al patrimonio minero, aún sin definición. Esta situación de incertidumbre sobre el patrimonio minero y su futuro es la que justifica la selección de esta zona como ámbito de estudio.

La provincia de Almería, una de las de mayor tradición minera, conserva innumerables trazos materiales y físicos de la cultura minera. Sobre algunos de ellos se han implementado también proyectos de rehabilitación-conservación, como el del poblado minero abandonado de Las Menas, habilitado para la ocupación turística (apanthotel, camping...). Este nuevo uso del espacio minero nos obliga a una reflexión sobre su articulación con la cultura de la que formó parte: sin duda se trata de una estrategia de gran potencial patrimonial y que, al mismo tiempo, puede autofinanciarse, pero ¿se trata de una actuación sobre el patrimonio minero o que toma como pretexto el patrimonio minero?

La explícita puesta en valor turístico del poblado minero hizo a esta zona un interesante reclamo para nuestra investigación por su manifiesta vinculación hacia el desarrollo turístico incluso eclipsando en algún sentido al propio proceso de patrimonialización. Tanto el poblado de Las Menas como el cargadero del ferrocarril Lorca-Baza han sido inscritos en el catálogo del patrimonio histórico andaluz<sup>8</sup>, al mismo tiempo que los turistas habitan las antiguas casas de los mineros convertidas en confortables apartamentos, muchos de ellos habitadas - en temporadas - por miembros de la sociedad local que encuentran en este poblado su maneras de estar y participar en el pueblo.

---

<sup>7</sup> Resolución de la Dirección General de Bienes Culturales, de 3 de diciembre de 2003.

<sup>8</sup> Resolución de la Dirección General de Bienes Culturales, de 7 de enero de 2004, bajo un régimen de protección de genérica colectiva.

## 2. EL PROCESO DE PATRIMONIALIZACIÓN

Desde las realidades que presentaban cada uno de estos cinco casos, retomamos las preguntas iniciales (del proyecto y del presente texto) en torno a los sujetos sociales y los diferentes modos de participación: nuestro primer paso, insistiendo una vez más en su dimensión de proceso, fue tomar el patrimonio como cualquier otra intervención social con la que convivimos en la actualidad.

Desde este punto, y en este caso, hemos buscado la forma en que determinados comportamientos, objetos o ideas se convierten en patrimonio. No nos ha interesado tanto *qué sea* patrimonio, sino *cómo se hace* el patrimonio. Desde esta perspectiva, es desde donde hemos considerado el patrimonio en todo momento fruto de una intervención social, de aquí la idoneidad de hablar de patrimonialización. Partimos de una conceptualización dinámica, que considera al patrimonio como algo construido dentro de un contexto complejo de carácter socio-técnico-político. La patrimonialización supone una intervención social que señala y remarca aquello que se entiende como valioso (Hernández & Ruiz, 2005).

Desde estos presupuestos básicos —no pretendemos ahora realizar una revisión teórica al respecto— la patrimonialización, como proceso, se convierte en objeto de investigación en sí mismo, compartiendo parte de las preocupaciones que se esgrimen cuando se investigan las intervenciones sociales en general; a saber: el discurso que subyace a la intervención, las instituciones desde las que se interviene, los técnicos y profesionales protagonistas del proceso, y el consumo/efecto social de la intervención<sup>9</sup>, siempre teniendo en cuenta que nuestra principal preocupación la hemos mantenido en el proceso patrimonializador como hecho social específico.

Atendiendo a la propia Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía<sup>10</sup> la articulación entre cultura andaluza, patrimonio e identidad, configuran los ejes de actuación patrimonial. Es desde este entramado desde donde podemos hablar de participación en la patrimonialización. Patrimonio y cultura son cosas diferentes, pero indudablemente conectadas. Mientras que la cultura es fundamentalmente un recurso analítico, un medio de comprensión, el patrimonio es un conjunto de elementos. El patrimonio se construye dentro de la cultura pero al mismo tiempo sirve como forma de representarla, de recrearla. El patrimonio es un producto cultural que al mismo tiempo representa a la cultura y, por tanto, actúa directamente sobre ella. El patrimonio aspira a «materializar» la cultura, a través de sus elementos más relevantes, pero sobre todo haciendo hincapié en las conexiones centrales entre ellos (Hernández & Ruiz, 2006: 245).

---

<sup>9</sup> Una cuestión que nunca puede ser confundida con cualquier proceso de evaluación de la intervención en materia de patrimonio, sino más bien todo lo contrario, de construcción.

<sup>10</sup> Ver, entre otros los artículos 61 y 63 del título séptimo.

Si nos fijamos, comprobamos cómo los procesos de identificación colectiva constituyen el tercer polo de este triángulo cultura-patrimonio-identidad, ya que la patrimonialización afecta tanto a la configuración cultural como a los cauces de reconocimiento colectivo que en ella tienen lugar, y desde los que se establece la participación en los mismos. Así, las políticas patrimonializadoras juegan potencialmente un papel angular en el funcionamiento colectivo a varios niveles, de ahí la relevancia de las actuaciones en esta materia y la oportunidad de enfocar el estudio del patrimonio en clave de intervención social.

Así lo fuimos haciendo en cada uno de los casos analizados, con lo que conseguimos además de un pormenorizado conocimiento del proceso patrimonializador en cada una de las zonas seleccionadas, una posición privilegiada de cara a establecer toda comparación posible; de este modo hemos podido no solo entrever, sino corroborar con claridad algunos presupuestos de partida, referentes a las similitudes y diferencias que presentan las minerías andaluzas y como todo ello se evidencia en sus patrimonializaciones.

Desde nuestra concepción que entiende la patrimonialización como proceso de intervención, en este trabajo abordamos diferentes componentes que configuran cada zona y cada proceso.

Un repaso al carácter y la dimensión de la minería en cada una de las zonas seleccionadas nos ha introducido en aquellos aspectos técnicos, históricos, mercantiles, laborales..., que resultaban de interés para contextualizar el proceso patrimonializador.

En cada una de las comarcas estudiadas hemos trazado los momentos de la patrimonialización en el sentido de identificar los hitos de ese cambio que supone considerar un elemento, edificio, paisaje, instalación, ritual..., como patrimonio. Resulta muy elocuente constatar la transformación de las consideraciones sociales sobre elementos materiales o intangibles cuando ello se produce. El paso de un malacate, castillete o cabria de la consideración de instalación laboral a la de elemento patrimonial no es un proceso baladí, sino que en su derredor se entremezclan protagonismos, conflictos y consensos en proporción muy variable en cada una de las comarcas estudiadas, que dejan traslucir ese proceso de patrimonialización y nuestra comprensión de participación y de patrimonio. El estudio de los diferentes casos nos ha permitido con nitidez percibir las aristas y peculiaridades, y sobre todo evidenciar cómo la patrimonialización se entiende mejor como proceso sociopolítico que como actividad técnica, sin desconsiderar —antes al contrario— el papel sociopolítico de los técnicos. El análisis de los momentos en los que se produce la patrimonialización —si es que es posible temporalizar de este modo el proceso— arroja luz suficiente para ir entendiendo la oportunidad de planteamientos como los que hemos seguido, pero sobre todo nos ha presentado a los protagonistas de la acción, a los diferentes agentes del patrimonio minero. El estudio de los momentos de la patrimonialización nos ha dado una versión histórica de las intervenciones patri-

moniales, nos ha permitido ver en cada área las consideraciones patrimoniales más arqueologizantes y su ampliación hacia momentos más marcados por la arqueología industrial y de aquí —en alguno de los contextos estudiados— a la consideración más intangible del patrimonio. Del mismo modo nos ha permitido diferenciar versiones elitistas frente a otras más populares de la patrimonialización.

En definitiva, nos propicia una visión en perspectiva que nos libera de una peligrosa sincronía en esta materia, nos agudiza la sensación de que el patrimonio no es fruto de un veredicto inmutable sino una construcción que a veces no es siquiera acumulativa.

En este camino hemos identificado con claridad los agentes de la patrimonialización a lo largo del tiempo. Instituciones públicas, empresas y organizaciones de carácter privado, y la propia sociedad civil en sus múltiples configuraciones, pueden ser identificadas a lo largo de estos momentos patrimonializadores. Ellos han sido esos sujetos soportes de la acción que veníamos buscando desde el comienzo; los mismos sujetos (con su diversidad, y sus diferentes formas de ser y estar) que ahora nos permiten contemplar el patrimonio como campo privilegiado de cara a conocer los diferentes procesos de participación social.

Con ellos, desembocamos en un interesante trabajo sobre los protagonismos, conflictos y consensos de la patrimonialización en Alquife, Linares, Riotinto, Villanueva o Las Menas. Un análisis que nos ha situado en medio de la patrimonialización y el patrimonio como arena sociopolítica, como espacio de tomas de decisión en sus vertientes más conflictivas o consensuales.

Para los que piensen que el patrimonio es un campo eminentemente técnico o académico esto puede sonar un tanto extraño. Para nosotros ha sido un presupuesto de partida corroborado en la propia investigación. Entendido en su inextricable relación con la cultura y los modelos de identificación colectiva, la patrimonialización es un contexto estratégico de intervención social y *participación sociopolítica*. Esta circunstancia que tanta resistencia puede provocar en la academia o entre los profesionales, parece ser perfectamente entendida entre los componentes de los sistemas de poder locales (alcaldes, colectivos ciudadanos, intelectuales locales...). El estudio pormenorizado de circunstancias, intervenciones específicas o momentos patrimonializadores concretos en cada una de las zonas en las que hemos trabajado, nos han propiciado una perspectiva muy fecunda de cara a la comprensión de la patrimonialización.

Dentro de nuestro seguimiento a los diferentes componentes, y de una manera quizá más clásica nos hemos preocupado concienzudamente de determinar los diferentes elementos que constituyen hoy por hoy el patrimonio minero en las zonas estudiadas, en virtud de las distintas estrategias de intervención llevadas a cabo en ellas y según las diferentes autoridades. A veces la intervención ha llegado hasta la rehabilitación y puesta en uso de formas muy distintas: casos de Las Menas o Riotinto; y en otros se ha centrado en la catalogación y protección (Villanueva), pasando

por intervenciones que tienen un carácter eminentemente marcado por la difusión y la concienciación de los valores culturales del bien (intereses fundamentales del colectivo Arrayanes en Linares), o incluso por la incertidumbre potencial del patrimonio minero a caballo entre la iniciativa pública y la privada (Alquife). En este sentido, más allá de los elementos específicos, nos han preocupado los modelos de patrimonialización; o lo que es lo mismo, esas configuraciones discursivas que subyacen a toda intervención, y que suponen en sí mismas una lógica que articula los elementos específicos, que finalmente les otorga el carácter de patrimonio.

En los modelos de patrimonialización se funden discursos de representación patrimonial con acciones patrimonializadoras tangibles, con lo que se da plasticidad a esas diversas formas de participación de las que veníamos hablando. En este trabajo hemos encontrado modelos (de planteamientos y por supuesto de acción) de corte desarrollista-turístico junto a planteamientos más centrados en la identidad colectiva y la cohesión social a partir de la rehabilitación-reencuentro con el pasado. Son los modelos los que nos ayudan a identificar elementos, hasta el punto de que los elementos —en su carácter comunicativo-significante— pueden manifestar una clara polisemia en cuanto a distintos modelos de patrimonialización que funcionan simultáneamente en algunas de las comarcas estudiadas, y los que de manera evidente ponen rostros a los actores de la patrimonialización en cada una de las sociedades locales donde hemos analizado el proceso.

Es precisamente el rastreo de estos modelos y sus protagonistas, el que nos ha hecho desembocar en el camino más clarificador, hasta el momento, para nuestros planteamientos iniciales: el análisis del consumo del patrimonio. Es en este punto donde la etnografía y nuestros planteamientos de partida nos han reservado los hallazgos más interesantes. Teníamos claro desde el principio que más allá de lo clásicamente colectivo queríamos tratar, en la medida de lo posible, los efectos personales de la patrimonialización. Por eso hemos ido manteniéndonos alerta para ser capaces de detectar en cada una de las zonas investigadas trazas y evidencias de las relaciones entre las personas y aquello que en sus contextos cotidianos se consideraba patrimonio minero. En definitiva, queríamos ir más allá de las supuestas consecuencias colectivo-políticas que olvidan los niveles de análisis más individuales, en los que se dan circunstancias que difícilmente son subsumibles o articulables de manera mecánica a niveles colectivos. Para analizar el consumo que se hace del patrimonio hay que aproximarse al hecho del consumo en sí, y de este modo poder constatar como hay multitud de formas de participar, de consumir, de usar este patrimonio.

### **3. CONSUMO PATRIMONIAL**

Con grata sorpresa nos hemos encontrado con que las personas se relacionan con el patrimonio de formas bien distintas a las que marcan los discursos patrimonializadores oficialistas. Si bien es indudable la influencia que estos discursos pro-

ducen en la patrimonialización y por tanto en los objetos seleccionados y en las configuraciones/significaciones que éstos toman, no lo es menos que la gente no es afectada de manera pasiva por ello, que la gente que consume patrimonio traduce esos discursos en múltiples vertientes. El consumo del patrimonio no es un hecho plano y mecánico, sino que en sí mismo supone patrimonialización (Hernández & Ruiz, 2005). Es decir, que las instituciones públicas y privadas patrimonializan en virtud de sus ascendientes y potencialidades sobre los objetos concretos, pero que los usuarios de este patrimonio emprenden en su relación con estos mismos objetos una actividad asimilable a esta patrimonialización «institucionalizada», en forma convergente o divergente a los contenidos y orientaciones de la misma. El consumo es un hecho polifónico que no sólo depende de la multiplicidad de discursos colectivos disponibles, sino antes bien de las tácticas de los consumidores ante el patrimonio presentado, de aquí la relevancia presentada en este caso a la hora de responder a la pregunta de ¿quién hace el patrimonio?

Una de las limitaciones en las políticas e intervenciones patrimonializadoras surge precisamente desde la no consideración del consumidor como sujeto social. Con frecuencia las iniciativas y proyectos sobre el patrimonio obvian que la gente no siente algo como propio de la misma manera, ni vincula sus sentimientos y representaciones a los mismos elementos, y mucho menos de manera individual. Se construyen patrimonios planos, sin aristas, para un único modelo potencial de consumidor que coincide con los técnicos y especialistas que patrimonializaron. La etnografía del consumo patrimonial en el parque minero de Riotinto nos muestra cómo una experiencia, que aún siendo mucho menos academicista, pero más turística, llega a públicos muy diversos, y cómo los usuarios somos capaces de elaborar una respuesta polifónica ante propuestas homogéneas; y cómo además, se puede atender de manera creativa y diversificada, a las que se entienden como demandas de la sociedad civil<sup>11</sup>.

En todas las sociedades locales estudiadas encontramos, en mayor o menor proporción, grupos muy particulares y de connotaciones elitistas que establecen y defienden pautas de patrimonialización específicas, que pretenden sobre todo encauzar en determinadas direcciones la intervención pública y evitar ciertas intervenciones privadas, así como ejercer una crítica con las intervenciones públicas en sentidos muy concretos. Éste es claramente el caso de Linares y el colectivo Arrayanes, pero se trata de una tendencia igualmente identificable, aunque con menor relevancia, en prácticamente todas las zonas estudiadas, incluso en lugares donde la intervención tan sólo es una potencialidad como el caso de Alquife. Estos grupos pueden llegar a constituirse en asociaciones formales o bien actuar como grupos de presión habida cuenta del prestigio de sus integrantes. Aunque pudiera pensarse que se trata ésta de una casuística periférica o secundaria, o que la influencia de estos grupos es muy limitada, los casos estudiados apuntan a todo lo

---

<sup>11</sup> Articuladas en forma de asociaciones, grupos reivindicativos o de presión, puntuales.

contrario —claro que la apreciación de la influencia desde estas posiciones sólo es posible si se contemplan vías informales de acción sociopolítica—, pero en todo caso nos han ayudado a completar el dibujo de actores que hacen del patrimonio un proceso social, y del análisis de las formas en las que se participa en él, una manera de «construir sociedad» en cada una de estas zonas mineras.

Han sido estas diferencias en la acción de participar en el modelo de patrimonio de sociedad local, las que nos han evidenciado el riesgo que correríamos al no comprender realmente qué hace el patrimonio, sino de quedarnos en el análisis de las meras intenciones de algunos de los que intervienen sobre él, de los que están considerados como agentes preferentes, y los que más evidentemente participan en el patrimonio. De aquí que hayamos visto la oportunidad de centrarnos en la relación patrimonio-ciudadano desde la perspectiva de la comunicación, como una de las más óptimas manera de conocer la participación de todos los sujetos protagonistas de la acción y del proceso, no solo los que inician o publicitan. El objetivo es, una vez más, intentar comprender la complejidad inherente a todo este proceso de patrimonialización, desde la consideración del consumo, y en concreto del consumo como un hecho activo y comunicacional que permite a su vez transformar, en virtud del consumidor, la orientación de los modelos patrimonializadores de base y sobre todo, otorgar a los diferentes agentes la consideración de ser parte de ese patrimonio, de sentir como propio un proceso y por ende, actuar como miembro de la colectividad.

Son lugares comunes afirmaciones del tipo «el patrimonio es un fenómeno político», «el principal campo de influencia del patrimonio es el de las identidades», o «el patrimonio es un reflejo de la cultura». En todas ellas se establecen principalmente causalidades de una sola vía, esto es: la política sobre el patrimonio, el patrimonio sobre las identidades, la cultura sobre el patrimonio. Mantenemos que nuestro trabajo sobre el patrimonio minero, usando nociones como patrimonialización, consumo o intervención social, nos ayudarían a superar esta limitación, y desde ahí transitar vías más anchas, de ida y vuelta. En nuestro intento vamos a considerar dos ejes reflexivos<sup>12</sup> que muestren este cambio de perspectiva y que están siendo de gran valía en nuestra comprensión del fenómeno:

I) El primero tiene que ver con el mercado, el Estado y la sociedad civil. Resulta una obviedad que desde todos estos ámbitos se afecta al patrimonio y se condicionan los procesos de patrimonialización, ¿pero igualmente que el patrimonio afecta al mercado, el Estado o la sociedad civil? En las zonas mineras estudiadas hemos detectado con nitidez que el patrimonio, mejor dicho la patrimonialización, es un claro activador del mercado, del Estado y en su caso de la sociedad civil.

---

<sup>12</sup> Ejes de reflexión que presentamos a modo exploratorio, y que en ningún momento consideramos exclusivos o cerrados, y analizados pormenorizadamente en un trabajo previo (Hernández & Ruiz, 2005).

Las consecuencias generadas por el patrimonio en el mercado no son ninguna novedad. El análisis de los efectos y valores económicos generados por el patrimonio se ha presentado desde muchas disciplinas como los más evidentes (Greffé, 1990). Por tanto, cómo el patrimonio genera recursos, desarrollo, turismo, actividad económica, etcétera, parece ser la consecuencia más obvia, visible y cuantificable que produce la patrimonialización. En cambio, sí puede suponer una nueva perspectiva para la dimensión mercantil del patrimonio su efecto, sin prejuicios, sobre el turismo. El sostenido despegue del turismo patrimonial es evidente; una paralela tendencia en el turismo minero es igualmente apreciable no sólo en Riotinto o Las Menas sino en innumerables ejemplos tanto de España como del resto de Europa (Edwards & Llurdés, 1996; Etiembre, Micoud, Peroni, Peyrache & Roux, 1999; Prentice, Witt & Hamer, 1998; Pretes, 2002; Roux, 1999; Preite, 2000; Thierry, 2003).

El turismo, a nuestro entender, no solo es la consecuencia más inmediata y rentable de la acción patrimonial, sino que además supone el camino más «creativo» que surca este patrimonio. El patrimonio minero andaluz ha contribuido a reforzar modestamente la oferta turística de la comunidad autónoma, hasta aquí un efecto «normal». Sin embargo, nuestra investigación nos pone delante otras vinculaciones entre patrimonio minero y turismo. Se da por asumido que el patrimonio da pie al turismo, que la patrimonialización propicia un posterior desarrollo del turismo. En Las Menas hemos encontrado el proceso contrario. Como señalamos más arriba, la intervención sobre el poblado minero abandonado de Las Menas ha sido básicamente turística (rehabilitación de edificios para apartotel y camping), ello atrajo a emigrantes y descendientes de los antiguos pobladores del lugar que comenzaron a organizarse e intervenir sobre el patrimonio minero (rehabilitación edificios, recuperación de fiestas...), ¿podemos decir que el turismo hace posible la patrimonialización?... En Las Menas se está asistiendo al proceso de patrimonialización de la minería más vital de Andalucía, entendiéndolo por vital el índice de protagonismo de la sociedad civil; paradójicamente esa intervención patrimonial no sólo es en gran medida ajena al Estado sino que se activa tras una intervención estatal con un enfoque exclusivamente turístico.

Esta circunstancia constatada en Las Menas nos recuerda que la patrimonialización es principalmente un activador de inversiones, básicamente públicas. El patrimonio en Andalucía, su gestión, protección y difusión (y más escasamente su rehabilitación) activan un gran porcentaje de presupuestos públicos y privados. Cada vez hay más gente dependiente —en lo económico— no solo de los resultados generados después de un proceso de selección y puesta en valor de un determinado patrimonio, sino de su planificación, análisis, selección y estudio.

La patrimonialización activa la intervención del Estado en las comarcas mineras en crisis, supone un evidente pretexto para una intervención de carácter socio-económico-educativo tan relevante como las escuelas taller, casas de oficio y talleres de empleo, que en las comarcas estudiadas toman casi siempre como ámbitos de

actuación la rehabilitación del patrimonio minero. De esta forma prácticamente toda la infraestructura del parque minero de Riotinto ha sido generada desde escuelas taller y similares, igualmente en Linares, y con menor impacto en Villanueva. Estas circunstancias se muestran más claras cuando entendemos conceptualmente que la patrimonialización es una intervención social, una forma más de incidencia sobre el funcionamiento social liderado normalmente por el Estado (Cruces, 1998), y que propicia tanto un modelo de interpretación de la cultura minera como una fuente de inversión, empleo y formación, así como un impacto integral sobre las sociedades mineras, según se ha visto. Es exactamente en este punto donde amplificamos la noción de participación en el sentido más amplio, pues consideramos que estos procesos establecen el formato propicio para formar parte —cada uno desde el sector en el que se presenta y representa— de cada sociedad.

Al considerar la patrimonialización de la minería en Andalucía como intervención social, comprobamos cómo en ella convergen conceptualmente las inversiones, los empleos, así como el potencial flujo económico que el turismo consiguiente pueda generar. La patrimonialización en las sociedades mineras (tan necesitadas de estímulos y transformación) se convierte en un campo de expectativas, proyectos, ilusiones..., y —en tanto que posicionamiento sobre el patrimonio minero— en articulador de procesos de acción social. Desde este momento la patrimonialización da el salto hacia otro ámbito de influencia: la política local, la participación, y por ende el análisis de las diferentes configuraciones sociales.

Una vez más resulta obligatorio (y recomendable) aludir siquiera someramente a la riqueza comparativa de nuestra etnografía. El intenso debate local en torno al uso y orientación que deba darse al patrimonio minero en Linares, las incipientes críticas que van apareciendo en la comarca de Riotinto sobre la titularidad privada del patrimonio minero, la polémica en Serón sobre el protagonismo de los emigrantes catalanes en cuanto a la significación del poblado minero de Las Menas, son algunas muestras del papel activador que juega la patrimonialización sobre las distintas arenas sociopolíticas locales. Las formas de poder y de participación social en las comarcas mineras estudiadas se ven afectadas por la patrimonialización. Para ser más explícitos: no se trata sólo de suponer una inserción de lo patrimonial en el sistema político local, sino de que la patrimonialización en sí transforma ese sistema; no sólo la patrimonialización se ve afectada políticamente, sino que afecta ella misma a la política local. Empleamos la acepción más amplia de política local que no la de gobierno local, en el sentido de que no solo estamos pensando en la capacidad de intervención oficial. En el análisis del patrimonio como intervención —y por supuesto de los usos sociales en torno a él generados— está resultando definitiva la participación de la sociedad civil, sobre todo en su forma más extendida de articulación, legitimación y participación a través de la actividad de asociaciones culturales y de conservación del patrimonio (Ariño, 2001). El patrimonio minero en estas localidades está resultando ser, además de eje motriz en la política local, un activador fundamental de la sociedad civil. Asociaciones en Linares (Colectivo Arraya-

nes) y Villanueva (Munigua y Hueznar), incluso hermandades con una vocación eminentemente patrimonialista como la Hermandad de Santa Bárbara de Serón, son buena muestra de un nuevo campo asociativo que además ha mostrado un protagonismo clave en el funcionamiento político de las localidades mineras estudiadas. Los procesos de patrimonialización de la minería analizados han mostrado un notable efecto sobre la sociedad civil, máxime cuando las localidades mineras están sumidas en un profundo proceso de crisis interna. En la mayoría de los casos la irrupción de un nuevo tipo de asociacionismo y preocupación política (el patrimonio) ha chocado con la preexistente estructuración sindical y la defensa del empleo minero. Desde esta perspectiva la patrimonialización —como proyecto o como hecho— implica una sustancial reorganización de las formas y contenidos políticos en las comarcas mineras. Hasta aquí un primer eje de análisis concernido con los ámbitos macro, esto es: el mercado, el Estado y la sociedad civil; con el negocio, las inversiones, la política, las instituciones...; en definitiva, los contextos más clásicos de la investigación social.

II) Pero, nuestra apuesta por el consumo como herramienta analítica nos ha emplazado ante otra perspectiva, que nos proporciona otro eje de análisis: los sujetos ante el patrimonio. No se trata de un eje independiente, ajeno o desarticulado del anterior. En torno al Estado, el mercado y la sociedad civil se articulan —efectivamente— los sujetos. Pero con las herramientas analíticas al uso son invisibles: están como si no estuvieran. Éste otro eje de análisis sobre qué hace el patrimonio pretende precisamente visibilizar a los sujetos en el terreno patrimonial. Se parte de la premisa de que el patrimonio desata y canaliza vínculos entre los objetos patrimonializados y los sujetos patrimonializadores.

Considerar el patrimonio, de forma amplia, como vehículo de representación simbólica supone un ámbito específico para sus consecuencias, quizás el menos contemplado por otros estudios o el que menos se materializa en ellos. Esta perspectiva refiere a la parte menos tangible de las sociedades, de los grupos humanos, pero asimismo nos recuerda que todo patrimonio es de alguien, que tiene un sujeto depositario que lo construye, valora, usa y sobre todo consume. Así planteado, el patrimonio se convierte en vehículo de representación y expresión —seleccionado en función de la situación ocupada dentro del grupo y de la propia experiencia personal— de multitud de procesos de autoreconocimiento, sentimientos de pertenencia, de proximidad, lejanía o rechazo... En definitiva, nos permite ver cómo el patrimonio desata procesos para identificarnos con lo que sea, por quien sea, desde donde sea y del modo que sea. En este sentido, y desde la etnografía sobre contextos mineros que nos ocupa, podemos señalar la convivencia de diferentes procesos de identificación dentro del triángulo cultura-patrimonio-identidad. En todos ellos es el patrimonio el que activa los procesos tanto de identificación como de reconocimiento cultural, y ello ocurre tanto a nivel colectivo como individual. Pensamos en identificaciones colectivas, en plural y de manera diversa, intentando hallar un buen lugar para todas y cada unas de las formas de identidad que nos ofrece nuestra sociedad actual.

De nuevo los ámbitos de análisis de estos procesos pueden ser múltiples. El más clásico es el de los mayores que se reencuentran con su pasado, circunstancia recurrente en todos los contextos estudiados. Aquí, sin embargo, referiremos el caso que nos parece más particular tanto por las generaciones a las que afecta (jóvenes) como por su dimensión temporal (no alude a la recreación de la memoria sino a la construcción del presente social), a la vez que materializa una de las formas de participación social a las que nos venimos refiriendo: los alumnos de las escuelas taller que trabajan en la patrimonialización de la minería. Varios centenares de alumnos han pasado durante la última década por las escuelas taller de Riotinto o Linares<sup>13</sup>. Hombres y mujeres que además de ser depositarios de ese patrimonio, vecinos de estos pueblos, han contribuido con su trabajo al estado actual con el que se presenta ante los demás el relato de ese pasado: en el museo, edificios rehabilitados, oficios, etcétera. Además de ser parte de esa memoria común, entendemos que estos hombres y mujeres han establecido otras formas de relación y vinculación con elementos patrimoniales que evidentemente van más allá de su condición de vecino o residente en esa localidad. En su forma de consumir este patrimonio minero se pueden rastrear racionalidades diferenciadas, que les hagan ser y sentir diferentes al relacionarse con elementos comunes. Sobre todo si los comparamos con otras individualidades etnografiadas en nuestro estudio en torno al patrimonio minero en las Menas y más concretamente al desarrollo de campos de trabajo veraniegos, en los que desde hace unos años participan jóvenes no residentes en el municipio. Aquí encontramos alumnos de fuera de la localidad que han residido durante un mes de verano en el poblado minero, participando en labores de restauración y patrimonialización, y que una vez finalizado el período de vacaciones rompen su vinculación con este territorio. Tanto el tiempo vivido en las Menas, como el trabajo concreto realizado en el campo y su conocimiento del patrimonio minero, no dejarán de ser un episodio más de sus vacaciones, un referente exótico antes que cotidiano. Su consumo, su relación y por tanto su uso de este patrimonio minero, sin duda alguna difiere del registrado entre los alumnos de las escuelas taller antes mencionados, para los que la restauración de tal o cual edificio o infraestructura, significa un hito de su trayectoria vital personal de cara al conjunto de la comunidad. Los alumnos que han construido el museo minero en Riotinto, o restaurado la estación de Madrid en Linares, establecen una vinculación intensa y perdurable (significativa) con un patrimonio minero del que eran prácticamente ajenos. Por eso hemos tratado de ir más allá de los procesos de identificación colectiva tradicionalmente adscritos al patrimonio, pensado en su potencial como generador de vínculos individuales paralelos a la propia construcción, reconstrucción, deconstrucción de sujetos, de personas. De esta manera es fácil reconocer a la patrimonialización la capacidad de crear sociedad, de activar formas de pertenencias, de producir emociones, de articular acciones, y modos de pertenencia<sup>14</sup>..., todo ello en contextos como las comarcas mineras andaluzas, caracterizadas tradicionalmente por una débil cohesión social.

---

<sup>13</sup> Una mayor extensión de este análisis puede encontrarse memoria de investigación anteriormente citada.

<sup>14</sup> O lo que es lo mismo, modos de participación social.

Visto desde esta perspectiva, una escuela taller que trabaja sobre el patrimonio minero supone: inversiones públicas, decisiones sobre el uso del objeto patrimonial una vez rehabilitado (sede administrativa, espacio de ocio, recurso turístico...), el debate previo en torno a la elección del objeto patrimonial en sí y la discusión más generalizada sobre si enfocar la actuación de la escuela taller sobre el patrimonio minero o sobre otros referentes, las implicaciones en la política local de la rehabilitación del patrimonio minero, la necesaria insistencia ante la administración del Estado para que se conceda a la localidad la escuela taller, el impacto sobre la memoria individual y colectiva local de la rehabilitación del objeto patrimonial seleccionado, por último - y no por ello menos importante -, la incidencia de la actuación de los jóvenes sobre el objeto patrimonial, lo que los convierte en protagonistas de la rehabilitación del patrimonio, ofreciendo un marco de participación social muchas veces desaparecido (y /o cuestionado) para este sector de población. Además, si el patrimonio en cuestión se convirtiera en recurso turístico, también cabría considerar la incidencia que la patrimonialización produciría entre los visitantes (iniciados o no, en la cultura minera) y el efecto de la actividad turística sobre la sociedad local.

Esta espiral recursiva nos permite una mirada integral sobre qué hace el patrimonio atendiendo a los objetos patrimoniales en sí, a las instituciones, los técnicos, los discursos, las relaciones de poder, el negocio, los agentes, las memorias e ilusiones, y sobre todo, a los sujetos que desde múltiples perspectivas confluyen en el patrimonio. Por eso, consideramos que pensar en efectos, consecuencias y procesos de pertenencia en torno al patrimonio minero debe implicar, con la misma intensidad, mirar las identificaciones experimentadas a nivel personal o individual. El patrimonio como campo en el que manifestar (y por ende interpretar) simbólicamente los *vínculos* creados en los propios procesos de patrimonialización entre sujetos y objetos patrimoniales ha sido uno de nuestros intereses prioritarios. Considerar al Patrimonio como proceso social es lo mismo que, considerar al patrimonio como marco y contexto para configurar un grupo y una sociedad. En nuestra investigación el patrimonio no se ha presentado sólo como la última o la primera fase (o parte) de un proceso; el patrimonio nos ha llevado a pensar en los agentes que lo conforman; en los sujetos que lo poseen, lo gestionan, lo consumen, en definitiva lo usan, y a determinar como es precisamente esa diversidad de uso, lo que nos permite considerarlo un proceso de elaboración y participación, de construcción social. O lo que es lo mismo, a determinar como el *patrimonio hace sociedad*.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUDO TORRICO, J. (1999) «Patrimonio etnológico e inventarios. Inventarios para conocer, inventarios para intervenir» en AGUILAR CRIADO, E. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, pp. 52-69.

- ARIÑO, A. (2001) «Construcción del patrimonio cultural e identidad en la sociedad del riesgo y de la información» en *Actas de Congreso de Teoría Sociológica ¿una sociedad de la información? El impacto social de las nuevas tecnologías de la información*, Oviedo.
- BALLART HERNÁNDEZ, J & TRESSERAS, J. (2001) *Gestión del Patrimonio Cultural*, Barcelona, Ariel.
- CASADO, C., GÓMEZ, M., MORENO, A. & RAMÍREZ, J.M. (1991) *Arrayanes. Proyecto de recuperación del patrimonio arqueológico minero industrial*, Linares, Taller de Historia.
- CHECA, F. (1999) «Las minas del Marquesado de Zenete», *Cultura minera en Andalucía. Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 32, pp. 199-239
- COHEN, A. (2002) *Mina y mineros de Granada. Siglos XIX y XX*, Granada, Diputación de Granada.
- CRUCES, F. (1998). «Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología», *Alteridades*, 8, pp. 75-84.
- DE CERTAU, M. (1999) *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana.
- DESVALLÉES, A. (1995) «Emergente et cheminements du mot patrimoine», *Musées et Collections Publiques de France*, 208, pp 6-29.
- EDWARDS, J. & LLURDÉS, J. (1996) «Mines and quarries. Industrial heritage tourism», *Annals of tourism research*, 23, pp. 341-363.
- ETIEMBRE, L., MICOUD, A., PERONI, M., PEYRACHE, A., & ROUX, J. (1999) *Historicité, localité et pratiques de patrimonialisation dans le bassin minier de la Loire*. Rapport final. Mission du patrimoine ethnologique. Ministère de la Culture et la Communication.
- ESCALERA REYES, J. (1999) «Minería y sociedad en la Cuenca de Riotinto», *Cultura minera en Andalucía. Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 32, pp. 117-136.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999) «Los usos sociales del Patrimonio Cultural» en AGUILAR CRIADO, E. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, pp. 16-33.
- (1995) *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo.
- (1991) «El consumo sirve para pensar» en *Dia-logos de la Comunicación*, FELAFACS, Lima, Perú.
- GARCIA GARCIA, J. L. (1998) «De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural», *Política y Sociedad*, 27.

- GREFFE, X. (1990) *La valeur économique du patrimoine. La demande et l'offre de monuments*, París, Anthropos.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, M. (2002) *Cultura y comunicación en Andalucía*, Editorial Libros de la Frontera, Barcelona.
- HERNÁNDEZ, M & RUIZ, E. (2005) «Apropiación patrimonial en contextos mineros de Andalucía», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX (2), pp. 51-75.
- HERNANDEZ RAMIREZ, M. & RUIZ BALLESTEROS, E. (2006) «Intervenciones sobre el patrimonio minero en Andalucía: análisis de los procesos de patrimonialización», *Anuario de Etnología Andaluza*, pp. 241-254.
- IGLESIAS GARCÍA, L. & RUIZ BALLESTEROS, E. (1999) «La conformación del patrimonio minero en Riotinto», *Cultura minera en Andalucía. Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 32, pp. 241-260.
- MORENO RIVILLA, A. (1999) «El distrito minero Linares-La Carolina. ¿El secreto mejor guardado de Europa?», *Cultura minera en Andalucía. Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 32, pp. 167-180.
- MORENO RIVILLA, A. & MOLERO LÓPEZ-BARAJAS, E. (1999) «El paisaje minero industrial: catalizador de un proceso de desarrollo local», *Cultura minera en Andalucía. Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 32, pp. 261-279
- PÉREZ LÓPEZ, J. M. (1999) «La Fundación Río Tinto como centro de investigación de la minería», *Cultura minera en Andalucía. Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 32, pp. 295-306.
- PRAT i CANALS, LL. & INIESTA GONZALEZ, M. (coord.) (1993) *El patrimonio etnológico*, Actas del VI Congreso de Antropología. Tenerife.
- PRAT i CANALS, LL. (1997) *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel.
- PREITE, M. (2000) *La gestione museale del patrimonio minerario dismesso*, Prato.
- PRENTICE, R., WITT, S. & HAMER, C. (1998) «Tourism as experience. The case of heritage parks», *Annals of tourism research*, 25, pp. 1-24.
- PRETES, M. (2002) «Touring mines and mining tourists» *Annals of tourism research*, 29, pp. 439-456.
- RECHE SÁNCHEZ, M. (1988) *La minería de Serón-Menas 1870-1980*, Almería
- ROMERO, E. y otros (2003) «Informe BIC sobre la Cuenca minera de Riotinto para su declaración como sitio Histórico», *Boletín PH*, 45.
- RUIZ BALLESTEROS, E. (1999a) «Intervenciones sobre el patrimonio minero en Riotinto» en AGUDO, J. & FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (coord.) *Patrimonio*

- cultural y museología*, actas del VIII Congreso de Antropología, Santiago de Compostela, pp. 111-118.
- (1998) *Minería y Poder. Antropología Política en Riotinto*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva.
- (1996) «Paisajes de mina: crear espacio, sentir el territorio», *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 20, pp. 167-175.
- RUIZ BALLESTEROS, E. (coord.) (1999b) *Cultura minera en Andalucía. Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 32.
- RUIZ, E. & HERNÁNDEZ, M. (2007) «Identity and community. Reflections on the development of mining heritage tourism in Southern Spain», *Tourism Management*, 28, pp. 677-687.
- SÁNCHEZ PICÓN, A. (1999) «Un recorrido histórico por la minería almeriense», *Cultura minera en Andalucía. Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 32, pp. 137-151.
- THIERRY, A. (2003) *Tourisme et développement local: Emergence de nouvelles identités travers de nouveaux territoires: Les « Pays »*, Rapport final. Mission du patrimoine ethnologique. Ministère de la Culture et la Communication.
- TOMÁS GARCÍA, L.J. (1995) *Minería Sevillana del carbón*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- VALCUENDE DEL RÍO, J.M. (1999) «La creación de un espacio minero, la redefinición de un espacio social», *Cultura minera en Andalucía. Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 32, pp. 83-102.
- (1998) *Zalamea la real: la tierra y la mina*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva.
- VARGAS ARENA, I (1997) «La identidad cultural y el uso social del Patrimonio Histórico», *Boletín IAPH* 20, pp. 82-86.
- VV.AA. (1996) *Difusión del Patrimonio*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- (1987) *La minería en Linares 1860-1923*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Ayuntamiento de Linares.
- ZAMORA BAÑO (1997) «Valores y significados de los Bienes Culturales», *Boletín IAPH*, 21, pp. 37-41.



# **Legislación patrimonial, intervención pública y participación ciudadana en la declaración de un conjunto histórico**

Iñaki Arrieta Urtizberea

Profesor de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Este trabajo presenta algunos de los aspectos abordados en un trabajo de investigación realizado en el Conjunto o Casco Histórico de Salinillas de Buradón, situado en la comarca de Rioja Alavesa, en el País Vasco<sup>1</sup>. Siguiendo el título del mismo, éste constará de tres partes. En la primera, presentaremos la legislación vasca, la cual define qué es patrimonio cultural y cuáles son sus fundamentos, gracias a los cuales la Administración Pública legitima su acción en el campo patrimonial. En la segunda, describiremos su aplicación en un caso concreto, en el Casco Histórico de Salinillas de Buradón, mencionado anteriormente. Para concluir, al hilo de la temática de esta publicación, realizaremos algunas reflexiones acerca de la congruencia entre el discurso legislativo, la práctica institucional y la participación ciudadana.

## **1. LA LEGISLACIÓN PATRIMONIAL EN LA COMUNIDAD AUTÓNOMA VASCA: FUNDAMENTOS Y OBJETIVOS**

En 1990 el Parlamento Vasco aprobó la Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco, tras haber asumido la Comunidad Autónoma Vasca las competencias en materia de patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico, según el artículo 10<sup>o</sup> del Estatuto de Autonomía del País Vasco de 1979. A diferencia de sus dos predecesoras leyes en el Estado español desde la aprobación de la Constitución Española de 1978, la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español y la Ley 4/1990 del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha, la Ley vasca fue la primera que «abordó la temática del Patrimonio Cultural Histórico-Artístico desde una

---

<sup>1</sup> Trabajo de investigación realizado para «Arabarri, Sociedad Anónima de gestión del patrimonio cultural edificado de Álava», Sociedad en la que participan la Diputación Foral de Álava y varios Ayuntamientos alaveses. El equipo de investigación lo integraron Iñaki Arrieta Urtizberea, Lourdes Méndez y Rocío Ochoa, y contó con la colaboración de la Fundación Euskoiker. Este artículo fue presentado en el *V Coloquio Internacional de Religión y Sociedad* con el tema «Patrimonio Cultural, Turismo y Religión», organizado por ALER y ASANA.

visión amplia, completa y omnicomprensiva, en gran medida, de los distintos sujetos, elementos y factores implicados en esa temática» (Abad Linares, 2002: 22). También fue la primera que calificó el patrimonio como cultural y no como histórico, artístico, monumental, arqueológico o científico, tal como aparecía en el Estatuto de Autonomía; dándole, además, «un fuerte contenido particularista» (Agudo Torrico, 1999: 40) al vincular lo cultural a lo identitario.

Así, según se establece en la Exposición de Motivos de dicha Ley, el patrimonio cultural vasco «es la principal expresión de la identidad del pueblo vasco y el más importante testigo de la contribución histórica de este pueblo a la cultural universal». El pueblo vasco es su propietario y corresponde a la Administración Pública su protección, defensa y enriquecimiento. Por tanto, la identidad y el pueblo vasco son los fundamentos del patrimonio cultural vasco, en cuanto éste los simboliza. Sin embargo, a lo largo de todo su articulado no encontramos definición o concreción alguna de lo que se entiende por *identidad y pueblo vasco* y, por lo tanto, de cómo se vinculan o se deben vincular el patrimonio cultural, la identidad y el pueblo vasco en las declaraciones administrativas. La Ley, por el contrario, sí establece quiénes tienen que llevar a cabo esa vinculación: los poderes públicos. Éstos velarán por su integridad, fomento y protección. Por tanto, la declaración de qué constituye patrimonio cultural y el porqué quedan en manos de los poderes políticos y de su aparato administrativo.

No obstante, recientemente, en el *Plan Vasco de la Cultura* del 2004, desde el Gobierno Vasco sí se hace una reflexión acerca de las características del pueblo vasco. En ese documento se sostiene que el pueblo vasco se hace viable desde la sociedad. Una sociedad que es heterogénea y cuyas acciones serán vehiculadas por los poderes políticos y, además, la sociedad civil. También en el *Plan* se aborda la cuestión de la identidad. Definida como un sentimiento de pertenencia, se sostiene que ésta se halla en una red de muchos núcleos. Es decir, tanto la identidad como el pueblo no se definen en singular, sino en plural. En consecuencia, si relacionamos el *Plan* y la Ley 7/1990, el patrimonio cultural no se algo único sino diverso. Esto hace que la indefinición mencionada en el párrafo anterior se haga más *imprecisa* porque la relación entre pueblo, identidad y patrimonio es variable, compleja y múltiple, al serlo también los elementos que integran dicha relación.

Según el artículo 2º de la Ley 7/1990 integran el patrimonio cultural vasco «todos aquellos bienes de interés cultural por su valor histórico, artístico, urbanístico, etnográfico, científico, técnico y social». Tanto en la legislación patrimonial estatal (Alegre Ávila, 1991: 326) como en la vasca, el término jurídico de *Bien de Interés Cultural* (BIC) se fundamenta en lo establecido por la Comisión Franceschini, constituida en Italia en 1964<sup>2</sup>. Según aquella Comisión un bien cultural es un

---

<sup>2</sup> En la década de los 50 del siglo XX ya se comenzó a utilizar la categoría de «bien cultural» tal como se recoge en la Convención de La Haya sobre la protección de los Bienes Culturales en caso de

testimonio material dotado de un valor de civilización que vendría dado por su interés arqueológico, histórico, artístico, ambiental, paisajístico, archivístico o documental. Aunque hay algunos aspectos de esta definición que ya se han superado, sigue siendo importante volver a subrayar la gran aportación de aquella Comisión: lo específico del bien cultural es que testimonia, simboliza lo que es un colectivo social. Valorado así por el colectivo, el bien adquiere un interés. Su especificad no está, por tanto, en *sus* características excepcionales<sup>3</sup>, como ocurría con el patrimonio histórico-artístico. Su carácter simbólico, «su capacidad para representar simbólicamente una identidad. Esto es lo que explica el cómo y el porqué se movilizan recursos para conservarlo y exponerlo» (Prats, 1997: 22).

Siguiendo con el artículo 2º, la declaración de bien patrimonial se fundamenta sobre otros dos conceptos: el de «interés» y el de «valor». Sin embargo, ambos son conceptos jurídicos indeterminados (Abad Licerias, 2002: 41; Alegre Ávila, 1991: 323), lo que obliga a definirlos a partir de lo establecido en otras disciplinas. Sin embargo, la Ley 7/1990 no concreta<sup>4</sup> cómo se deben especificar esos valores desde las otras disciplinas, salvo en el caso del patrimonio arqueológico y del etnográfico<sup>5</sup>. El primero lo define la metodología arqueológica y el segundo, *la cultura tradicional*<sup>6</sup>. Para el resto de valores, es decir para el histórico, artístico, urbanístico, científico, técnico o social, no hay una concreción específica. No obstante, entre ellos hay una diferencia sustancial. El valor histórico y artístico de la Ley vasca toma como referencia lo establecido en la Ley estatal (Abad Licerias, 2002: 41) que, a su vez, se fundamenta en la legislación, breve y dispersa, aprobada a lo largo del siglo XX, especialmente en la Ley de 13 de mayo de 1933. Esta legitimación ha permitido que los términos «artístico» e «histórico» hayan adquirido «carta de naturaleza a la hora de designar el ámbito objetivo» (Alegre Ávila, 2002: 39) en la defensa, conservación o fomento de los bienes culturales. No obstante, al recogerse las formulaciones de los juristas italianos, el valor histórico y artístico de aquello que se deba de calificar o inventariar como bien tendrá que ser más amplio y abierto que lo que se venía haciendo hasta entonces (Ballart, 2002: 57-58). El resto de valores —el urbanístico, científico, técnico y social— ni siquiera cuenta con esa legitimación jurídica e histórica y, por tanto, quedan sin concretar su contenido, alcance y métodos de estudio. Por tanto, sobre unas bases no muy determinadas se tipifican los bienes culturales y, consecuentemente, el patrimonio cultural vasco.

---

conflicto armado. En dicha Convención se define como aquellos «bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos».

<sup>3</sup> Así valoradas por la élite.

<sup>4</sup> Esto no es una cuestión que sólo se de en la norma vasca. Esta problemática es general, al menos, en el Estado Español.

<sup>5</sup> En este trabajo dejamos al margen los denominados patrimonio documental y archivístico.

<sup>6</sup> No es éste el espacio para abordar las dificultades que supone definir el patrimonio etnográfico a partir del concepto de «tradición». Aquí lo único que nos interesa subrayar es que ese patrimonio dentro de la Ley sí está delimitado a diferencia de otros en los cuales no se da tal delimitación.

Otra norma relacionada con el patrimonio cultural vasco es la Ley 4/1990 sobre Ordenación del Territorio de la Comunidad Autónoma del País Vasco. Esta Ley establece un marco jurídico para alcanzar los siguientes objetivos: paliar los efectos negativos producidos por el crecimiento urbano e industrial, establecer un desarrollo socioeconómico equilibrado en el territorio y mejorar la calidad de vida de la población. Para su consecución la Ley determina tres instrumentos: las Directrices de Ordenación del Territorio (DOT), los Planes Territoriales Parciales (PTP) y los Planes Territoriales Sectoriales (PTS). Mediante el Decreto 28/1997 se aprueban las DOT, disponiendo un conjunto de criterios y normas para orientar y regular los procesos de asentamiento de las distintas actividades económicas y sociales en el territorio. En su capítulo 17 se aborda la ordenación del patrimonio cultural. En él se afirma que el patrimonio cultural es una forma de acceder al pasado de los vascos y, a su vez, les sitúa en el mundo. El patrimonio cultural simboliza el «sentido de continuidad» de lo que es ser vasco. En lo que aquí nos atañe, las DOT reproducen los objetivos de la Ley 7/1990, centrándose en el patrimonio cultural inmueble. Éste es clasificado en dos categorías: el patrimonio arquitectónico<sup>7</sup>, en el que se incluye el industrial y rural, y el patrimonio arqueológico. El documento no aporta ninguna concreción acerca de cómo se deben especificar el valor y el interés cultural de esos dos patrimonios.

Sí lo hace, en cambio, el *Avance<sup>8</sup> del Plan Territorial Sectorial del Patrimonio Cultural Vasco*, publicado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco en el 2000. Con respecto al patrimonio arqueológico, el fundamento establecido es el mismo al de la Ley 7/1990, a saber: la metodología arqueológica. El valor de este patrimonio se lo asignan los especialistas que dominan esa metodología disciplinaria. Con relación al patrimonio arquitectónico, éste lo constituyen, según el *Avance*, las edificaciones, los conjuntos edificados y las construcciones que tengan un valor o significado histórico o cultural. Este valor se determina en función de unos criterios definidos como básicos, principales y correctores. Los primeros, los básicos, están encaminados a valorar los aspectos formales del bien cultural como son el morfológico, el tipológico, el constructivo, el tecnológico o el integral. Dentro de los criterios principales se sitúan los valores históricos —antigüedad y significado histórico—, los valores de singularidad —escasez o rareza—, y los valores de ejemplaridad —elemento modélico, típico o prototípico—. La conjunción de estos criterios determinará los diferentes niveles de protección. Por último, la valoración definitiva podría ser matizada o corregida teniendo en cuenta también los siguientes criterios correctores: intrínsecos (tipológicos, complejidad, percepción, tamaño o significación cultural), de ubicación y de estado de conservación. Junto a esta valoración, denominada cultural,

---

<sup>7</sup> Categoría no definida en la Ley 7/1990. No obstante, este patrimonio cuenta con una legislación específica como veremos más adelante.

<sup>8</sup> Tenemos que subrayar que es un *Avance* y que, por tanto, no es una norma de debido cumplimiento para la Administración Pública vasca. Con todo hemos considerado oportuno traer las propuestas que realiza de las cuestiones que venimos analizando.

se realizará otra valoración de carácter arquitectónico para objetivar las cualidades arquitectónicas que concurren en el bien cultural. De este modo se fija el alcance y las condiciones de los proyectos de intervención sobre el mismo. Así, se considera que las características de una construcción merecedora de protección pueden analizarse mediante la identificación de sus valores compositivos y organizativos esenciales y de sus elementos constructivos básicos. A partir de esta lista de valores y criterios se determinaría el interés cultural del bien. En definitiva, las valorizaciones *técnicas* son las que determinan qué es patrimonio arqueológico o arquitectónico.

Además de todas estas normas generales acerca del patrimonio cultural vasco, hay otras que abordan el patrimonio urbanizado y edificado específicamente. Su primera aprobación es anterior a la Ley 7/1990. Al amparo de la Ley 19/1975, sobre Régimen del Suelo y Ordenamiento Urbano, el Gobierno Vasco publicó el Decreto 278/1983, sobre Rehabilitación del Patrimonio Urbanizado y Edificado. Un Decreto dirigido, según se establece en la Exposición de Motivos, a «aquellos conjuntos urbanos o rurales que por el valor de su carácter histórico o cultural así como por las condiciones de degradación del patrimonio urbanizado y edificado, deben ser sometidos a una acción especial». No queremos minimizar las desfavorables y negativas condiciones urbanísticas, edificatorias y sociales en las que se encontraban los conjuntos urbanos o rurales a principio de la década de los 80 del pasado siglo que obligaron al recién constituido Gobierno Vasco a poner en marcha programas específicos para su regeneración. No obstante, hay que subrayar que esos conjuntos, centros o cascos simbolizan algo que, en principio según el legislador, otros conjuntos urbanos no representarían. De ahí su valor histórico o cultural específico que estaría vinculado a la identidad de un colectivo (Castillo Oreja, 1998: 14-15; VA. AA., 1999: 13). Si bien el término «identidad» no aparece en el Decreto, esta norma es sobre patrimonio, es decir, sobre bienes que simbolizan la identidad vasca, tal como se sostiene en la Ley 7/1990. Así, en los sucesivos decretos que se irán aprobando, siendo el siguiente en 1990, sobre actuaciones de rehabilitación del patrimonio urbanizado y edificado, se establece que el Departamento de Cultura deberá emitir un informe acerca de dichas actuaciones cuanto éstas afecten a un bien calificado o inventariado. De esta manera el patrimonio edificado, urbanístico o arquitectónico queda regulado por la legislación urbanística y la legislación del patrimonio cultural, desvinculadas hasta 1985 (Fernández Rodríguez, 1993: 100-101) en las normas aprobadas en el Estado español.

Por último, el Decreto 278/1983 establece la figura urbanística de Área de Rehabilitación Integrada (ARI). Así, en los conjuntos urbanos declarados como ARI la Administración llevará a cabo acciones especiales para su conservación o mejora, mediante una figura de planeamiento, el denominado Plan Especial de Rehabilitación Integrada (PERI). En ese Decreto, el interés del bien viene determinado por el tipo de restauración que se especifique para cada una de las unidades edificatorias que constituyen el ARI. Los tipos definidos son: el científico, el conservador, y el de conservación y ornato. Dentro del primer grupo se incluyen aquellas edificacio-

nes que posean «una relevante importancia en el tejido urbano por efecto de sus específicos valores arquitectónicos, culturales o históricos»<sup>9</sup>. En los otros dos tipos, las unidades se caracterizan por tener un valor arquitectónico, cultural o histórico *menor* que en el científico. Así, teniendo en cuenta los diferentes tipos de intervención se realizan los PERIs, que deben ser gestionados por sociedades urbanísticas. Estos PERIs son unos estudios sociourbanísticos donde se recoge información urbanística y edificatoria pormenorizada del *Área* y de sus unidades edificatorias. La información social se reduce fundamentalmente a un estudio demográfico del ARI a partir de los censos de población o de la información facilitada por el EUSTAT (Instituto Vasco de Estadística) o el INEM.

## 2. EL CASCO HISTÓRICO DE SALINILLAS DE BURADÓN: ÁREA DE REHABILITACIÓN INTEGRADA Y CONJUNTO MONUMENTAL

Salinillas de Buradón es un concejo, Entidad Local menor<sup>10</sup>, que pertenece al municipio de Labastida. Hasta 1976 Salinillas de Buradón fue un municipio. Aquel año la Diputación de Álava y el Consejo de Ministros de España lo integraron dentro del municipio de Labastida como consecuencia de la disminución progresiva de su población y de la falta de ingresos municipales para hacer frente a los gastos públicos. El municipio pasó a ser concejo, el Ayuntamiento a Junta Administrativa y el alcalde o alcaldesa a presidente o presidenta de la Junta Administrativa. A pesar de la anexión a Labastida, el *sentimiento de pertenencia* de los vecinos de Salinillas de Buradón está totalmente vinculado a su entonces municipio y actual concejo. Su relación política y administrativa con Labastida no deja de considerarse impuesta.

A principios del siglo XX Salinillas de Buradón contaba con casi 500 habitantes, en los años setenta su número apenas superaba los 100 individuos. En la década de los 80 y 90 el número fue decreciendo, dándose un pequeño reापunte en los primeros años de este siglo, situándose los empadronados en torno al centenar. En el 2006, cerca de un 25% de los empadronados tenía más de 65 años, y la población con menos de 19 años giraba en torno al 15%. La actividad económica en el concejo es prácticamente nula. Los vecinos trabajan en Vitoria-Gasteiz (capital del Territorio Histórico de Álava) o en Haro (municipio perteneciente a la vecina Comunidad Autónoma de La Rioja) y las actuaciones públicas que lleva a cabo la Junta Administrativa dependen de las ayudas y subvenciones que otras administraciones públicas le concedan. Tampoco cuenta con personal administrativo propio, y la dedicación del presidente o de la presidenta y la de los dos vocales, que constituyen la

<sup>9</sup> Decreto 278/1983, sobre Rehabilitación del Patrimonio urbanizado y edificado, art. 12.1.

<sup>10</sup> Según el artículo 1.2 de la Norma Foral 11/1995 de concejos del Territorio Histórico de Álava, «el Concejo es una entidad local de carácter territorial que, con propia personalidad jurídica y capacidad de obrar, ejerce su jurisdicción en una demarcación territorial de menor extensión que la constituida por el término municipal».

Junta Administrativa, es *parcial* y *secundaria* con respecto a sus quehaceres diarios. Para concluir con esta pequeña descripción del concejo subrayar que la potestad y tutela del patrimonio cultural ubicado en el concejo es, según las competencias establecidas en esta materia, del Ayuntamiento, de la Diputación Foral de Álava o del Gobierno Vasco. La Junta Administrativa en ese campo no tiene competencias.

El Casco Histórico de Salinillas de Buradón es un núcleo medieval sin arrabales, salvo unas pocas viviendas construidas en los últimos años, siendo la mayoría de las edificaciones ubicadas en el núcleo urbano de propiedad privada. Desde la constitución del Gobierno Vasco, son varias las declaraciones patrimoniales realizadas *a favor* del Casco Histórico. En 1984, la muralla fue declarada Monumento Histórico-Artístico de carácter nacional. En 1996, la Zona Arqueológica del Casco Histórico, como Bien Cultural con la categoría de Conjunto Monumental. En el 2000, el Casco Histórico, como Área de Rehabilitación Integrada, habiéndose elaborado dos Planes Especiales de Rehabilitación Integrada. Y, para concluir, en el 2003, el Casco Histórico fue declarado Bien Cultural Calificado, con la categoría de Conjunto Monumental. De todas estas declaraciones solamente nos detendremos en aquellos aspectos que nos permitan mostrar cómo se han concretado los principios legislativos descritos en el apartado anterior y cómo se ha materializado la participación de la población local en esas declaraciones.

Antes de que se aprobase la Ley 7/1990, la muralla de Salinillas de Buradón ya fue declarada Monumento Histórico-Artístico por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. El expediente de la declaración, archivado en el Centro de Patrimonio Cultural Vasco del Gobierno Vasco, cuenta simplemente con un estudio histórico descriptivo de la muralla y del Casco Histórico, sin valoración alguna. Las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo, a lo largo de 2006, tampoco han aportado información alguna respecto a aquel expediente, realizado hace más de 20 años. Solamente contamos con dos publicaciones en las que se recogen las valoraciones realizadas desde la Administración Pública, si bien de una manera muy general.

En 1985, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco publicó la obra *Monumentos nacionales de Euskadi*. En ella se presentan 100 monumentos, entre ellos la muralla y el Casco Histórico de Salinillas de Buradón, «porque son testimonios que reflejan el esfuerzo de los hombres a lo largo del tiempo por ir configurando modos concretos de ser hombre, por ir modelando configuraciones concretas de la plasticidad congénita humana», según el entonces Consejero de Cultura del Gobierno Vasco. En el prólogo de la obra, la entonces Directora de Patrimonio Histórico-Artístico y Bibliotecas, apoyándose en lo especificado en la Carta de Venecia, sostiene que las dimensiones de los monumentos son tres: pasado, futuro y autenticidad. Pasado y futuro porque son testimonios de una forma de vida y una herencia para las generaciones actuales y venideras. Asimismo expresa que la labor de conservación y restauración no debería atañer sólo a la Administración Pública, sino también a «cada miembro de nuestro pueblo». Éste debe ser «un guardián, severo y exigente, si es necesario, de

nuestro patrimonio cultural». Estas serían las razones que motivaron la declaración de 1984, en la cual el elemento social e identitario son básicos para entender los motivos de la misma, aunque en el expediente concreto estas cuestiones no aparezcan.

Cuatro años más tarde, en junio de 1988, se iniciaron los trabajos para la incoación del expediente de ARI<sup>11</sup>. La entidad competente para iniciar el expediente era el Ayuntamiento. Éste adjudicó a dos arquitectos la redacción del PERI. Aunque el expediente lo inició el Ayuntamiento, la iniciativa vino del Gobierno Vasco. Éste había elaborado previamente un informe titulado *Estudio para la rehabilitación urbana de los Centros Históricos del País Vasco*, en el que se determinó que la Comunidad Autónoma contaba con 68 cascos históricos de origen medieval<sup>12</sup> que debían ser objeto de una actuación específica. Recordemos que esta actuación no estaba justificada solamente por su carácter patrimonial. Las deficiencias urbanísticas, edificatorias y sociales motivaron también la decisión de llevar a cabo una actuación específica.

En Marzo de 1990, el Ayuntamiento aprobó el avance del PERI. Éste consta de dos apartados. En el primero se recoge información histórica y demográfica del núcleo medieval. En el segundo, información urbanística y edificatoria, proponiendo un conjunto de medidas para su rehabilitación. Un año más tarde, en mayo de 1991, el Pleno Municipal aprobó inicialmente ese Plan, fijándose un periodo de dos meses de exposición pública. Éste no tuvo ningún eco en la población local, volviéndose a prorrogar otros dos meses más. El desconocimiento del Plan entre la población local era tan evidente que un grupo de la oposición del Ayuntamiento presentó un escrito denunciándolo. Este desconocimiento es significativo por cuanto muestra cómo se llegó a realizar la recogida de información para redactar el PERI y cuál fue la participación de la ciudadanía en dicha recogida. La denuncia del grupo de la oposición trajo que el Ayuntamiento remitiese un escrito a todos los vecinos, informándoles de que se había elaborado un plan para la rehabilitación del Casco Histórico y que estaba abierto el plazo para presentar alegaciones.

Las alegaciones presentadas en Salinillas de Buradón fueron 34. En la mayoría de ellas los vecinos se oponían a las propuestas de derribo de un conjunto de edificaciones adosadas a la parte exterior de la muralla del Casco Histórico, límite del Área, y a las expropiaciones de unas parcelas para realzarla. Estas propuestas fueron realizadas por el equipo redactor porque uno de los objetivos del PERI era «recuperar parte de la imagen medieval, la que le confiere carácter e interés histórico», para lo que se determinaron un conjunto de derribos y de expropiaciones. Recordemos que la muralla ya contaba con la declaración de Monumento Histórico-Artístico de carácter na-

---

<sup>11</sup> Los expedientes de ARI y del PERI se realizaron conjuntamente para los Cascos Históricos de Salinillas de Buradón y Labastida. Nosotros nos limitaremos a la información y a los datos del primero.

<sup>12</sup> No se pudo consultar el expediente administrativo del estudio. Suponemos que fue su origen medieval lo que condujo a su selección de entre los casi 300 municipios que hay en la Comunidad Autónoma Vasca y, por tanto, a considerarlos patrimonio urbanizado y edificado (Azcarate Garai-Olaun & García Camino, 1996: 149)

cional, lo que legitimaba también ese objetivo. Las indemnizaciones establecidas fueron económicas, muy por debajo del valor real de las propiedades a derribar o a expropiar, según lo manifestaron los vecinos que en sus alegaciones plantearon esta cuestión. La Junta Administrativa de Salinillas de Buradón, además de apoyar las alegaciones de los vecinos, denunció que no se hubiese informado acerca del Plan en el concejo. Prácticamente, todas las alegaciones fueron rechazadas, con lo que no se introdujo cambio sustancial alguno en el PERI. En diciembre de 1993, el Pleno Municipal lo aprobó con carácter provisional. Posteriormente, los Departamentos de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, y de Cultura del Gobierno Vasco emitieron sus informes proponiendo unas modificaciones, secundarias para este trabajo. A finales de 1995 se aprobó definitivamente el PERI y declarándose el Casco Histórico como Área de Rehabilitación Integral en el 2000.

Transcurridos cuatro años de la aprobación del PERI, el Ayuntamiento de Labastida acordó contratar los servicios de un arquitecto para la redacción de un segundo PERI. El motivo, según el Alcalde, fue la deficiencia de las fichas edificatorias redactadas en el primero. Esta deficiencia dificultaba el trabajo de los técnicos municipales ya que la información de las fichas, en las cuales se determinaba qué tipo de intervención arquitectónica había que llevar a cabo, no se ajustaba a las características reales de la unidad edificatoria.

Este segundo PERI, en lo que respecta a las actuaciones generales de rehabilitación del Casco Histórico, siguió a grandes rasgos lo determinado en el primero. Varias fueron, no obstante, las diferencias del segundo con respecto al primero en el nivel que aquí los venimos analizando. Destacamos, en primer lugar, que las compensaciones propuestas —económicas o mediante la compensación con nuevas edificaciones— por los derribos o las expropiaciones fueron más equitativas con el perjuicio que se les iba a causar y, en segundo lugar, que el equipo redactor sí mantuvo algunas reuniones con la Junta Administrativa. También, los vecinos y propietarios tuvieron más información acerca de este segundo PERI ya que para la elaboración completa de las fichas edificatorias el equipo redactor quiso entrar en todas las viviendas y locales del recinto amurallado. Sin embargo, en algunos casos, la colaboración vecinal fue nula, cuando no hostil, tal como lo recoge el equipo redactor en la memoria del Plan:

[debe] señalarse las innumerables dificultades encontradas, que si bien algunas forman parte de lo razonable al solicitarse el acceso a un elemento privado, en otras el tratamiento agresivo e insultante sobrepasó el límite de lo admisible y razonable, solicitando de forma reiterada la colaboración municipal al objeto de persuadir a los residentes y propietarios del área.

No obstante, según nos lo ha manifestado el propio arquitecto-redactor, el rechazo se dio fundamentalmente en el Casco Histórico de Labastida.

Tras la aprobación municipal del avance del PERI en julio de 2002, éste se expuso al público, presentándose dos sugerencias. La primera fue acerca de la posibilidad

de realizar una reforma interior en una vivienda. Una cuestión muy particular y ajena a este trabajo. La segunda, la realizó la Junta Administrativa. Al igual que en el primer PERI, ésta se opuso al derribo de su edificio, si bien, esta vez, el equipo redactor había propuesto compensar el derribo con la construcción de uno nuevo, a unos pocos metros del existente. La sugerencia no fue aceptada. El edificio, que no mereció ninguna valoración positiva por ninguno de los dos equipos redactores por carecer de todo valor arquitectónico, era valorado, y así continúa, muy positivamente por los vecinos porque es de los pocos espacios en el concejo donde se actualiza y reproduce la cohesión social. El edificio alberga, además de las dependencias de la Junta Administrativa, un bar, en el cual los vecinos se reúnen los fines de semana. Mantener el bar abierto, a pesar de las dificultades que ha habido para adjudicar su explotación, ha sido un objetivo persistente de vecinos y miembros de la Junta Administrativa. Rechazada la sugerencia, en julio de 2003, el Pleno Municipal acordó la aprobación inicial del PERI y su exposición pública. Se presentaron tres alegaciones acerca de cuestiones muy específicas y particulares de unas parcelas y de un edificio.

El hecho de que se hubieran presentado unas pocas sugerencias y alegaciones no se debió a que los vecinos estuvieran de acuerdo con las propuestas realizadas en ese segundo Plan, que no cambiaban sustancialmente con las del primero como va dicho, ni tampoco porque las compensaciones planteadas las considerasen justas. Los motivos fueron, por un lado, porque, con todo, hubo un desconocimiento importante de que se había realizado un segundo PERI. La información facilitada para acceder a los edificios no se relacionó o no supieron relacionarla con lo que implica la redacción de un plan de esas características para el Casco Histórico. Por otro lado, porque los vecinos, aun teniendo conocimiento de que se estaba elaborando el Plan, pensaban que las propuestas más conflictivas no irían a materializarse, al igual que sucedió con las del primer PERI. Por este motivo, en las entrevistas que hemos realizado, los informantes del Área mostraron una *indiferencia* importante acerca de esas cuestiones.

Finalmente, en el 2006 se aprobó definitivamente este segundo PERI.

Mientras se venía elaborando el segundo PERI, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco inició el expediente de declaración de Conjunto Monumental del Casco Histórico. La declaración incluye un Régimen de Protección<sup>13</sup>, un instrumento

---

<sup>13</sup> El Régimen de Protección es un documento de planeamiento urbanístico en el que se especifican los diferentes niveles de protección para los elementos y espacios que constituyen el conjunto calificado. El régimen va desde el nivel de «protección especial» hasta el de «discordancia». En el primero se sitúan aquellos inmuebles y elementos urbanos «poseedores de un carácter singular y excepcionales valores arquitectónicos, artísticos o culturales que encontrándose en un estado de conservación que permite la recuperación de sus características arquitectónicas originales son merecedores de la cobertura más extensa del presente régimen». Para estos inmuebles y elementos se aplica la Restauración Científica, tal como se define en el Decreto sobre actuaciones protegidas de Rehabilitación del Patrimonio Urbanizado y Edificado, presentado en el primer apartado de este trabajo. De esta manera el Departamento de Cultura, asumiendo lo definido desde el Departamento de Urbanismo, relaciona las normas de cultura y urbanismo que afectan al Conjunto Monumental.

urbanístico muy parecido al PERI. Las redacciones de estos dos instrumentos fueron llevadas a cabo por dos equipos de arquitectos. Entre los dos equipos surgieron discrepancias acerca del nivel de protección y, por tanto, del valor que había que adjudicar a algunos de las edificaciones del Casco Histórico. Éstas fueron resueltas al tener que asumir los redactores del PERI lo establecido en el Régimen de Protección al ser el segundo de rango superior por elaborarse al amparo de la Ley 7/1990.

La incoación de ese expediente también dio pie a un conflicto institucional: entre el Departamento de Cultura y el Ayuntamiento de Labastida. Desde la inicio del expediente en 1999 hasta su aprobación definitiva en el 2003, cualquier actuación urbanística o edificatoria en el Casco Histórico de Salinillas de Buradón tenía que ser aprobada por el Departamento de Cultura también. Esto trajo que las resoluciones de los expedientes municipales de obras se demorasen en el tiempo, causando el enfado de no pocos solicitantes, así como de la Entidad Municipal. Transcurrido algo más de un año de la incoación del expediente el Ayuntamiento interpuso una denuncia de mora. Según la Ley 7/1990, el Departamento Vasco tiene doce meses para resolver un expediente de declaración de Conjunto Monumental. Sin embargo, la denuncia fue retirada a los pocos meses porque peligraba la recepción de las subvenciones del Departamento de Cultura. Además, la denuncia tampoco resolvería el problema de la demora en la resolución de los expedientes municipales. Tal como se nos indicó desde el propio Departamento de Cultura, efectivamente, la denuncia traería la caducidad de ese expediente, pero no paralizaría la declaración de Conjunto Monumental, puesto que se volvería a abrir otro expediente.

Por su parte, la población local, en general, estuvo al margen de la incoación del expediente de declaración de Conjunto Monumental. Durante el periodo de exposición pública de dicho expediente, sólo se presentó una alegación, efectuada por la Junta Administrativa. En la alegación se solicitó la posibilidad de realizar unas operaciones urbanísticas dentro del cinturón de protección ambiental<sup>14</sup> establecido en el perímetro exterior de la muralla por el Departamento de Cultura. No nos interesa los detalles de la alegación, que fue aceptada, y la pertinencia de lo que se solicitaba, aquí lo que queremos subrayar es que, si bien fue presentada por la Junta Administrativa, la iniciativa fue del arquitecto y redactor del segundo PERI. De esta manera él canalizó una de las discrepancias que tuvo con los técnicos del Gobierno Vasco de Cultura y con el equipo redactor del Régimen de Protección. Finalmente, en febrero de 2003, el Casco Histórico de Salinillas de Buradón fue declarado Bien Cultural Calificado, con la categoría de Conjunto Monumental.

Por último, mencionar que la Zona Arqueológica del Casco Histórico de Salinillas de Buradón fue incluida en el Inventario General del Patrimonio Cultural

---

<sup>14</sup> Según del Decreto 20/2003, por el que se califica como Bien Cultural, «el fin del mismo es la preservación de la imagen y puesta en valor del Conjunto Monumental de Salinillas de Buradón, que se ha conservado hasta nuestros días cómo una ciudad fortaleza situada en una posición predominante sobre el valle circundante, sin que se halla producido el desarrollo histórico de arrabales».

Vasco con la categoría de Conjunto Monumental en 1996. Más allá de los estudios históricos y arqueológicos y alguna que otra mención en las actas municipales, dándose por enterados los miembros de la corporación, no hemos recogido ninguna otra información al respecto. También queremos mencionar que en 1998, Arabarri, la sociedad urbanística que gestiona las actuaciones en el Casco Histórico, llevó a cabo la restauración de la muralla, en su zona este, que causó un gran conflicto entre dicha sociedad y los vecinos. Valoraciones estéticas dispares de la obra realizada, más algunos problemas acaecidos en la transmisión y recepción de la información acerca de la obra dieron pie a un conflicto importante en el concejo.

### 3. CONCLUSIONES

Según la Ley 7/1990, el patrimonio cultural simboliza la identidad del pueblo vasco. Consideramos que este principio es acertado por cuanto recoge el fundamento de muchas de las reflexiones más recientes acerca de lo que es el patrimonio cultural. Así, en la resolución 4<sup>o</sup> de la XX Asamblea General del ICOM celebrada en Barcelona en 2001 se declara que el patrimonio cultural es fundamental para la identidad cultural.

Sin embargo, en la norma vasca, como en otras que abordan esta cuestión, qué se entiende por identidad o pueblo vasco no se especifica, ni tampoco cómo se debe analizar la relación entre patrimonio cultural, identidad y pueblo vasco para que dicha relación esté presente en los expedientes de declaración patrimonial. Se podría considerar que a través de los conceptos de «interés cultural» y de «valor», establecidos por la Administrativa Pública, se podría determinar la relación anteriormente mencionada, desglosando el concepto de «valor», «valor cultural» diríamos nosotros, en diferentes dimensiones; por ejemplo, el histórico, el artístico, el urbanístico, el etnográfico, el científico, el técnico y el social. Tal vez, si todas esas dimensiones fueran amplia y profusamente analizadas se podría mostrar con cierto rigor, en un espacio y en un tiempo, cómo un colectivo social representa su identidad a través de los bienes culturales.

No obstante, creemos que para alcanzar ese objetivo es necesario que la cultura y la identidad no se califiquen de una manera reduccionista y homogénea. Si así se hace, o bien es porque se desconoce la complejidad de lo que es la cultura (véase, por ejemplo, Cuche, 2002) —reduciéndola a una versión estrecha de «área cultural» centrada, por cierto, en la «cultura material»— y de la identidad (véase, por ejemplo, Morin, 2004), o bien es porque se naturaliza desde el poder político y la Administración Pública una opción cultural e identitaria. En la actualidad las instituciones públicas vascas cuentan con una legitimidad democrática que autoriza su actuación en el campo patrimonial. Sin embargo, justificar las actuaciones patrimoniales basándose sólo en esa legitimación es volver a reducir la realidad social, cultural y política. Incluso desde la propia Administración se advierte de

los problemas que trae ese reduccionismo. Por ejemplo, en el mencionado *Plan Vasco de la Cultura* se subraya la necesaria participación de la sociedad civil en las políticas culturales.

La cultura<sup>15</sup> «es la capacidad de aplicar las referencias, los esquemas de acción y comunicación [...] lo que le permite a un esquimal, a un parisiense o a un pigmeo establecer una relación significativa entre las cosas y las personas y no salir a la deriva por el mundo que lo rodea» (Warnier, 2002: 17), dando lugar a muchas expresiones culturales, tal como se defiende en el propio *Plan Vasco de la Cultura*. La multiplicidad de expresiones dentro de una cultura es consecuencia de la desigual distribución de las referencias y de los esquemas entre los colectivos sociales que constituyen la sociedad, la vasca en este caso. Por tanto, al calificar o inventariar un bien cultural se hace necesario abordar cómo los diferentes colectivos se vinculan a él, si es que lo hacen, porque se valen de manera diferenciada de los esquemas y las referencias *disponibles* dentro de su cultura. Sin embargo, en la descripción que hemos hecho de la declaración de bien cultural del Casco Histórico de Salinillas de Buradón esas cuestiones no se abordan. Todos los estudios se han centrado en los aspectos históricos, arqueológicos, arquitectónicos o urbanísticos del *objeto*. Es decir, lo cultural es reducido a lo disciplinar, a los estudios de unos técnicos que dominan unas disciplinas, en las cuales sólo se estudian y analizan profusamente los aspectos formales del bien cultural. No negamos la necesidad y la pertinencia de estos estudios, pero sí echamos en falta que en los estudios a realizar para calificar un bien no se tenga en cuenta el verdadero fundamento del mismo: los diferentes agentes y colectivos sociales que se vinculan o les hacen vincularse al bien cultural, más allá de definiciones reduccionistas de «sociedad» o de «pueblo». Es más, no sólo se trata de que en esos estudios se tengan en cuenta a los agentes y colectivos sociales, sino que éstos cuenten con los medios e instrumentos necesarios para llevar a cabo una participación real<sup>16</sup>, más allá de los periodos establecidos para presentar sugerencias o alegaciones, en los procesos de declaración patrimonial. Al fin y al cabo, tal como lo define la norma vasca, el patrimonio cultural representa *su* identidad.

## BIBLIOGRAFÍA

ABAD LICERAS, J.M. (2002) *La protección del patrimonio inmobiliario histórico en el ordenamiento jurídico vasco*, Oñate (Gipuzkoa), Instituto Vasco de Administración Pública (IVAP).

<sup>15</sup> No es momento de abordar qué es la cultura en toda su complejidad, sino de valernos de una definición que nos permita poner en cuestión la visión homogénea y estática que se pueda tener de ella.

<sup>16</sup> Participación es toda «aquella actividad que nos involucra, de una u otra forma, en las decisiones políticas que afectan a la comunidad» (Brugué, Font & Gomà 2001:112).

- ALEGRE ÁVILA, J.M. (1991) *Evolución y régimen jurídico del patrimonio histórico: la configuración dogmática de la propiedad histórica en la Ley 16/1985 de junio, del Patrimonio Histórico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, T. I.
- AGUDO TORRICO, J. (1999) «Cultura, patrimonio etnológico e identidad», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 29, pp. 36-45.
- AZCÁRATE GARAI-OLAUN, A. & GARCÍA CAMINO, I. (1996) «La ciudad, documento histórico», *Kobie (Serie Paleoantropología)* XXIII, pp. 141-161.
- BALLART, J. (2002) *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel.
- BRUGUE, Q. FONT, J. & GOMÀ, R. (2001) «Consejos consultivos en Barcelona: un balance» en *Ciudadanos y decisiones públicas*, Barcelona, Ariel, pp. 111-124.
- CASTILLO OREJA, M. A. (1998) «Presentación» en *Centros históricos y conservación del patrimonio*, Madrid, Fundación Argentaria & Visor, pp. 9-15.
- CUCHE, D. (2002) *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, T. R. (1993) «La ciudad patrimonio: aspectos jurídicos» en *Urbanismo y conservación de ciudades patrimonio de la humanidad*, Cáceres, Asamblea de Extremadura, pp. 97-105.
- MORIN, E. (2004) *La identidad humana*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- GOBIERNO VASCO (2004) *Plan Vasco de la Cultura*, Vitoria-Gasteiz, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- PRATS, LI. (1997) *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel.
- VV.AA. (1999) *Indicadores para la evaluación del estado de conservación de Ciudades Históricas*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- WARNIER, J.P. (2002) *La mundialización de la cultura*, Barcelona, Gedisa, Barcelona.

# El castillo de Montsoriu. La participación de la sociedad civil

Joaquim Mateu Gasquet

Presidente de l'Associació d'Amics del Castell de Montsoriu

El castillo de Montsoriu (Arbúcies - Sant Feliu de Buixalleu) se encuentra situado en las primeras estribaciones montañosas del macizo del Montseny, en la comarca de la Selva, cerca del límite de las provincias de Girona y Barcelona. Su situación privilegiada, al pie del gran corredor natural por el que han circulado todas las rutas de comunicación N-S desde la antigüedad, a medio camino de Girona y Barcelona y a escasos 30 km de la Costa Brava, no ha evitado que durante muchas décadas Montsoriu permaneciera en el olvido.

Cuando a finales del siglo XIII el cronista del rey Pere III, Bernat Desclot, afirmaba que el castillo de Montsoriu era uno de los más bellos y nobles del mundo, sin duda contemplaba una fortaleza inexpugnable, de más de 600 metros de perímetro de murallas y pieza clave en el sistema defensivo de las tierras al norte de Barcelona. Este pasado glorioso se fue diluyendo durante siglos, la naturaleza lo recubrió de encinas y matorrales hasta convertirlo en una de las ruinas más románticas y bellas del país, fuente de misterios y leyendas.

## 1. EL CASTILLO

La mayor parte del conocimiento sobre los orígenes y la evolución histórica de Montsoriu, se debe a un conjunto importante de trabajos de investigación que en los últimos 15 años ha desarrollado el equipo del Museu Etnològic del Montseny (Arbúcies).

La primera referencia histórica, que se conoce actualmente, sobre el castillo de Montsoriu es del año 1002. En una dotación de tierras al monasterio de San Cugat del Vallés se delimita el término o apéndice de Montsoriu. Este mismo año aparece el primer personaje histórico vinculado al castillo: *Amatus Soricensis*. A partir del año 1018, Amat, que seguía utilizando el patronímico de su posesión más preciada (*Castro Surice*), ejerce el cargo de vizconde de Girona. Unos años más tarde, en 1033, la hija de Amat, Ermessenda, al casarse con Guerau de Cabrera, dio origen al

linaje de los vizcondes de Cabrera, que durante más de 400 años mantendrían la posesión de Montsoriu como centro de su patrimonio familiar.

El linaje de los vizcondes de Cabrera se convirtió en uno de los más poderosos del Principado de Cataluña y a mediados del siglo XIV, sus posesiones ocupaban gran parte de las comarcas actuales de la Selva, l'Alt Maresme, una parte del Vallès Oriental, Osona y el valle de Bas en la Garrotxa. Montsoriu era el centro de poder señorial de este vasto territorio y la residencia principal de los Cabrera, posesiones que ocupaban más de 14.000 km<sup>2</sup> con 87 poblaciones, 5 villas amuralladas, una abadía benedictina, 4 prioratos de la orden de san Benito y 4 agustinianas, un monasterio cartujano y otro monasterio femenino de la orden del Cister. Se trata del período histórico de máximo esplendor de la familia vizcondal, no libre de tensiones políticas y actos de guerra que también se reflejaron en las obras de fortificación de Montsoriu.

El castillo de Montsoriu es el resultado de más de 500 años de sucesivas construcciones, reformas y ampliaciones. El conocimiento de esta evolución arquitectónica no hubiese sido posible sin los trabajos arqueológicos que de forma ininterrumpida, desde el año 1993, dirige el equipo de arqueólogos del Museu Etnològic del Montseny (Arbúcies, la Selva).

Su tremenda complejidad y monumentalidad urbanística se debe a que a lo largo de los siglos, los vizcondes de Cabrera fueron adaptando su principal propiedad a las necesidades y a las mejoras arquitectónicas de cada período.

## 2. EL PRIMITIVO CASTILLO ROQUERO

Los restos arquitectónicos más antiguos de Montsoriu se sitúan en la parte superior de la cima rocosa sobre la que se asienta la estructura del castillo, conocida como *Recinte Sobirà*. El elemento central de esta fortaleza era la Torre del Homenaje, construida durante la segunda mitad del siglo X (actualmente conserva una altura de 16 metros) a sus pies se encontraba una capilla de planta prerrománica dedicada a San Pedro, un pequeño aljibe excavado en la roca y una torre mediana que flanqueaba el sector norte. Este castillo que se fue configurando a lo largo del siglo X-XI media unos 30 metros de largo por 20 de ancho.

Se trata de un poderoso castillo roquero cuyo eje central se sitúa en la inexpugnable torre maestra, de perímetro circular, que ejercía de torre de vigilancia sobre el territorio y también de centro del poder señorial.

## 3. EL CASTILLO ROMÁNICO DE LOS SIGLOS XII-XIII

A finales del siglo XII Montsoriu es objeto de una gran reforma, que supondrá la ampliación del *Recinte Sobirà* (con la destrucción de la capilla prerrománica) y la

construcción de un segundo recinto: *el Pati o Plaça d'Armes*, donde se ubicará la nueva capilla románica y diferentes estancias que ampliarán notablemente su superficie habitable. También se construirá una doble muralla que unirá el núcleo fortificado del castillo con una torre albarrana, conocida actualmente como Torre de les Bruixes, situada en el extremo norte de la colina, en medio de ambas construcciones se sitúa el poblado del castillo.

Se configura de esta forma la imagen de Montsoriu como centro de poder feudal, núcleo aglutinador de población y sobre todo una auténtica ciudadela militar, totalmente inexpugnable, con más de 600 metros de perímetro de murallas.

#### 4. EL CASTILLO GÓTICO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV

No obstante, la mayor parte de restos arquitectónicos del castillo de Montsoriu que hoy podemos ver corresponden a la gran reforma constructiva desarrollada a mediados del siglo XIV. Documentalmente se conoce que entre los años 1347 y 1348 se ejecutaron una serie de trabajos de albañilería y mampostería en Montsoriu (construcción de dos hornos de cal para obras en el castillo, licencia para construir un altar en la nueva capilla recientemente bastida de San Pedro de Montsoriu...).

Los descubrimientos arqueológicos se corresponden a la perfección con la noticias históricas, siendo precisamente en esta segunda mitad del siglo XIV cuando se desarrolla definitivamente el recinto del *Pati d'Armes*, y se construyen un gran número de dependencias privadas alrededor de un patio o plaza central, rodeado por un pasadizo porticado por donde se accede a las diferentes estancias. Esta gran reforma también supondrá la transformación de la capilla románica en sala privada y el consecuente traslado de culto a una nueva capilla de estilo gótico, también situada en el perímetro interno del recinto del Patio.

Pero, la reforma urbanística de Montsoriu no solo tiene en cuenta la función residencial del castillo, sino que abarca también, y quizá en mayor grado, la función militar del mismo. En este sentido, debajo del centro mismo del patio central se construye la gran cisterna del castillo con una capacidad de más de 250.000 litros, vinculada a un complejo sistema de canalizaciones cerámicas, y otras recortadas en la roca, que permitían conducir el agua de lluvia desde los tejados a dos pozos de decantación, a partir de los cuales el agua depurada entraba en la cisterna totalmente cubierta con bóveda de piedra. La extracción del agua se efectuaba a través de un pozo situado a unos 5 metros del aljibe, comunicados ambos por un túnel subterráneo.

Siguiendo con la refortificación militar, en este período también se alzan y doblan las murallas externas del recinto, se amplían los pasos de ronda y finalmente se construye un tercer recinto, situado a un nivel inferior siguiendo el desnivel natural de la montaña. El *Recinte Jussà*, o más bajo, se define como un primer anillo defensivo, a modo de barbacana, que protege el acceso al interior del núcleo re-

sidencial y con una clara función de albacara o recinto de refugio para los aldeanos de los pueblos vecinos.

En definitiva, este conjunto de obras convertirán Montsoriu en un gran castillo-palacio, conformando lo que para muchos especialistas es considerado como el mejor castillo gótico de Cataluña.

A partir del siglo XV, los vizcondes de Cabrera trasladan su residencia a Blanes y posteriormente a Ragussa en el condado de Módica (Sicilia), abandonando lentamente su relación familiar con el castillo, donde solo quedará una pequeña guarnición para su defensa.

## 5. EL ABANDONO EN ÉPOCA MODERNA

En el año 1570 los descendientes del linaje de Cabrera, los Enríquez de Cabrera, vendieron a carta de gracia a los condes de Aytona el vizcondado. En el acta de toma de posesión del castillo por parte del apoderado del conde y en posteriores documentos referentes al estado de los castillos adquiridos se hace mención del incipiente estado de ruina y desolación de Montsoriu:

[...] el de monsoliu le fui a ver, el cual anda derruyéndose, y para repararse conforme han dicho los oficiales que le han visto se habría de gastar mil y quinientos o dos mil escudos, lo que convenga para agora seria procurar de adobar los canales de la cisterna, que están en algunas partes rotas, y reparar todos los texados y corredores, que l agua como llueve se puede recoger en la cisterna o que vaya fuera, que no gaste la casa [...] (Arxiu Històric Hostaric - Archivo Ducal Medina-celli, Fons Aitona).

La arqueología confirma que a finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII se inicia de forma lenta pero imparable una etapa de abandono y paulatina destrucción de muchas de las estancias de Montsoriu.

A partir de este momento las noticias conocidas de Montsoriu hacen referencia a ocupaciones esporádicas relacionadas con actos bélicos, con ocupación puntual de las ruinas como refugio y punto estratégico. Durante la Guerra de la Independencia las tropas napoleónicas ocupan Arbúcies y Montsoriu:

[...] el enemigo (tropa napoleónica) está dividido en varios campamentos de los cuales uno es en Arbúcies y otro en el castillo de Montsoliu, de donde se hace diariamente sus correrías en los lugares de Riells, Breda y San Feliu [...] (Portals, 1996).

Posteriormente una compañía de la Milicia Nacional en el curso de la Primera Guerra Carlista, entre 1833 y 1840, ocupa el castillo. Entre los militares destacados en Montsoriu se halla Pau Piferrer, reconocido literato romántico que encontró en las ruinas de Montsoriu la inspiración para sus novelas y relatos de misterios.

Ocupa la cima un vasto castillo gótico del cual subsisten aun algunos lienzos de muro con dos torrecillas, al paso que una completa desolación confunde en las habitaciones interiores columnas derribadas, corredores en pié y arcos góticos que se dibujan en la atmósfera de resplandor de luna, como el puente aéreo de misteriosas apariciones [...] (Piferrer, 1888).

## 6. LA VISIÓN ROMÁNTICA

Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX serán los excursionistas y viajeros los que quedaran fascinados por el encanto de las ruinas y los misterios de Montsoriu. Es un ejemplo de la visión romántica y legendaria del castillo la descripción que hizo el teniente Julio Serra en 1890:

Hay ciertas noches, que según cuentan, aparece el castillo iluminado con fugaces resplandores, cual si una legión de diablos lo recorriera, antorcha en mano. Sin duda serán visiones de ilusos y rústicos labriegos, pero vaya usted a hacerles creer que los titilantes haces luminosos no son de diablos ni de antorchas, y que los inarmónicos sonidos no los producen brujas congregadas en aquelarre misterioso [...] (Tarrés & Rams, 2002: 85).

También Santiago Rusiñol en un escrito publicado en la Vanguardia en 1892 reunió una de las leyendas más conocidas de Montsoriu, la del sitio y túnel del castillo:

Porque el castillo de Montsoliu es un modelo en su género. En ningún como en aquél hay tanta yedra escalando, tanta grieta; en ninguno tanto torreón caído, ni tanto musgo dando patina a los amarillentos muros; en ninguno tan escarpada silueta saliendo de espesura tan tupida y destacando de montaña más azul ni más espléndida. Para que nada falte para ser castillo de veras, no falta la tradición de la mina, de aquella mina profunda, que según cuentan, tenía todo castillo prudente y previsor, para en caso de sitio subir por allí las provisiones. Dicen las gentes que les dijeron las crónicas que en un sitio que aquí hubo, cuando el sitiador creía encontrar a los sitiados muertos de hambre, el feudal de estas ruinas —que no lo eran entonces— invitó a comer a su enemigo, y añaden personas muy competentes, que entre otros manjares, sirvieron los de dentro a los de fuera pescado fresco, con gran admiración de convidados y mirones, que nunca faltan en estos casos de jolgorio, aunque haya peligro (1892).

Montsoriu también enaltecíó el espíritu patriótico de los excursionistas y románticos de la *Renaixença*, como lo ejemplifica el texto de Ramon Arabia publicado en el *Anuari de l'Associació d'Excursions Catalana*, suma de romanticismo, nacionalismo y religiosidad:

Quan se arriba a dalt y per entre los pilots de pedra y los punxosos esbarzers se penetra en aquellas estancias solitarias y obertas als quatre vents, quan se véhuen aquells gòtics finestrals sense l'ayrosa columneta, aquelles altias voltas enderrocadas, aquellas espayosas sitjas vuydas y respirant un baf sepulcral: l'ànima se encobreix de dol y se sent com una anyoransa de patria. Afortunadament, una sola

mirada defora las murallas reconforta l'esperit: la esplendent riera d'Arbucias, las hermosas planas de Breda y de Tordera, lo immens costellám del Montseny y las humils montanyas que á sos peus radian per tot Catalunya, ara com avans viuen forta y robusta vida. La obra humana tan superbiosa se desfá com pols, l'obra de Deu persisteix, immutable á través dels sigles. Mentres ell sia, no'ns faltará patria may (1881).

## **7. LA RECUPERACIÓN DE MONTSORIU Y LA ASSOCIACIÓ D'AMICS DEL CASTELL DE MONTSORIU**

Desde mediados del siglo XX se empieza a recuperar la importancia histórica de Montsoriu a partir de la divulgación de diversos trabajos sobre la historia medieval y los castillos catalanes. En este punto surgen algunas incipientes iniciativas locales con la pretensión de convertir Montsoriu en un reclamo turístico o incluso en una especie de Parador. Pero solo se quedan en proyectos a medio elaborar.

Un momento clave en la historia moderna de Montsoriu, llega cuando a finales de los años 80 del siglo XX, la familia de Ribot, propietaria de la finca forestal en la que se encontraban las ruinas del castillo de Montsoriu, que estaban cubiertas por la maleza y los árboles, hizo un acto de cesión de la propiedad de la fortaleza a los Servicios de Cultura de la Generalitat de Catalunya, sin ninguna contrapartida, pero con la única condición de que si en un plazo de 20 años la Administración Pública no iniciaba las obras de consolidación y restauración del monumento este volvería a su propiedad. Esta cesión se escenificó con una visita al castillo a cargo de Josep M<sup>a</sup> de Ribot, en representación de la familia, y del Conseller de Cultura de la Generalitat, Joaquim Ferrer. Era un paso de gran trascendencia y sin duda un caso singular, en el que la gran sensibilidad cultural de la familia propietaria de un monumento de esta magnitud accedía a desprenderse de una propiedad tan emblemática en beneficio de la sociedad.

La cesión del monumento creó grandes expectativas en el territorio y también entre la comunidad científica, representada por el Museu Etnològic del Montseny. La recuperación del castillo de Montsoriu se planteaba como un proyecto muy ambicioso y en el que tenían que intervenir diferentes administraciones. Pero el tiempo iba pasando y por diferentes motivos el proyecto de recuperación no iniciaba su andadura. Transcurridos cuatro años después de la cesión, a principios de 1991, el plenario del Ayuntamiento de Arbúcies acordó pedir a la Generalitat de Catalunya que formalizase la aceptación del monumento, iniciase los trabajos de conservación y que se hicieran los trámites oportunos para la creación del Patronato del Castillo de Montsoriu, que era el organismo que se había planteado para poder gestionar el proyecto de recuperación y conservación del Castillo de Montsoriu.

Paralelamente, desde el Museu Etnològic del Montseny se intentaba desarrollar un proyecto de intervenciones arqueológicas que diera continuidad a las cam-

pañás desarrolladas los años 1979 y 1983, en las que ya habían participado algunos miembros del museo.

Ante esta situación de cierta parálisis y haciéndose eco de las reivindicaciones de la sociedad civil el Patronato del Museu Etnològic del Montseny, acordó dar un impulso para la salvaguarda del castillo de Montsoriu. La iniciativa nacía con la vocación de concienciar al conjunto de la población. Pocos meses después como resultado de esta inercia se daban los primeros pasos para la creación de una asociación cívica para la recuperación de Montsoriu. Al cabo de poco tiempo nacía la *Associació d'Amics del Castell de Montsoriu* (AACM), el 11 de marzo de 1992, con un objetivo básico: la salvaguarda del castillo de Montsoriu, uno de los principales monumentos de época medieval de Cataluña.

En la constitución de esta asociación participaron personas de los diferentes municipios que se encuentran en la zona de influencia del castillo: Arbúcies, Sant Feliu de Buixalleu, Breda, Riells i Viabrea... La AACM asumió desde un principio el papel de motor de la sociedad civil y se erigió en el elemento clave para concienciar a la población y a las diferentes administraciones de la gran oportunidad que se planteaba con la posibilidad de poder recuperar uno de los monumentos más emblemáticos del país.

Tres eran los objetivos principales que se marcó la AACM: el paso a manos públicas del monumento, la creación de un patronato que gestionase todo aquello que tuviera que ver con el castillo y la elaboración de un plan director, como herramienta básica de gestión del monumento.

El primer reto que afrontó la AACM fue revalorizar el conjunto monumental de Montsoriu y captar la atención de la comunidad y de las instituciones e identidades locales y proyectar este elemento patrimonial a nivel del interés general del país. Como primera actuación se decidió impulsar una campaña reivindicativa de recogida de firmas pidiendo la salvaguarda del monumento. Esta campaña sirvió para movilizar a gran parte de la comunidad de las poblaciones vinculadas históricamente a Montsoriu, pero también sirvió para traspasar los límites territoriales más inmediatos y dimensionar el proyecto implicando a más de 200 instituciones culturales y científicas del país (departamentos universitarios, centros de estudios, colectivos de profesionales...). Al final de esta campaña se consiguieron cerca de 10.000 firmas de apoyo y sobre todo un gran impacto mediático en los medios de comunicación comarcales y provinciales. Fue el primer paso y un buen inicio para ver la importancia que podía tener la implicación de la comunidad en un proyecto que se antojaba de una extraordinaria complejidad y donde tenían que sumarse muchos actores para poder llevar a buen puerto el objetivo de la recuperación del monumento.

En este punto, conviene enfatizar y poner de relieve la importancia de los medios de comunicación en la historia de las reivindicaciones de la AACM y del proceso de recuperación de Montsoriu en general. Sin su ayuda la capacidad de incidencia en el conjunto de la sociedad habría sido mucho menor. La relación del

movimiento asociativo con la prensa ha sido un elemento clave para generar opinión y transmitir la perseverancia del proceso reivindicativo, destacando los logros y también las expectativas no cumplidas.

La AACM articuló desde el primer momento un importante tejido de complicidades con gran número de entidades y asociaciones en los diferentes pueblos y se implicó en las actividades culturales municipales, participando en los diferentes acontecimientos populares intentando recabar y aumentar el nivel de apoyo al conjunto de reivindicaciones y trabajando para la difusión de la importancia del conjunto monumental de Montsoriu. Cabe destacar la implicación desde el primer momento de los diferentes ayuntamientos de la zona: Arbúcies, Breda, Riells i Viabrea y Sant Feliu de Buixalleu; que apoyaron el papel de la asociación en sus reivindicaciones y sus actividades de movilización social.

Finalmente, el año 1994 se formalizaba la constitución del *Patronat del Castillo de Montsoriu*, bajo la presidencia del Consell Comarcal de la Selva, la administración que finalmente se hizo cargo de la propiedad del castillo. En este Patronato se integraron los cuatro municipios situados en el entorno inmediato del Montsoriu - Arbúcies, Sant Feliu de Buixalleu, Breda y Riells i Viabrea - el Museu Etnològic del Montseny, la Associació d'Amics del Castell de Montsoriu, la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Girona... A partir de ese momento el Patronato ha sido el organismo que ha impulsado los diferentes proyectos vinculados con la gestión y restauración de Montsoriu. Los diferentes patronos realizan aportaciones económicas anuales para el mantenimiento y gestión del castillo, así como para poder afrontar alguna de las obras de restauración. Conviene remarcar el papel de la AACM dentro del mismo Patronato, apoyando e impulsando todo tipo de iniciativas y líneas de trabajo y al mismo tiempo participando en su financiación, dentro de las posibilidades económicas de la asociación, cada año la aportación que realiza para el Patronato es de cerca de 2.000 €.

Otro momento clave en todo el proceso fue la firma definitiva de la cesión de Montsoriu, más de 10 años después de iniciarse todo el proceso, entre el representante de la familia propietaria, Josep Maria de Ribot, y la presidenta del Consell Comarcal de la Selva, Carme Benages. El acto presidido por el Conseller de Cultura, Joan Maria Pujals, tuvo lugar el verano de 1998 en la restaurada Sala Noble del castillo.

Desde el año 1993 con los campos de trabajo de juventud organizados en el marco de actuación de la Secretaria General de Joventut, por el Consell de Jovent de Arbúcies y por las intervenciones arqueológicas programadas dirigidas por el Museu Etnològic del Montseny desde 1995, no se han interrumpido los trabajos arqueológicos que han permitido actualmente tener un conocimiento muy importante sobre las diferentes fases constructivas del castillo y ampliar los conocimientos sobre las formas de vida en un castillo medieval. Este conjunto de trabajos arqueológicos, con financiación del Departament de Cultura de la

Generalitat de Catalunya, ha llevado consigo el reconocimiento de la comunidad científica, considerándose en estos momentos el castillo de Montsoriu como uno de los grandes monumentos medievales de Cataluña y el castillo gótico más importante del país.

Paralelamente a las intervenciones arqueológicas, se ha empezado a actuar en la consolidación y restauración del monumento. Así, entre los años 1995 y 1998 se llevó a cabo una primera fase de obras que permitió actuar en alguno de los espacios más emblemáticos del castillo, como es la gran Sala Noble del *Pati d'Armes*. Durante el año 2003 finalizaron las importantes obras de consolidación de la *Torre de l'Homenatge*, que presentaba una gran grieta en la parte superior, que amenazaba su estructura. En los años 2004 y 2005 los trabajos se centraron en la gran cisterna del *Pati d'Armes*. Como vemos se trata de un conjunto importante de obras que permiten consolidar el monumento. En estos momentos se está trabajando en la tercera fase de obras que ha de permitir poder recuperar el *Recinte Sobirà* para la visita al público. La mayor parte del conjunto de obras se financian a partir del 1% cultural que proviene de la Generalitat de Catalunya y de la Diputació de Girona, con la participación del Consell Comarcal de la Selva.

Un ejemplo actual de la revalorización y la toma de conciencia sobre el castillo de Montsoriu lo encontramos en una campaña que tuvo lugar durante la primavera de 2007 en Cataluña. Se trataba de escoger las 7 Maravillas de Cataluña, a nivel patrimonial. La campaña tenía una voluntad de divulgar de manera didáctica y pedagógica el rico y variado patrimonio catalán. Después de una preselección, por iniciativa popular, de los 100 mejores elementos patrimoniales se pasó a escoger a los finalistas. Se dividió el territorio en 7 grandes áreas y Montsoriu quedó encuadrado en la zona Girona-Rosselló, donde participaban 20 monumentos. La AACM aprovechó esta iniciativa para incidir en la labor de divulgación y de puesta en valor del castillo. Después de la votaciones, por correo electrónico o SMS, Montsoriu quedó en tercer lugar solo superado por la Catedral de Girona y el monasterio de Santa Maria de Ripoll.

## **8. COMO FUNCIONA LA ASSOCIACIÓ D'AMICS DEL CASTELL DE MONTSORIU**

Nuestra asociación se gestiona a través de una junta formada por una docena de personas que se reúnen periódicamente para preparar las diferentes actividades. Desde su creación la AACM ha desarrollado una gran actividad social para acercar al conjunto de la población el valor patrimonial de Montsoriu y reivindicarlo como una parte de la identidad colectiva de un territorio. Las actividades desarrolladas por nuestra entidad han ido combinado los aspectos divulgativos del monumento con las actividades más lúdicas. A lo largo de estos 15

años se han organizado conferencias, exposiciones, concursos fotográficos, subidas a pie, castañadas, comidas al aire libre, actuaciones corales, espectáculos de recreación medieval...

De este conjunto de actividades cabe destacar la celebración de la Fiesta de Sant Pere o Fiesta Mayor de Montsoriu, fiesta que se celebra el domingo más cercano al 29 de junio, festividad de San Pedro, patrón de la iglesia del castillo. Este día sube un gran número de gente a ver el interior del castillo, que durante el año se encuentra cerrado por motivos de seguridad. Los visitantes muestran interés por seguir el progreso de los trabajos arqueológicos y también las obras de restauración que son comentadas por los miembros del equipo arqueológico en visitas guiadas a los grupos de visitantes. Pero el motivo principal de encuentro en esta fecha es sin duda la participación en las actividades festivas (conciertos, recreaciones, juegos...) y de una comida popular en el exterior del castillo.

Durante años la festividad de Sant Pere de Montsoriu ha sido el único día en el que la sociedad civil ha podido visitar el castillo y valorizar los trabajos para su recuperación y redescubrir la importancia del monumento dentro del contexto de la arquitectura medieval catalana. Actualmente esta festividad se encuentra muy arraigada en el calendario festivo del territorio y cada año cerca de 300 personas participan del conjunto de actos festivos,

En esta línea, un hito importante en la historia moderna de Montsoriu se produjo el verano de 2002, con la celebración del Milenario del castillo, organizado por el Patronato del castillo con la colaboración de la AACM. El acto central contó con la asistencia de 500 personas a una comida medieval, recreada por cuatro restaurantes de la zona y un concierto a cargo de la Orquesta Joven de la Selva y la Orquesta de Cuerda de Alytus (Lituania). El éxito de esta actividad sirvió para comprobar la dimensión social que generaba la difusión del monumento.

Para financiar este conjunto de actividades nuestra entidad cuenta con el apoyo básico y fundamental de los socios (casi 200) que pagan una cuota de 15 € anuales. A parte de este ingreso la entidad se financia con algunas subvenciones por actividades y la venta de productos vinculados con el castillo y que edita la misma asociación: llaveros, puzzles, posters, camisetas, posavasos, postales...

Conviene remarcar que muchas de las actividades que lleva a cabo la AACM cuentan o han contado con el apoyo de empresas y comerciantes del entorno del castillo, así como con el de las instituciones locales (ayuntamientos) y supramunicipales (Consell Comarcal de la Selva, Diputaciones de Girona y Barcelona y Generalitat de Catalunya)

Desde el año 2004 la AACM esta presente en Internet [www.aacmontsoriu.org](http://www.aacmontsoriu.org) a través de una página creada por un socio de la entidad y que permite aumentar la divulgación de Montsoriu y el conjunto de actividades que se realizan.

## 9. CONSIDERACIONES FINALES

El proceso de recuperación iniciado en Montsoriu, con sus altos y bajos, hace más de 20 años, es un ejemplo de la complejidad de desarrollo de un proyecto patrimonial. Como ya hemos dicho en el proceso reivindicativo iniciado por la AACM se plantearon tres objetivos fundacionales básicos que finalmente se han logrado llevar a buen puerto. El Patronato del Castillo de Montsoriu se creó en marzo de 1994 y en julio de 1998 se logró oficializar definitivamente el paso del monumento a manos públicas, en un acto celebrado en la Sala Noble, recién restaurada, de Montsoriu. El último de los logros conseguidos ha sido la elaboración del Plan Director que ha de definir y regir el conjunto de actuaciones que se debe desarrollar en el castillo.

A lo largo de estos más de 15 años la labor del Museu Etnològic del Montseny a partir del trabajo científico y divulgativo y el de la AACM actuando como impulsor y cohesionador de las inquietudes y reivindicaciones de la comunidad han logrado variar la percepción de Montsoriu como elemento patrimonial. Lo que antes, solo se veía como las ruinas de un tiempo pasado, hoy es visto como un activo potencial para el desarrollo de una estructura para dinamizar el turismo cultural de la zona. Esto se ha logrado gracias a su revalorización como activo de los valores identitarios de la comunidad y el territorio.

A principios de los 90 del siglo XX la pregunta que algunos hacían era ¿qué valor tenían esas ruinas? Hoy la pregunta es ¿qué día se podrá visitar el castillo? ¿Cuándo se abrirá al público? Montsoriu ha pasado de ser el gran monumento olvidado a convertirse en uno de los proyectos patrimoniales claves en el desarrollo de las políticas culturales de la comarca. Sin duda se ha producido un cambio sustancial y una transformación muy importante en la percepción de esta realidad patrimonial. La revalorización del monumento ha fortalecido el posicionamiento de la misma Asociación y ha servido para generar una actitud de asimilación e identificación de Montsoriu como un eslabón de la historia común de la comunidad.

El papel de la sociedad civil ha sido y es clave para articular y buscar complicidades y crear elementos de valorización. Un país que quiere ser reconocido y se quiere reconocer no puede olvidarse de las grandes huellas de su historia, y más aún cuando cada vez se habla de encontrar elementos de equilibrio territorial que se conviertan en verdaderos focos de interpretación y de dinamización cultural y turística, más allá del modelo clásico de sol y playa.

El esfuerzo invertido por la sociedad civil a través de la AACM ha sido muy grande y en muchas ocasiones un poco desesperante al ver que los procesos se ralentizaban y quizás no se conseguía el apoyo deseable por parte de las administraciones supramunicipales. Pero al final el trabajo conjunto de todos los interlocutores ha posibilitado que en estos momentos nos encontremos cerca del verdadero punto de inflexión: la recuperación del patrimonio monumental y su retorno a la sociedad. Ya se han elaborado los proyectos ejecutivos de las obras que han de permitir el sueño de más de 15 años de activismo asociativo, lograr que Montsoriu se abra al público.

Este retorno a la sociedad viene cimentado en los argumentos que hemos ido desarrollando y que podemos ver resumidos en los siguientes puntos:

- La continuidad de 15 años de intervenciones arqueológicas dirigidas por el Museu Etnològic del Montseny han permitido conocer a fondo las características arquitectónicas y las claves interpretativas de la evolución y organización de la vida en su interior.
- Es considerado por la mayoría de los investigadores como el mejor castillo gótico de Catalunya. Fue la sede de uno de los linajes más relevantes de la historia de Cataluña (el de los vizcondes de Girona-Cabrera). Montsoriu ofrece hoy la oportunidad única para descubrir uno de los grandes centros de poder de la Cataluña medieval, donde vivieron personajes como Bernat II de Cabrera (1298-1364) gran Privado del rey Pere III el Cerimoniós, almirante de la flota catalana y representante del poder militar en la primera Generalitat de Catalunya (1359).
- Es sin duda el elemento patrimonial más importante del Montseny. Un Parque Natural que cada año recibe cerca de 1.000.000 de visitantes, sobre todo procedentes del área metropolitana de Barcelona. Pero al mismo tiempo la situación del castillo en pleno parque natural del Montseny permite integrar la doble vertiente de patrimonio cultural y patrimonio natural.
- Su situación estratégica, a medio camino del área metropolitana de Barcelona y de Girona y a menos de 30 km del corazón de una de las zonas con más impacto turístico como es la Costa Brava.
- El gran número de administraciones implicadas en el proyecto: ayuntamientos, consell comarcal, diputaciones, Generalitat; aunque a veces pueda crear ciertos desajustes, al final se consigue sumar esfuerzos y sinergias.
- Un proyecto de impacto social. Todo un territorio implicado en su recuperación. La movilización de la sociedad civil representada por la Associació d'Amics del Castell de Montsoriu, es una garantía y a la vez un apoyo extraordinario para el proyecto.

Este conjunto de elementos nos hacen continuar desarrollando nuestra actividad social. Somos conscientes también que el papel de una entidad asociativa como la nuestra tiene que estar buscando constantemente complicidades para apuntalar de manera renovada los cimientos del proyecto. Por eso creemos que en la consecución del retorno del Castillo de Montsoriu a la sociedad, no solo las administraciones públicas y la sociedad civil tienen que ser los únicos actores, también tienen su papel el patrocinio, el mecenazgo o la inversión de las fundaciones y empresas privadas.

Somos plenamente conscientes de la dimensión que va adquiriendo el proyecto y que sin duda Montsoriu se convertirá en una de las marcas patrimoniales más impor-

tantes de Cataluña. Será una esas postales dinámicas de nuestro recorrido como pueblo y nación, sin discusión, y por ello estamos plenamente decididos a continuar impulsando iniciativas y a llevar adelante nuestra movilización y activismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARABIA, R. (1881) “Al Montseny”, *Anuari de l’Associació d’Excursions Catalana*.
- CATALÀ, P. (1967-79) *Els Castells Catalans*, III, Barcelona, Dalmau Ed.
- COLL, J. (1994) *El castell de Montsoriu. Parròquia de Santa Maria de Breda*, Breda.
- FONT, G., MATEU, J., PUJADAS, S., RUEDA, J.M. & TURA, J. (2003) “Intervencions arqueològiques al castell de Montsoriu (Arbúcies - Sant Feliu de Buixalleu)” em *Tribuna d’Arqueologia 1999-2000*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- (2001) “El castell de Montsoriu al segle XIII” *Lauro, Revista del Museu de Granollers*, 20.
- (2000) *El Castell de Montsoriu*, Santa Coloma de Farners, Consell Comarcal de la Selva.
- (1998) “Els sistemes d’aprofitament dels recursos hidràulics al castell de Montsoriu”, *Monografies del Montseny*, 13.
- GOÑI, J. (2005) *L’Associació d’Amics del Castell de Montsoriu, Perxada*, 40, pp. 15-16
- PIFERRER, P. (1888) “El castillo de Montsoliu”, *Revista de Girona* 1888.
- PLADEVALL, A. (1972) *El comtat d’osona a mig segle XIV*, Barcelona.
- PORTALS, J. (1996) “Arbúcies, vila de pas, i Fogars, lloc de refugi a la Guerra del Francès” *Monografies del Montseny*, 11.
- RUEDA, J.M. & TURA, J. (2004) “Montsoriu: gènesi, evolució i decadència d’un gran castell medieval” en *Actes del congrés Els castells medievals a la mediterrània nord-occidental*, Museu Etnològic del Montseny, Arbúcies.
- RUSIÑOL, S. (1892): “Otra vez en el carro. De Manlleu a Sant Feliu”, *La Vanguardia*, 5 d’agost de 1892.
- SOLDEVILA, F. (1973) *Les quatre grans cròniques*, Barcelona, Editorial Selecta.
- TARRÉS, J. & RAMS, E. (2002) *Un viatge per les Guillerries i el Montseny*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor.



# El patrimonio cultural; espacio de encuentro

Daniel Arnesio Lara Montero

Arqueólogo

## 1. INTRODUCCIÓN

Hablar del patrimonio supone la identificación de una serie de rasgos inherentes al territorio. Estos rasgos diferenciadores determinan las señas de identidad de las comunidades que ocupan un espacio geográfico.

En su más amplio sentido, el patrimonio natural y cultural pertenece a todos los pueblos. Cada uno de nosotros tiene el derecho y la responsabilidad de comprender, valorar y conservar sus valores universales<sup>1</sup>.

La participación ciudadana es la piedra angular en la transformación de nuestra sociedad contemporánea. No se puede entender políticas intervencionistas en ámbitos como son el social, cultural y medioambiental sin contar con los colectivos sociales que articulan y vertebran la vida urbana.

La memoria colectiva inherente al patrimonio cultural de cada comunidad o localidad es insustituible y una importante base para el desarrollo no sólo actual sino futuro.

En diferentes foros internacionales se van definiendo estos criterios como en la llamada la *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*, en la que se destaca que «en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social»<sup>2</sup>.

La identidad del colectivo social parte del reconocimiento de los valores culturales heredados, que quedan como huellas de un paisaje que llamamos cultural. La relevancia de estos elementos de identidad territorial queda actualmente camuflada, desvirtuada y perdida por la voracidad constructiva de los últimos decenios.

---

<sup>1</sup> Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La Gestión del Turismo en los Sitios con Patrimonio Significativo. 8º Borrador, para su aprobación por la Asamblea General de ICOMOS.

<sup>2</sup> La Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, (reunida en Estocolmo del 30 de marzo al 2 de abril de 1998), UNESCO.

La expresión más clara es el crecimiento de las barriadas actuales que en el avance del asfalto han ido devorando el paisaje agrícola del entorno de la ciudad.

Actualmente solo nos resta una serie de indicadores de un paisaje que se fue construyendo progresivamente a lo largo de centurias.

La planificación actual del espacio urbano pasa por diseñar un modelo de gestión de los espacios verdes y libres de construcciones que no respondan a la esencia de la identidad heredada.

El desarrollo de políticas urbanísticas en las últimas décadas no ha llevado aparejado un entendimiento y un discurso coherente con el territorio, en el que se ha implantado un modelo de crecimiento urbano desigual de las actuales necesidades. No debemos de olvidar que se tratan de modelos obsoletos, dirigidos por el cúmulo de problemas estructurales que se han ido acrecentando.

La imposición de estos diseños de crecimiento urbano no responde a la jerarquización del territorio vertebrado durante milenios y que quedan solapados y destruidos por una dialéctica social que tiene su traducción en las políticas de suelos actuales.

Nuestras propuestas pasan por el análisis empírico de las cualidades del territorio. No olvidemos que somos herederos de un paisaje histórico, que en la relación que se establece, ofrecemos un nuevo marco de actuación.

Los objetivos que nos marcamos pasan previamente por profundizar en una serie de conceptos: patrimonio cultural y naturaleza, sostenibilidad, identidad y dimensión social.

El sentimiento de pertenencia a un territorio establece una relación de dependencia con este último. La vinculación al mismo se genera por la identificación de elementos culturales y medio ambientales existente en el paisaje. Dichos elementos son la clave del lenguaje de interrelación que configura el sentimiento de pertenencia a un mismo colectivo social.

La transformación social se da desde la base cultural, en el desarrollo de políticas sociales, que recojan el dinamismo de los colectivos, a través de los elementos culturales tangibles e intangibles que definen nuevas perspectivas de futuro del entorno social donde participan.

## **2. OBJETIVOS**

Los objetivos que perseguimos es seguir avanzando en las propuestas ya iniciadas y ejecutadas con los trabajos realizados a lo largo de las experiencias de los planes de actuación recogidos en los distintos proyectos que actualmente se ejecutan.

El principio de actuación y articulación fue la existencia de un legado cultural y natural existente en el marco espacial de trabajo. Este principio motor era la recu-

peración del patrimonio de distinto índole a través de varios enfoques que se retroalimentaban: educación, formación e investigación.

Otro de los objetivos que se procuran es el de consolidar una vía que permita aunar los intereses de los colectivos sociales que participan en la geografía urbana.

Entendiendo que la duración de los proyectos sociales solo se garantiza desde la coordinación de los actores que trabajan y transforman cotidianamente los avances sociales.

El modelo que planteamos es el del reconocimiento de un territorio histórico, es decir, la valoración de estos espacios urbanos y periurbanos que son contenedores de una dinámica cultural, no solo meros espacios de suelos a urbanizar sin unos criterios de sostenibilidad social.

La contextualización, por tanto, de la existencia de unos recursos tanto naturales como antrópicos que deben de incorporarse al diseño del tejido urbano.

La dimensión social nace de la participación de los colectivos sociales, definidos en actuaciones que permitan la comunicación y la introducción de valores cívicos.

### **3. LOCALIZACIÓN Y ANTECEDENTES HISTÓRICOS**

La carencia de zonas verdes, junto a un crecimiento urbanístico especulativo, desordenado y sin equipamientos sociales para una población que en 1982 alcanzaba en el distrito Macarena de Sevilla la cifra de 150.000 habitantes, de los cuales 50.000 residían en las barriadas próximas al futuro parque de Miraflores, planteaban la necesidad de mejorar la calidad de vida, potenciando un proyecto colectivo donde los propios vecinos participaran en un proyecto de transformación social. Esto se plasma en la necesidad de participar en el diseño, construcción y uso del futuro parque, ubicado sobre unos terrenos reservados como zona verde en el Plan General de Ordenación Urbanística (PGOU) de 1963, y que sufrirá un proceso especulativo en 1982. Las parcelas de terreno donde iría situado el parque habían constituido una zona tradicionalmente inundable por los aportes del arroyo Tagarete, que vierte en el río Guadalquivir. Además, el abandono de las antiguas huertas y fincas favoreció que este espacio se convirtiera en una escombrera. Ante esta situación se constituye la Asociación Comité Pro-Parque Educativo Miraflores en 1983, mediante iniciativas que recogían la búsqueda de la identidad del territorio y sus habitantes, a través del estudio de los elementos patrimoniales y fuentes documentales.

Estos proyectos de participación social recogieron la preocupación por la conservación del patrimonio cultural y natural, además de la gestión social de estos recursos dentro de un marco sostenible que garantizase la protección del patrimonio y el disfrute social.

Dentro de este proceso reivindicativo, que empieza en 1983, se consiguen realizar las primeras intervenciones arqueológicas, promovidas por la Asociación y dirigidas por Carlos Romero Moragas en 1986, en las que se localizaron el asentamiento romano y se estudiaron las estructuras hidráulicas del siglo XVII.

Estas actuaciones, combinadas con la actividad de la Asociación y el movimiento vecinal, propician que en 1987 se consiga la clasificación por parte de la Junta de Andalucía del suelo del parque como sistema general de espacios libres para toda la ciudad de Sevilla, dentro del PGOU del mismo año.

En 1988 se logra la incoación del expediente de Bien de Interés Cultural (BIC) para la Hacienda de Miraflores y la Finca de la Albarrana.

En 1991 se llevan a cabo los programas *Huertos Escolares*, para diez colegios de la zona, en los que participan 250 niños cada año.

Paralelamente se inician los programas *Huertos de Ocio*, en los que participan los vecinos, para construir 150 huertas.

Complementariamente se desarrollan *Itinerarios Pedagógicos* en los que se difunde la riqueza patrimonial del parque y los proyectos que se van realizando. En estas fechas también se crea el *Aula de la Naturaleza*, en la que se promueve el conocimiento y la defensa de la naturaleza.

En el periodo de 1992-1993 se empieza a desarrollar la *Casa de Oficios* para la formación de jóvenes parados del entorno, que dará lugar a la puesta en marcha de una escuela taller.

En 1993 se realiza la campaña *Salvemos el parque de Miraflores*, en las que firman 100 entidades del distrito Macarena y 5.000 vecinos para la obtención de presupuestos municipales para el parque.

En este año la Asociación Comité Pro-Parque Miraflores participa en una serie de foros nacionales e internacionales relacionados con la participación ciudadana y el desarrollo sostenible, como la ponencia presentada en las *Jornadas Científicas sobre el Patrimonio Histórico y su Uso Cultural* (Loja, 1993); la investigación llevada a cabo sobre el proyecto global del parque como iniciativa cultural y de desarrollo de interés por el Proyecto FACEDECO de la UNESCO, las jornadas e intercambio de experiencias con la Universidad de Sevilla, UNED, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Comunidad Autónoma de Madrid y el Consulado Francés de Sevilla.

En 1995 la Asociación es invitada a participar en las *Jornadas Científicas del Patrimonio Histórico* en la ciudad de Sevilla. También en estas mismas fechas se aprueba el Plan POMAL Parque Miraflores, incluyendo una inversión que alcanzará los 1.734 millones de las antiguas pesetas.

En 1996, por el Decreto 126/1996 de 2 de abril, se declara BIC la Hacienda de Miraflores.

Además, el proyecto del *Parque Educativo Miraflores* fue seleccionado por Tomás Rodríguez Villasante, sociólogo de la Universidad Complutense de Madrid y miembro del grupo independiente de especialistas creado por el Gobierno español para asesorar la participación española en la conferencia de la ONU.

En esta conferencia, que trataba sobre asentamientos humanos, denominada HABITAT II, y celebrada en Estambul, fue seleccionado el proyecto de Miraflores publicado por el Ministerio de Fomento.

En 1997, la Junta de Andalucía nombra al Comité Pro-Parque para presentar la experiencia en la Conferencia Europea de Nantes *El Patrimonio, piedra angular del desarrollo local*.

En 1998 la Asociación participa activamente en la exposición itinerante *Sevilla extramuros*, bajo la dirección de Magdalena Valor, profesora titular del Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Sevilla, en colaboración con el Ayuntamiento de Sevilla.

En 1999 se lleva a cabo la firma de un convenio entre la Universidad Pablo de Olavide y la Asociación, creándose el *Taller de Investigación Ciudadana*.

En los años 2002-2003 se realiza una intervención arqueológica puntual, por los arqueólogos Daniel Arsenio Lara Montero y Mario Garrido Martín y que consistió en la delimitación del asentamiento de época calcolítica y la excavación de dos estructuras de almacenaje y vivienda, constatándose de esta manera la existencia de un espacio histórico hasta la fecha inédita.

En el año 2004 se inicia la construcción de un nuevo invernadero para los escolares. La primera cata de la papa y IV cata del tomate.

Desde el año 2004 se ha mantenido conversaciones con la Oficina del Plan de Sevilla (OPS) y Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla para el nuevo diseño del sector norte del parque

En el año 2007, se invita al Comité Pro-Parque Miraflores para la conferencia *Buenas noticias para la arquitectura*, organizado por el Instituto de Arquitectura Avanzada de la Generalitat de Catalunya.

En este año se ha comenzado la realización de las obras para la finalización del sector norte del parque de Miraflores, que contempla estudios arqueológicos.

#### **4. LOCALIZACIÓN**

El parque de Miraflores se ubica en el distrito Macarena-Norte, en el extrarradio de la capital de Sevilla. Se trata del mayor pulmón verde de la urbe, de 110 hectáreas, dentro de las cuales se encuentra una gran riqueza patrimonial de carácter histórico, arqueológico y cultural. Denominado todo este espacio como yacimiento de Miraflo-

res, tenemos actualmente la reivindicación de la construcción de un parque arqueológico, que sea un paseo de la transformación del territorio desde la prehistoria hasta la actualidad en la que trabajamos en el programa *Huertas de las Moreras*.

El yacimiento de Miraflores se encuentra ubicado en los terrenos que actualmente ocupa el parque de Miraflores. El parque se encuentra dividido en dos partes por la carretera SE-30, una al sur, que limita con el polígono industrial Store, y otra al norte que linda con el antiguo hospital psiquiátrico homónimo, actualmente incluido en la ampliación del parque.

Su ubicación, en una elevación entre 15 m y 19 m sobre el nivel del mar, geomorfológicamente sobre una terraza del Guadalquivir en su margen izquierda, permitiendo una excelente visión del entorno, divisándose desde la cornisa del Aljarafe al suroeste hasta la Sierra Norte. Con dos arroyos limítrofes, el Tamarguillo y el Tagarete, y dos manantiales: la fuente del Arzobispo (en el extremo sureste), y la fuente de la Albarrana, hacen de este enclave territorial un lugar muy apropiado para la agricultura, sin olvidar la calidad de sus suelos para la producción agrícola.

El yacimiento de Miraflores se ubica en un cerro perteneciente a una de las últimas paleoterrazas del Guadalquivir, al pie del cual discurre en la actualidad el arroyo Tagarete. Este entorno ha sido un enclave que ha reunido históricamente buenas condiciones para el asentamiento humano, lo cual se ve reflejado en la continuidad de la ocupación, de carácter eminentemente agropecuario, en el que la disponibilidad de recursos hídricos, tanto provenientes de los cauces de agua superficiales como de los abundantes manantiales.

La capacidad productiva de los suelos arcillosos de estas paleoterrazas ha sido, sin duda, otro de los factores clave que explican la amplia secuencia cronológica del asentamiento de Miraflores que llega hasta el actual uso como zona verde.

Los elementos patrimoniales se ubican en los antiguos terrenos de la Hacienda de Miraflores, la Finca de la Albarrana y el antiguo hospital psiquiátrico de Miraflores. A continuación vamos hacer una descripción de las mismas.

#### **4.1. Yacimiento calcolítico**

El ámbito del poblado neolítico final-calcolítico, hay que enmarcarlo dentro de la orografía, pues ocupa las cotas comprendidas entre los 18 m y los 15 m.

El asentamiento prehistórico se extiende actualmente al norte de la SE-30. Sin embargo, el expediente de Catálogo de Yacimientos Arqueológicos de Andalucía, recoge lo expuesto en los trabajos realizados<sup>3</sup>, en el que el ámbito del yacimiento se extiende

---

<sup>3</sup> Informe técnico de la actividad puntual arqueológica del yacimiento prehistórico del parque de Miraflores, realizado por Daniel A. Lara Montero y Daniel Barragán Mallofret.

también al sur de la SE-30, por donde se ubica la villa romana. Los criterios para la extensión hacia el sur se basan en los materiales líticos detectados en superficie.

#### **4.2. La Hacienda de Miraflores**

Se trata de un conjunto constructivo rural que comprende; el señorío y su torre, la vivienda del capataz, el molino de aceite, las caballerizas al sur con el secadero de tabaco.

El señorío, núcleo original, cronológicamente enmarcado en los siglos XIV-XV, conformado por dos cuerpos de planta rectangular de estilo mudéjar.

La primera crujía era un portico formado por arcos de medio punto peraltados enmarcados por un alfiz, sustentados por pilares ochavados de ladrillo, que rodeaban la construcción por su frente sur y oeste.

La segunda crujía era una nave de 12,4 m de longitud y 3,7 m de anchura de la que formaba parte de la torre.

La tercera crujía estaba dividida longitudinalmente por arcada y transversalmente por un muro que creaba dos ámbitos distintos. Cada uno de ellos tenía acceso a la segunda crujía por sendos huecos simétricos adintelados con arcos de medio punto peraltados y enmarcados por alfiz, realizados con ladrillos en limpio.

La torre. La cronología para dicha torre difiere según interpretaciones, de fabrica almohade, con similitudes con la Giralda (arcos de herraduras, afices), con tres alturas rematado por una espadaña. Se pensó que podría tratarse de una torre correspondiente a una arquería de época almohade. Ello vino reforzado por la aparición de un capitel de avispero marmoreo con una inscripción en árabe referido a Mahoma y Alá. Se relacionó con una pequeña mezquita como la de Cuatrovita en Bollullos. Pero los estudios arqueológicos realizados en 1992 apuntan a los siglos XIV-XV, aunque no se ha publicado los resultados de los sondeos arqueológicos en la cimentación de la torre.

El molino de aceite. Se trata de un edificio del que se conserva la torre de contrapeso y un lienzo del molino. Por medio de una serie de intervenciones realizadas por la Escuela Taller de Miraflores, se recuperó el volumen con la rehabilitación de la nave de la viga. Se conserva la sala de trujal anexa a la torre de contrapeso.

La vivienda del capataz; se encuentra entre la torre del señorío y el trujal.

Las caballerizas. Se ubican al sur del patio del señorío, de planta rectangular y dos alturas. Coetánea al molino de aceite o algo anterior, se rehabilitaron con la Escuela Taller de Miraflores.

El secadero de tabaco. Es un conjunto formado por el mismo secadero, un cobertizo para los animales y un patio cerrado. El secadero es una nave cuadrangular de 35,65 m de longitud en el que se evidencia dos fases constructivas, una primera

relacionada correspondiente al primer cuerpo de tapial separada con verdugada de ladrillos, y una segunda relacionada con la estructura de bloque de cementos y techumbre de uralita para secar el tabaco.

### **4.3. Villa romana**

El asentamiento romano queda recogido en parte dentro de la delimitación del BIC. Se trata de una construcción rural que abarca un marco cronológico desde el siglo I a.C. hasta finales del II d.C. La extensión de la villa rural se desconoce a falta de trabajos arqueológicos.

Pertenciente a un conjunto de asentamientos de explotación agropecuaria, la villa romana surge en un proceso de apropiación del territorio rural. Producto de la planificación estatal a través de centuriaciones llevadas en el periodo Republicano, sobre todo con la presencia de Julio Cesar.

De ello quedan topónimos jalonados en el entorno de la ciudad de Sevilla, como el Cortijo de la Tercia (La Rinconada), El Cortijo del Cuarto y El Cortijo del Quinto (Dos Hermanas).

Estas *villae rusticae* se encontraban en las proximidades de vías de comunicación que surgían desde la urbe de Hispalis, y junto a cursos fluviales y manantiales que abastecían la producción de estas unidades. La villa romana de Miraflores se asentó próxima a una vía secundaria de comunicación entre Hispalis-Carmo.

### **4.4. Casa de las Moreras**

Compuesto por una vivienda rural de valor etnográfico, de una planta cuadrangular y una sola altura. Contigua a ella se encuentra la Noria de Sangre con una pila de agua y la alberca.

### **4.5. Conjunto hidráulico de los siglos XVI-XVII**

Se refiere a las estructuras hidráulicas situada en los antiguos terrenos de la Hacienda de Miraflores y la Finca de la Albarrana. Los principales elementos de recogida, almacenamiento, distribución, son las tres fuentes existente dentro del parque de Miraflores; fuente de las Moreras, fuente de la antigua carretera de Miraflores y fuente de la Albarrana.

Existe, hoy desaparecida como fuente, próxima al parque, la fuente del Arzobispo, pendiente de estudio arqueológico, perteneciente a la huerta de las Lumbreras.

Estas ingentes infraestructuras hidráulicas denotan:

- Primero, la importancia de los recursos hídricos de esta zona, caracterizado por la abundancia de manantiales y veneros resultado de las aguas procedente de los Alcores.
- Segundo, la explotación y uso de los recursos hídricos con la construcción de infraestructuras para uso agrícola y de abastecimiento de la ciudad de Sevilla.
- Tercero, su valor patrimonial etnológico, pues son las únicas infraestructuras existente actualmente dentro del tejido urbano de la ciudad.

La noria de sangre estaría muy difundida por toda la España mediterránea (de tradición islámica), en los siglos XIV-XVII. Así los autores castellanos cuando emplean el término *noria* o *anoria* se refiere a este tipo de noria de sangre.

En la obra de Julio Caro Baroja *Tecnología popular española. Arte del tiempo y del espacio* (1983), encontramos un análisis sobre las norias de sangre, basándose en las referencias más antiguas que se remontarían al periodo califal, nos habla de autores hispano-musulmanes como Ahmad ibn al -Tayyib y Al-jazari, así como de que sus orígenes estarían en el siglo VIII d.C. introducida por los agricultores sirios en el SE. y Sur peninsular.

En el parque de Miraflores tenemos un claro ejemplo en la noria de casa de las Morera que es una noria de sangre de tiro animal. Su pozo es de 3,66 m de diámetro. Es de fábrica de ladrillo con mortero de cal. La noria se sustenta por dos arcos de medio punto que arrancan de la estructura circular, permitiendo una abertura exterior rectangular de 1 m de anchura. La caja de la noria está enmarcada en superficie con un sardinel. Esta estructura se sustenta sobre dos largos muros subterráneos que atraviesan el pozo de lado a lado. Al oeste, a ambos extremos de la caja de la noria, se conservaron los cimientos de los dos pilares que sostenían el engranaje horizontal. También conservaba la pila de vertido de agua, de planta cuadrada y los cimientos del canal de conducción a la alberca.

La alberca es de planta cuadrada, de 12,30 m de lado y 1,45 m de profundidad. Está construida de fábrica de ladrillo y mortero de cal, con sus muros rematados con un doble sardinel y una solería de ladrillos espigados (VV.AA., 1998).

Junto a la antigua carretera de Miraflores, una posible vía romana fosilizada, encontramos otra fuente con un pozo noria y su alberca. Su ubicación nos indica que su uso era de carácter público para el suministro de agua de los viajeros, aguadores y bestias de tiro que fuesen o viniesen de la ciudad de Sevilla. Su tipología constructiva es muy similar al de la casa de las Moreras, con un pozo cuyo diámetro es de 3,90 m de ladrillo y mortero de arena y cal.

Posee una abertura en la parte superior tapada por una loza de hormigón. Debió de tener una noria, pues encontramos en la fuente dos arcos de medio punto para la sustentación de una estructura para la extracción de agua que vertería en la alberca

que se encuentra junto a ella. La planta de la alberca tiene unas dimensiones de 8,10 m de lado, de fabrica de ladrillo. El pavimento es de ladrillos espigados. Adosado al muro norte se conserva el sifón rectangular de desagüe.

Al borde de la carretera poseía una galería aboveda para el acceso a la fuente pero solo conservamos parte del arranque de los muros de sustentación de la galería.

Vemos, por un lado, la función agrícola para el riego de los huertos y, por otro, el carácter público al hallarse en el borde del antiguo camino de Carmona.

Estas construcciones fueron fechados por Carlos Romero Moragas entre fines del siglo XVI y principio del siglo XVII, tras unos trabajos arqueológicos en 1986.

#### **4.6. Finca de la Albarrana**

Dentro de los antiguos terrenos de la finca de la Albarrana existe una serie de elementos arqueológicos algunos de ellos emergentes. Se agrupan en cuatro grupos: la antigua finca de la Albarrana, el sistema hidráulico, la gravera y un asentamiento romano. De este último hay una referencia en el Catalogo de Yacimientos Arqueológicos del termino municipal de Sevilla, en el que se sitúa al suroeste de la Albarrana proximo a la orilla del Tagarete.

El topónimo árabe *albarrana* hace referencia a una construcción y/o espacio a las afueras de la urbe.

La antigüedad de este espacio agrícola se recoge en las fuentes escritas, una de ellas es en una carta testamentaria de doña Pascuala de Talavera fechada el 22 de noviembre de 1285 «Et cinco pedaços de uinna de que yo é, el uno en el llano de la fuente de la Albarrana»<sup>4</sup>. Este documento junto al topónimo permite en principio llevar la cronología de la fuente al periodo islámico.

#### **4.7. Gravera Paleolítico inferior-medio**

Las evidencias más antiguas detectadas se refieren a los orígenes del poblamiento de la cuenca del Guadalquivir, momentos muy tempranos, durante el Paleolítico inferior-medio. En dichas graveras se han detectado materiales líticos: chooping-tool y bifases, así como restos de talla. Se encuentra entre el arroyo del Tagarete y la falda del cerro donde se ubica el polígono industrial Store.

---

<sup>4</sup> Archivo del Convento de Santa Clara de Sevilla

#### 4.8. Puente sobre el arroyo Tagarete

Se trata del puente más antiguo de la ciudad de Sevilla que se halla recuperado, el puente se menciona por primera vez en los libro de Actas capitulares del año de 1627, fechándose entorno a los siglos XVI-XVII, al igual que las infraestructuras hidráulica.

#### 4.9. Hospital psiquiátrico de Miraflores

En el Hospital psiquiátrico de Miraflores y los terrenos correspondiente al mismo. Los elementos constructivos son:

- Estructuras hidráulicas correspondiente a una canalización ubicada en los márgenes externo del hospital, en las caras oeste y sur del mismo. Se desconoce su cronología a falta de actuaciones arqueológicas.
- Pozo-aljibe originariamente tenía una pequeña cúpula con su correspondiente linterna, hoy desaparecida. Se ubica dentro de los terrenos del Hospital y próximo a la vía de acceso. Cercana a este pozo-aljibe se encuentra un sistema de pozo-noria con su correspondiente alberca.
- La fecha de ambas estructuras se desconoce por falta de estudios, pero se puede señalar las similitudes constructivas con respecto al sistema hidráulico de la hacienda de Miraflores y la finca de la Albarrana.
- La Iglesia. Se localiza dentro de las dependencias del Hospital, de cronología reciente al tratarse de un *neo*, en este caso una mezcla entre neogótico y neorománico.

### 5. LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA

Desde la Asociación Comité Pro-parque Educativo Miraflores se ha venido desarrollando un programa educativo, formativo y de ocio con la participación de todos los vecinos.

Para la construcción de un parque educativo era necesario un proceso de recuperación del territorio desde distintas actuaciones que permitiesen el mantenimiento de los huertos tradicionales y la puesta en valor de los elementos patrimoniales vinculados al paisaje rural.

En la puesta en marcha de los huertos se contó desde el inicio del programa con la participación de los vecinos, muchos de ellos provenientes del mundo rural, los cuales conservaban el conocimiento y las técnicas agrícolas.

El uso y mantenimiento de los huertos se mantiene gracias a la división de las tareas propias del campo. Todo esto a un coste económico bajo. Así, los propios hortela-

nos tienen una tienda ecológica donde adquieren a precio de coste los materiales necesarios para el cultivo, También se responsabilizan del control y distribución del riego del agua, como de la recuperación de la semilla en un banco de semillas creado por ellos. La escuela taller construye los invernaderos que nutren de semillas a las huertas, y todos, a su vez, participan en el proceso de compostaje de los residuos agrícolas

La transmisión de los valores de la cultura de los huertos para los niños se realiza dentro del proyecto *Huertos Escolares*, siendo los educadores los facultados para enseñar a los 250 niños con la colaboración de las onces Asociaciones de Madres y Padres de Alumnos de Sevilla (AMPAS) de los colegios públicos del entorno.

A lo largo de estas décadas de trabajo, desde la Asociación, hemos entendido que para la construcción de nuestro parque educativo, se hizo imprescindible un conjunto de actuaciones desde los distintos proyectos que interactuasen. En una dinámica de educación y formación en valores de respeto, comprensión y defensa del paisaje heredado.

## 6. ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL

Las propuestas de las actividades de animación sociocultural parten del Comité Pro-parque Educativo Miraflores, asociación ciudadana, cuyo objetivo desde su fundación, es la construcción de un parque educativo.

El proceso de recuperación de los huertos rurales se realiza a través de una herramienta que es el *Programa Huerta de las Moreras y Escuela Taller Miraflores*. Desde las cuales se generan una serie de proyectos: *Huertos de Ocio*, *Huertos Escolares*, *Invernadero Joven* e *Itinerarios Pedagógicos*. El fin que se persigue es la recuperación de la identidad del territorio y sus valores tangibles e intangibles. Por medio de estos proyectos educativos, formativos y de ocio que se desarrollan dentro del parque de Miraflores recuperamos las señas de identidad. Tienen un carácter eminentemente participativo, se trata de actuaciones encaminadas en la implicación de los distintos colectivos ciudadanos y vecinos, abarcando todo el sector poblacional del entorno.

Cada proyecto tiene una serie de fiestas propias relativas a su propia participación en la construcción del parque educativo. Así los *Huertos de Ocio* realizan la *Cata de la patata* en la que participan todos los usuarios de los huertos, incluyendo a los padres y niños de los *Huertos Escolares*, miembros de los colectivos vecinales y Distrito. La fiesta consiste en reunirse en la Casa de las Moreras donde se elaboran múltiples platos con las patatas recogidas en los huertos. Todos los productos cultivados son ecológicos y por tanto no llevan ni pesticidas, ni abonos químicos.

Otra de las fiestas que se realizan es la *Cata del tomate*, consistente en la elaboración de distintos platos con tomate, donde participa todo el colectivo, al igual que en la cata de la patata. En esta fiesta también participa el colectivo ecologista

La Verde de Villa Martín (Cádiz), que todos los años trae más de una treintena de variedades de tomates ecológicos para su degustación.

La fiesta de inauguración de los *Huertos Escolares* y el *Belén Viviente* se realizan dentro de la programación de la Huerta de las Moreras con la participación los padres de las AMPAS, los niños, los técnicos de la Casa de las Moreras y los vecinos del entorno, incluidos aquellos que disfrutan de un huerto.

La fiesta de inauguración del curso de la Escuela Taller de Miraflores se viene realizando bianualmente dentro del parque con la participación de los alumnos, profesores y miembros de la Asociación. Otra de las actividades es una jornada de puertas abiertas donde se muestra los trabajos que se realizan de recuperación del patrimonio.

La fiesta que aglutina todos los proyectos educativos, formativos y de ocio es la Fiesta de San Juan. En ella participan otras asociaciones y colectivos invitados en el que se realiza una gran hoguera y se quema un monigote. La asistencia es masiva llegando a saturar el recinto del parque donde se ejecuta, superando las 5.000 visitas en una sola noche.

## 7. DIDÁCTICA

El empleo de la riqueza patrimonial, como elemento tangible en el paisaje cultural, y de los valores intangibles de la tradición agrícola en este espacio de encuentro, han sido los pilares sobre los que ha versado la didáctica educativa y formativa. El reencuentro con la identidad del colectivo y del territorio se ha realizado desde un proceso lento y continuo de acercamiento de los conocimientos y valores a los distintos sectores de la población, implicándolos en la ejecución de un modelo de desarrollo sostenible de la identidad cultural. No como meros espectadores sino como constructores de un espacio-marco de dimensión social.

La contextualización se ha realizado tomando como piedra angular un patrimonio cultural, la cual a través de la creación de espacios expositivos —molino de aceite, caballerizas, finca la Albarrana— ha jugado un papel fundamental para el reencuentro de la población con la identidad del territorio y del colectivo ciudadano.

La transmisión interactiva cultural ha implicado la participación de los distintos segmentos de la población. Así, los adultos de los Huertos de Ocio enseñan a los niños los distintos procesos de la siembra, cuidado y recolección de los frutos de la tierra. Los niños por su parte, participando en los Huertos Escolares, fomentan el conocimiento a otros alumnos de su centro y a sus propios padres. Los adolescentes durante la marcha de los cursos que se implantan en la Escuela Taller, aprendiendo una nueva profesión como la albañilería, la fontanería o la pintura, recuperan y acrecientan el patrimonio histórico y cultural del parque, transmitiendo la importancia que tiene participar de estos proyectos en su entorno familiar y de amistad.

Esto permite la incorporación de nuevas instalaciones, para diversos usos como pueden ser: exposiciones temporales o permanentes, como las existentes en las caballerizas, así como encuentros asociativos y festejos que se celebran anualmente.

La relevancia de estas acciones conlleva al reconocimiento del patrimonio existente y un reconocimiento por parte de los ciudadanos del valor intrínseco que tiene participar en la construcción del parque.

Existen por tanto una apropiación del espacio público que queda recogido en las actividades que se desarrollan, entre otros, en el programa de Huertos Escolares y reforzado con los Itinerarios Pedagógicos, los cuales acercan a los ciudadanos al funcionamiento y desarrollo de los distintos proyectos, así como a la gran riqueza del patrimonio histórico-cultural y medioambiental recuperado para la ciudadanía.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Caro Baroja, J. (1983) *Tecnología popular española. Arte del tiempo y del espacio*, Madrid, Editorial Nacional.

VV.AA. (1998) *Sevilla extramuro, la huella de la historia en el sector oriental de la ciudad*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Han pasado varias décadas desde que la Nueva Museología revolucionase los campos de los museos y del patrimonio cultural. Democracia cultural, comunidad, territorio, concienciación, diálogo o multidisciplinaridad fueron conceptos y principios que los teóricos e ideólogos de esa nueva corriente fueron incorporando a esos campos, criticando, matizando o reemplazando los que sustentaban la museología tradicional o el patrimonio histórico-artístico. Transcurridos varios decenios esos principios revolucionarios están siendo objeto de crítica acerca de su pertinencia y adecuación a los tiempos actuales.

De todos esos principios, esta publicación aborda el de la implicación de la comunidad, el de la participación ciudadana en los proyectos museísticos y patrimoniales, que aquellos teóricos consideraban básico. Hoy en día, en el plano teórico y discursivo hay unanimidad al respecto. Legislaciones, normas, cartas, recomendaciones nacionales e internacionales asumen ese principio: las comunidades y los ciudadanos deben tomar parte en las iniciativas que activan o ponen en valor su patrimonio cultural. En la praxis, por el contrario, la asunción y la concreción de ese principio están siendo problemáticas. Más en estos tiempos de fomento del individualismo, del consumo compulsivo, de la espectacularidad, de la simplicidad y de lo efímero. A partir de casos concretos, los actores de esta publicación describen y analizan los límites, las potencialidades y las posibilidades de la participación ciudadana en los campos museísticos y patrimoniales.



HEZKUNTZA, UNIBERTSITATE  
ETA IKERKETA SAILA  
KULTURA SAILA

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN,  
UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN  
DEPARTAMENTO DE CULTURA



**Gipuzkoako Foru Aldundia**  
**Diputación Foral de Gipuzkoa**

Kultura eta Euskara Departamentua  
Departamento de Cultura y Euskera



Universidad  
del País Vasco Euskal Herriko  
Unibertsitatea

Balioen Filosofia eta Gizarte Antropologia Saila  
Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social



Universidad  
del País Vasco Euskal Herriko  
Unibertsitatea

Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza  
Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa

ISBN: 978-84-9860-129-9



9 788498 601299