

# Pandemia, patrimonio cultural inmaterial y museos: de la parálisis a la activación e innovación

Iñaki Arrieta Urtizbera, Xavier Roigé, Joan Seguí (eds.)



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea



PANDEMIA,  
PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL  
Y MUSEOS: DE LA PARÁLISIS  
A LA ACTIVACIÓN E INNOVACIÓN



PANDEMIA,  
PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL  
Y MUSEOS: DE LA PARÁLISIS  
A LA ACTIVACIÓN E INNOVACIÓN

*Iñaki Arrieta Urtizberea*  
*Xavier Roigé*  
*Joan Seguí (eds.)*

eman la zabal zazu



Universidad del País Vasco    Euskal Herriko Unibertsitatea

Bilbao, 2023

*CIP. Biblioteca Universitaria*

**Pandemia**, patrimonio cultural inmaterial y museos [Recurso electrónico] : de la parálisis a la activación e innovación /Iñaki Arrieta Urtizberea, Xavier Roigé, Joan Seguí (eds.). – Datos. – [Leioa]: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, D.L. 2023. – 1 recurso en línea : PDF (174 p.)

Modo de acceso: World Wide Web

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-84-1319-579-7.

1. Museología. 2. Bienes culturales. 3. Bienes intangibles. 4. Pandemia de COVID-19, 2020-. I. Arrieta Urtizberea, Iñaki, coed. II. Roigé Ventura, Xavier, coed. III. Seguí Seguí, Joan, coed.

(0.034)069:616.988

(0.034)7:616.988

Esta publicación se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación «Patrimonio inmaterial y museos ante los retos de la sostenibilidad cultural. Políticas, estrategias y metodologías en la era poscovid, PIMUS+» (PID2021-123063NB-I00), financiando por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el programa FEDER.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



Museu Valencià d'Etnologia

Fotografías de la portada/Azalaren argazkiak: L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia.

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

ISBN: 978-84-1319-579-7

## Índice

<i>Patrimonio cultural inmaterial y museos en tiempos de pandemia: de la no actividad a la «nueva normalidad», no tan novedosa, Iñaki Arrieta Urtizberea, Xavier Roigé y Joan Seguí . . . . .</i>	9
<i>Confinar el patrimonio cultural inmaterial. Reacciones frente a la covid-19. Celeste Jiménez de Madariaga . . . . .</i>	25
<i>Cuidadoras de patios y capitalismo de pétalos. Miradas feministas a un patrimonio de la humanidad en pandemia. Victoria Quintero Morón . . .</i>	45
<i>De la mascarilla al meme. Una aproximación a la documentación de la pandemia en los museos del Estado español. Alejandra Canals Ossul . . .</i>	65
<i>La potencia de los museos: poder ser, poder hacer en los tiempos de la covid-19. Fátima Braña Rey . . . . .</i>	89
<i>Patrimonio enogastronómico en tiempos de pandemia: Análisis de la experiencia enoturística digital en El Penedès. Alexandra Georgescu Paquin, Jordi Arcos-Pumarola y Maria del Pilar Leal Londoño . . . . .</i>	109
<i>Patrimonio inmaterial y rituales festivos en cuarentena. Entre el trauma y la resistencia. El caso de las Cruces de Mayo de Lebrija. Gema Carrera Díaz</i>	129
<i>Museos, pandemias y colapso ecosocial. El caso de los Museos de Cultura Festiva de València. Gil-Manuel Hernández i Martí . . . . .</i>	153





# Patrimonio cultural inmaterial y museos en tiempos de pandemia: de la no actividad a la nueva normalidad, no tan novedosa<sup>1</sup>

Iñaki Arrieta Urtizberea<sup>a</sup>, Xavier Roigé<sup>b</sup> y Joan Seguí<sup>c</sup>

<sup>a</sup>Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, <sup>b</sup>Universitat de Barcelona y <sup>c</sup>L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia

*El virus lo agita todo, pero no cambia casi nada;  
interrumpe muchas cosas, pero modifica muy pocas.  
La sociedad interpreta la crisis como una anomalía  
tras la cual hay que restablecer la anterior normalidad.*

Daniel Innerarity (2022: 755).

## 1. PANDEMIA, ESTADOS DE ALARMA Y DESESCALADA

El 5 de mayo del 2023 la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró el fin de la emergencia de salud pública causada por la pandemia de la covid-19 provocada por el virus SARS-CoV-2. Prácticamente, tres años y medio después de que se declararan los primeros contagios en China, en diciembre del 2019. Efectivamente, el último día de aquel año la OMS «recogió una «declaración a los medios de comunicación de la Comisión Municipal de Salud de la ciudad de Wuhan sobre la aparición de casos de ‘neumonía viral’»<sup>2</sup>. A los pocos días, comenzaron a registrarse los primeros contagios fuera del territorio chino, lo que condujo al Comité de Emergencias de la OMS a declarar, el 30 de enero del 2020, que todos los países deberán «estar preparados para adoptar medidas de contención, como la vigilancia activa, la detección temprana, el aislamiento y el manejo de los casos, el seguimiento de contactos y la prevención de la propagación» del virus<sup>3</sup>. Unos días antes, el 23 de enero, el Gobierno chino había

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación «Patrimonio inmaterial y museos ante los retos de la sostenibilidad cultural. Políticas, estrategias y metodologías en la era poscovid, PIMUS+» (PID2021-123063NB-I00), financiando por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el programa FEDER. Deseamos agradecer a Agustín Arrieta Urtizberea (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea) las sugerencias realizadas al borrador de esta introducción.

<sup>2</sup> <https://news.un.org/es/story/2020/04/1472862> [consulta: 6 de mayo de 2023].

<sup>3</sup> [https://www.who.int/es/news/item/30-01-2020-statement-on-the-second-meeting-of-the-international-health-regulations-\(2005\)-emergency-committee-regarding-the-outbreak-of-novel-coronavirus-\(2019-ncov\)](https://www.who.int/es/news/item/30-01-2020-statement-on-the-second-meeting-of-the-international-health-regulations-(2005)-emergency-committee-regarding-the-outbreak-of-novel-coronavirus-(2019-ncov)) [consulta: 6 de mayo de 2023].

confinado la ciudad de Wuhan, capital de la provincia de Hubei, de unos once millones de habitantes, en la que se habían identificado los primeros casos de la enfermedad.

En pocas semanas los contagios se generalizaron a lo largo y ancho del planeta, de modo que, el 11 de marzo, el director general de la OMS, Tedros Adhanom Ghebreyesus, declaró que la covid-19 podía considerarse una pandemia ya que habían «más de 118.000 casos en 114 países, y 4.291 personas» fallecido. Y añadió: «Nunca antes habíamos visto una pandemia generada por un coronavirus. Esta es la primera pandemia causada por un coronavirus. Al mismo tiempo, nunca antes habíamos visto una pandemia que pudiera ser controlada. (...) Esto no es solo una crisis de salud pública, es una crisis que afectará a todos los sectores, y por esa razón todos los sectores y todas las personas deben tomar parte en la lucha»<sup>4</sup>.

Ante la generalización de los contagios y el aumento de los fallecimientos (hasta el 8 de marzo se habían notificado 446 millones de casos, incluidos seis millones de fallecimientos)<sup>5</sup> los gobiernos nacionales comenzaron a declarar los primeros estados de emergencia y alarma. En España, el presidente del Gobierno declaró el primer estado de alarma el 14 de marzo<sup>6</sup>, estableciéndose un confinamiento domiciliario o, como se dice en el decreto aprobado, la «limitación de la libertad de circulación de las personas» salvo para actividades muy puntuales. Al mes siguiente, el 28 de ese abril el Gobierno aprobó un plan de desescalada con el objetivo de recuperar «paulatinamente la vida cotidiana y la actividad económica, minimizando el riesgo que representa la epidemia para la salud de la población»<sup>7</sup>. Así, el plan estableció una serie de fases de restricciones graduales, encaminadas a alcanzar aquello que se denominó la «nueva normalidad».

Aunque inicialmente estaba previsto que el estado de alarma fuera de quince días, aquel se fue prorrogando hasta el 21 de junio<sup>8</sup>, fecha en la que se entró en la *nueva normalidad*, tras haber recorrido el proceso de desescalada gradual establecido en el plan. Esta *nueva normalidad* implicaba la eliminación de las

---

<sup>4</sup> <https://www.who.int/es/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020> [consulta: 6 de mayo de 2023].

<sup>5</sup> <https://www.paho.org/en/documents/paho-weekly-covid-19-epidemiological-update-8-march-2022> [consulta: 6 de mayo de 2023].

<sup>6</sup> Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, por el que se declara el estado de alarma para la gestión de la situación de crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19, <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2020-3692> [consulta: 6 de mayo de 2023].

<sup>7</sup> <https://www.lamoncloa.gob.es/consejodem ministros/Paginas/enlaces/280420-enlace-desescalada.aspx> [consulta: 8 de mayo de 2023].

<sup>8</sup> Real Decreto-ley 21/2020, de 9 de junio, de medidas urgentes de prevención, contención y coordinación para hacer frente a la crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19, <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2020-5895> [consulta: 8 de mayo de 2023].

restricciones sociales y económicas, si bien se mantendría la vigilancia epidemiológica. Sin embargo, a los pocos meses, el 24 de octubre, se volvió a establecer un segundo estado de alarma debido a la «tendencia ascendente en el número de casos diagnosticados y el incremento de la presión asistencial»<sup>9</sup>.

Ese segundo estado de alarma se prolongó hasta el 9 de mayo del 2021. No obstante, su finalización no trajo la eliminación de todas las restricciones, sino la de las más importantes como la prohibición de circulación en horario nocturno o los cierres perimetrales. En adelante, fueron los gobiernos autonómicos quienes fijaron las restricciones, pero, en todo caso, más limitadas a las establecidas bajo los estados de alarma. Finalmente, el 8 de febrero del 2022 el Consejo de ministros aprobó el fin de la obligatoriedad del uso de mascarillas en espacios exteriores, salvo algunas excepciones, y el 20 de abril, en interiores.

Aunque haya habido que esperar otro año más para que la OMS declarase el fin de la pandemia, no cabe duda de que la eliminación del uso obligatorio de la mascarilla, el símbolo más visible de la pandemia, representó el inicio de la nueva etapa de *normalidad*. En abril del 2022, un 77,4% de los españoles consideraba que lo peor de la crisis sanitaria generada por el coronavirus ya había pasado, según el barómetro mensual del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS)<sup>10</sup>.

## 2. CONFINAMIENTOS, DESCONCIERTO Y NUEVAS ESTRATEGIAS

Como ya avanzó el director general de la OMS en marzo del 2020, la crisis de salud pública iba a afectar a todos los sectores, y así sucedió en el ámbito de los museos y el patrimonio cultural. Los primeros estados de emergencia y alarma tuvieron un impacto directo en las infraestructuras y actividades museísticas y patrimoniales.

En Europa, la mayoría de los museos tuvieron que cerrar sus puertas<sup>11</sup>. De un día a otro, los museos se quedaron vacíos, sin el público que constituye su razón

<sup>9</sup> Real Decreto 956/2020, de 3 de noviembre, por el que se prorroga el estado de alarma declarado por el Real Decreto 926/2020, de 25 de octubre, por el que se declara el estado de alarma para contener la propagación de infecciones causadas por el SARS-CoV-2, [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2020-13494](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2020-13494) [consulta: 8 de mayo de 2023].

<sup>10</sup> CIS. 2022. *Barómetro de abril 2022*, [https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3340\\_3359/3359/es3359mar.pdf](https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3340_3359/3359/es3359mar.pdf) [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>11</sup> NEMO. 2020. Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final Report, [https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO\\_documents/NEMO\\_COVID19\\_Report\\_12.05.2020.pdf](https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf) [consulta: 8 de mayo de 2023].

de ser. En un informe de la UNESCO, elaborado en mayo del 2020<sup>12</sup>, se indicaba que un 90% de los 104.000 museos de todo el mundo habían cerrado las puertas durante la crisis, y se indicaba también que posiblemente un 10% de los museos no volverían a abrir sus puertas. El impacto, según la UNESCO, no sólo era económico, sino también social, sobre el personal, y sobre las posibilidades de comunicarse con sus públicos. Además era un fenómeno de carácter global, que afectaba a la práctica totalidad de los museos europeos (99%) y americanos (100%), y algo menos en Asia y Oceanía (88%) y en África (59%). Además, mientras que en España el confinamiento absoluto duró sólo hasta mayo del 2020, en otros países hubo un segundo y hasta un tercer confinamiento a fines del 2020 e incluso una buena parte del 2021: en marzo del 2021, según la propia UNESCO<sup>13</sup>, aún el 43% de los museos habían conocido períodos de cierre. Enfrente de esta situación, los museos veían amenazado su futuro: en una encuesta del ICOM se señalaban los enormes efectos que comportaba dicha situación sobre los profesionales de los museos (especialmente sobre los profesionales independientes), sobre los mecanismos de conservación de sus colecciones, sobre la programación de las actividades y sobre la estabilidad financiera de las instituciones museísticas<sup>14</sup>.

Como en todos los países, en los primeros momentos, el pesimismo se generalizó en el campo museístico en España, afirmándose que, aunque no se supiera cómo se iba a salir de la crisis de la pandemia, nada sería como antes<sup>15</sup>. Se aseguraba que el museo de grandes exposiciones y salas abarrotadas de público, de turistas, había colapsado y que había que priorizar lo local y desarrollar la comunicación virtual. Se declaraba también la necesidad de ahondar en la sostenibilidad, frente al consumismo cultural masificado<sup>16</sup>. «La ‘nueva normalidad’ dinamita el modelo masivo de los museos»<sup>17</sup> fue el titular de un medio comunicación, en el que Manuel Borja-Villel, entonces director del Mu-

<sup>12</sup> UNESCO, 2020, *Les musées dans le monde face à la pandémie de COVID-19*. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530\\_fre](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530_fre) [consulta : 1 de junio de 2023]. En mayo del 2020, la UNESCO estimó que el total de museos en todo el mundo era de 95.000, mientras que en el mismo informe del 2021 se actualizó a 104.000.

<sup>13</sup> UNESCO, 2021, *Les musées dans le monde face à la pandémie de COVID-19*, [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530\\_fre](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530_fre) [consulta: 1 de junio de 2023].

<sup>14</sup> ICOM. 2020. *Museos, profesionales de los museos y COVID-19: encuesta de seguimiento*, <https://icom.museum/es/covid-19/encuestas-y-datos/encuesta-de-seguimiento-covid-19-museos/> [consulta: 10 de mayo de 2023].

<sup>15</sup> Riaño, F. 2020. «El museo del futuro se despide de las exposiciones de masas». *El País*, 14 de abril de 2020, <https://elpais.com/cultura/2020-04-13/el-museo-del-futuro-se-despide-de-las-exposiciones-de-masas.html> [consulta: 14 de abril de 2020].

<sup>16</sup> Riaño, F. 2020. «El museo del futuro se despide de las exposiciones de masas». *El País*, 14 de abril de 2020, <https://elpais.com/cultura/2020-04-13/el-museo-del-futuro-se-despide-de-las-exposiciones-de-masas.html> [consulta: 14 de abril de 2020].

<sup>17</sup> Lorenci, M. 2020. «La ‘nueva normalidad’ dinamita el modelo masivo de los museos». *Diario Vasco*, 29 de abril de 2020, <https://www.diariovasco.com/culturas/museos-desescalada-20200429210703-nt.html> [consulta: 20 de abril de 2020].

seo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sostenía que se necesitaba «un Plan Marshall de la cultura. El medio de producción cultural se debe reconvertir hacia otros modelos, y ahora es el momento». Frances Morris, directora del Tate Modern, declaraba que el virus iba a cambiar muchas cosas en el arte y los museos, que iba haber un antes y después<sup>18</sup>. Sugería, por ejemplo, que las exposiciones *blockbusters* podrían tener los días contados. En la misma línea, Montse Auger, directora del Centro de Estudios Dalinianos de los Museos Dalí, afirmaba que los museos privados estaban ante un «cambio de paradigma», que tendrían que reinventarse ya que las bases sobre las que se asentaban ya no servirían en el futuro<sup>19</sup>. No obstante, había también —como el entonces presidente del Louvre, Jean-Luc Martinez— quien sostenía que la pandemia no marcaría el final de las exposiciones *blockbusters*, promovidas en el marco del turismo de masas, ya que el objetivo, pasada la pandemia, sería que el museo superara los diez millones de visitantes, de los cuales el 75% serían turistas<sup>20</sup>. Obviamente, el impacto de la pandemia no afectó solamente a los *grandes* museos.

Los *pequeños* museos se enfrentaban igualmente a un presente y un futuro inciertos. Según Jordi Abella, director del Ecomuseu de les Vall d'Àneu, la crisis del 2008 ya había dejado a muchos museos *pequeños* en una situación complicada, y preveía un escenario difícil como consecuencia del confinamiento y de su repercusión social y económica<sup>21</sup>. No obstante, en estos museos, no se hablaba de «cambio de paradigma», su quehacer diario no se fundamentaba ni en las exposiciones *blockbusters* ni en el turismo de masas. Generalmente, en este tipo de museos, es la población local su razón de ser<sup>22</sup>. Con unos recursos económicos generalmente exiguos, su labor se centra en dinamizar la población local y el territorio en el que se ubican, interactuando con diferentes agentes culturales, sociales o económicos.

---

<sup>18</sup> Dickson, A. 2020. «Bye bye, blockbusters: can the art world adapt to Covid-19?». *The Guardian*, 20 de abril de 2020, [https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/20/art-world-coronavirus-pandemic-online-artists-galleries?CMP=share\\_btn\\_tw](https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/20/art-world-coronavirus-pandemic-online-artists-galleries?CMP=share_btn_tw) [consulta: 24 de abril de 2020].

<sup>19</sup> Teresa Sesé, F.G. 2020. «Los museos se reinventan: adiós a las grandes exposiciones». *La Vanguardia*, 5 de mayo de 2020, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200505/48970191697/museos-apertura-coronavirus-cambio-modelo.html> [consulta: 6 de mayo de 2020].

<sup>20</sup> Vicente, Al. 2020. «El Louvre seguirá fiel al turismo». *El País*, 24 de junio de 2020, <https://elpais.com/cultura/2020-06-24/el-louvre-reabre-sus-puertas-y-se-reafirma-como-museo-turistico.html> [consulta: 26 de abril de 2020].

<sup>21</sup> Abella, J. 2020. «Reflexions des del confinament. Nous escenaris per als museus i la gestió patrimonial a l'Alt Pirineu». *Viure als Pirineus*, 20 de abril de 2020. <https://www.viureals-pirineus.cat/articulo/societat/reflexions-des-delconfinament-nous-escenaris-per-als-museus-i-gestio-patrimonial-lalt-pirineu/20200417124729018520.html> [consulta: 20 de abril de 2020].

<sup>22</sup> No obstante, en ese tipos de museos que hemos calificado como «pequeños», los hay —y no pocos— que se centran principalmente en sus colecciones. Su interrelación con los agentes locales es más bien débil. Pero ese es otro debate que no vamos a abordar en este texto.

En España, tras el confinamiento decretado en marzo del 2020, los museos obtuvieron el 11 de mayo la autorización para abrir sus puertas, en la primera fase del plan de desescalada aprobado por el Gobierno. Aquello suponía la limitación del aforo del museo a un tercio y la prohibición de realizar actividades culturales y educativas<sup>23</sup>. No obstante, la reapertura no atrajo al público. Durante el mes de junio no se llegó ni siquiera a los aforos permitidos por las autoridades sanitarias. Sin turistas y una población local renuente a permanecer en espacio cerrados, los visitantes a los museos fueron de alrededor del 10% del aforo permitido<sup>24</sup>. Hubo que esperar al fin del primer estado de alarma y a la reapertura de las fronteras, el 21 de junio<sup>25</sup>, para que el público se acercara a los museos, si bien su número estuvo muy lejos del alcanzado en el 2019. El Museo del Prado, por ejemplo, pasó de los 290.000 visitantes en el mes de junio del 2019 a los 40.000 del 2020<sup>26</sup>; el Museu Picasso de Barcelona tuvo 26.959 visitas de junio a agosto, mientras que un año antes fueron 324.687<sup>27</sup>. En España, respecto al total de visitantes del 2018, las cifras de visitantes en el 2020 habían descendido un 70%<sup>28</sup>. En todos los museos, las pérdidas de público fueron considerables y aún en el 2021 e incluso el 2022 no se recuperaron las cifras de visitantes anteriores a la pandemia. El impacto, no obstante, no afectó de la misma forma a todos los museos: paradójicamente, un análisis de los comportamientos del público durante el 2020 y el 2021 en Cataluña<sup>29</sup>, señalaba que los museos de las zonas donde se desarrolló un turismo de proximidad en el verano de 2020 (sobre todo en zonas más rurales y de montaña, que se llenaron de turistas que no podían viajar más lejos) se vieron mucho menos afectados por la pérdida de público que en las ciudades y en las zonas más turísticas. En todo caso, las pérdidas fueron

<sup>23</sup> Koch, T. 2020. «La desescalada cultural, sector por sector». El País, 29 de abril de 2020 <https://elpais.com/cultura/2020-04-29/la-desescalada-cultural-sector-por-sector.html> [consulta: 30 de abril de 2020].

<sup>24</sup> Riaño, P. 2020. Los museos recibieron en junio menos visitas de lo que permitía el aforo. El País, 6 de julio de 2020, <https://elpais.com/cultura/2020-07-06/los-museos-recibieron-en-junio-menos-visitas-de-lo-que-permitia-el-aforo.html> [consulta: 6 de julio de 2020].

<sup>25</sup> Inicialmente a los países del espacio Schengen.

<sup>26</sup> Marmisa, J. 2020. «La cultura hace balance de su regreso: reinventarse hasta que lleguen tiempos mejores». El País, 23 de julio de 2020, <https://elpais.com/cultura/2020-07-22/la-cultura-hace-balance-en-su-regreso-las-mascarillas-no-pueden-con-las-taquillas.html> [consulta: 23 de junio de 2020].

<sup>27</sup> Sesé, T. 2020. «La Covid se lleva por delante el 80% de los visitantes de museos de Barcelona». La Vanguardia, 5 de septiembre de 2020, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200905/483292705775/covid-visitantes-museos-barcelona-perdida-80.html> [consulta: 5 de septiembre de 2020].

<sup>28</sup> Ministerio de Cultura y Deporte. 2022. *Estadísticas de museos y colecciones museográficas 2020*, <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b01a62c1-36e7-459a-ad3c-9f8581ba1a43/estadistica-de-museos-y-colecciones-museograficas-2020.pdf> [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>29</sup> Observatori de Públics del Patrimoni Cultural de Catalunya, 2020, *Impacte de la COVID-19 en la freqüentació dels equipaments patrimonials de Catalunya el 2020*, [https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/01-inici/covid-19/llista\\_index/05\\_impacte\\_covid/08\\_201115-Impacte-COVID-19-frequentacio-2020.pdf](https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/01-inici/covid-19/llista_index/05_impacte_covid/08_201115-Impacte-COVID-19-frequentacio-2020.pdf) [Consulta: 1 de junio de 2023]

considerables y aún en el 2021 e incluso el 2022 no se recuperaron las cifras de visitantes anteriores a la pandemia.

La crisis, el cierre y las aperturas *limitadas* de los museos no afectaron solamente a la afluencia de visitantes. Para sus trabajadores, las consecuencias fueron también muy negativas, como ya hemos apuntado anteriormente. En la encuesta realizada a nivel mundial del 7 de septiembre al 18 de octubre del 2020 por el ICOM<sup>30</sup>, un 10,6% de los participantes declaró que la mitad del personal había sido despedido o cesado. En un 16,2% de las respuestas los despedidos o cesados representaban una cuarta parte del personal. La situación para los profesionales autónomos de los museos, un régimen laboral muy extendido en España en el ámbito de la cultura, era aún más complicada. A un 26,7% se les había despedido temporalmente o, directamente, no se les había renovado el contrato, y un 40,9% de ellos sostenía que tendría que suspender el pago de su propio salario. Unos meses más tarde, del 15 de abril al 29 de mayo del 2021, en periodo de *nueva normalidad*, tal y como se describe en el informe<sup>31</sup>, el ICOM volvió a realizar una nueva encuesta. En dicha encuesta los porcentajes del personal despedido o cesado se mantuvieron en los mismos términos que los del estudio precedente. La situación de los autónomos, si bien mejoró algo en la nueva encuesta, seguía siendo preocupante. En España, en un estudio que realizó el Observatorio de Museos acerca del periodo comprendido entre marzo y noviembre del 2020, se afirma que «la plantilla propia ha sido la menos afectada, ya que se indica que se ha mantenido igual en número en un 78 % de los museos, frente al 55 % en el caso de los contratos externos»<sup>32</sup>.

Aunque la pandemia y las restricciones paralizaron inicialmente los museos, su personal no se quedó parado, y puso en marcha una serie de acciones y actividades con el objetivo de mantenerlos *vivos*. Los museos no sólo fueron resilientes, sino que llevaron a cabo una gran cantidad de iniciativas que en muchos casos abrían la puerta a una cierta reinención del concepto de museo. Muchas de estas acciones fueron muy novedosas, mientras que otras implicaron poner en marcha propuestas que ya venían trabajándose, especialmente las de carácter digital, si bien sin la relevancia que adquirirán durante la pandemia.

---

<sup>30</sup> ICOM. 2020. *Museos, profesionales de los museos y COVID-19: encuesta de seguimiento*, <https://icom.museum/es/covid-19/encuestas-y-datos/encuesta-de-seguimiento-covid-19-museos/> [consulta: 10 de mayo de 2023].

<sup>31</sup> ICOM. 2021. *Tercera encuesta: el impacto de COVID-19 en el sector de los museos*, <https://icom.museum/es/news/tercera-encuesta-covid-museos/> [consulta: 23 de julio de 2021].

<sup>32</sup> Observatorio de Museos de España. 2022. *Los museos españoles ante la pandemia de COVID-19*, p. 54 [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/los-museos-espanoles-ante-la-pandemia-de-covid-19\\_9632/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/los-museos-espanoles-ante-la-pandemia-de-covid-19_9632/) [consulta: 10 de mayo de 2023].

Todas esas acciones y actividades podrían resumirse en seis tipos de estrategias:

- En primer lugar, están aquellas acciones e iniciativas que buscaban impulsar o aumentar la presencia del museo en las redes sociales: los museos encontraron en las redes no sólo una forma de llegar a sus públicos durante su cierre, sino nuevas formas de participación, invitándoles a subir contenidos. Si antes de la covid-19, la estrategia de los museos en las redes sociales era casi exclusivamente para atraer el público a sus exposiciones, durante ese largo período descubrieron cómo explicar sus contenidos a otros públicos y cómo podían extender la idea de museo participativo.
- En segundo lugar, la proyección del museo al espacio virtual, organizando todo tipo de actividades: juegos, conferencias, cursos o videos acerca de temáticas relacionadas con las exposiciones, las colecciones o la pandemia. Se programaron, así, visitas virtuales a las exposiciones, ofreciéndose en algunos casos la posibilidad de establecer un *feedback online* entre el personal del museo y el público. Especialmente remarcables fueron los esfuerzos de algunos países, como Canadá y Alemania, para promover museos virtuales, no sólo subiendo contenidos en línea, sino creando auténticos museos autónomos (Soulier y Roigé, 2022).
- En tercer lugar, la creación de experiencias de «museos ambulantes», mediante el desplazamiento del personal del museo a las escuelas para realizar actividades didácticas, teniendo que repensarlas para adecuarse a la nueva situación. En el mismo sentido, fueron notables las acciones de algunos museos para desplazarse a centros sociales, residencias de ancianos e incluso hospitales con el objetivo de presentar y explicar el patrimonio que conservan a las personas que no podían visitar los museos.
- La cuarta estrategia aglutina aquellas acciones y actividades encaminadas a registrar la pandemia, recogiendo objetos, documentación, fotografías y testimonios relacionados con la crisis que se estaba viviendo. Este esfuerzo por documentar la pandemia comportó dos efectos muy interesantes: por un lado, la creación de nuevas colecciones sobre lo contemporáneo, realizadas de forma participativa, y, por otro, la puesta en marcha de la primera gran acción de recogida de documentación digital, que implica retos sobre cómo los museos del futuro tratarán y expondrán estas colecciones (Roigé, Canals y Rico, 2023)
- En quinto lugar, podemos señalar los esfuerzos realizados para convertir los museos en lugares más sociales, ofreciendo a la población y a los agentes locales espacios seguros en los que llevar a cabo sus



actividades, aunque no estuvieran relacionadas con las específicas del museo como, por ejemplo, actividades de salud o acciones sociales de soporte a las poblaciones más vulnerables afectadas por la pandemia. Esta estrategia se complementaba con el esfuerzo desarrollado durante ese período por acercarse a las poblaciones más locales. Esta inclinación hacia lo local se dio también en aquellos museos centrados preferentemente en el turismo y, por tanto, más afectados por la pérdida de públicos durante la pandemia.

- La sexta y última estrategia tiene que ver con todas aquellas actividades internas del museo que en el día a día, en una situación *normal*, no pueden llevarse a cabo o a las que no cabe destinar el tiempo requerido. El cierre permitió abordarlas con mayor profusión. Un ejemplo fue la catalogación detallada de los fondos.

A ese respecto, esta publicación profundiza en algunas de esas estrategias, concretamente en tres de sus capítulos. En primer lugar, Alejandra Canals Ossul describe y analiza los procesos de documentación de la pandemia, principalmente los llevados a cabo por la Red de Museos de Historia y Monumentos de Cataluña y la Red de Museos de Etnología de Cataluña, y L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia. En segundo lugar, Fátima Braña Rey presenta y aborda el trabajo realizado durante la pandemia por el Museo Etnológico de Ribadavia en las redes sociales con el fin de mantener uno de sus objetivos: la interacción con los agentes y públicos locales. Por último, Gil-Manuel Hernández i Martí presenta los impactos de la pandemia en los Museos de Cultura Festiva de Valencia y las acciones llevadas a cabo para afrontarlos, mostrando la situación de inestabilidad, que viene de atrás, y que la crisis provocada por la covid-19 ha visibilizado más claramente.

Al igual que sucedió en los museos, las actividades relacionadas con el patrimonio cultural inmaterial se vieron directamente afectadas por la pandemia, los estados de alarma y los procesos de desescalada. No podía ser de otro modo ya que la gran mayoría de ellas se desarrollan en el espacio público y reúnen a un colectivo social, siendo en no pocos casos multitudinarias como consecuencia de su turistificación. En una encuesta a agentes vinculados a los elementos inscritos en la Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO realizada en el mes de abril del 2020 por la UNESCO, un 94% confirmó que su actividad se había visto afectada por la pandemia en cuestiones clave como las dificultades económicas de supervivencia de las fiestas, de los artesanos, la pérdida de asociados en las entidades organizadoras, o las dificultades de acceso a los elementos de patrimonio cultural inmaterial<sup>33</sup>. Se

---

<sup>33</sup> UNESCO. 2020. *El patrimonio vivo y la pandemia de covid-19*, [https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot\\_on\\_survey\\_living\\_heritage\\_pandemia-ES.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot_on_survey_living_heritage_pandemia-ES.pdf) [consulta: 10 de mayo de 2023].

señalaba incluso —como en el caso de los museos— que muchas celebraciones y actividades podían dejar de celebrarse, llegando a pronosticar que un 50% de los talleres artesanos podían desaparecer<sup>34</sup>. Pero sobre todo, las comunidades locales experimentaron un cierto sentimiento de pérdida y de orfandad por la no celebración de muchas fiestas, auténticos símbolos de identidad local y de continuidad de la comunidad (Bindi, 2021). Durante este período de pandemia, las tradiciones locales, especialmente en sus versiones festivas o públicas, actuaron como un fuerte pegamento cultural.

Si en el caso de los museos la consecuencia inicial de la pandemia fue el cierre; en estas actividades, lo fue su cancelación. Tras el *shock* y la parálisis inicial, sus *portadores* comenzaron a movilizarse para mantener *viva* la actividad patrimonial. Asimismo, al igual que en el ámbito museístico, diferentes agentes sostuvieron que la pandemia obligaría a reformular las actividades patrimoniales, haciéndolas más sostenibles. Especialmente aquellas que venían experimentando una creciente masificación como consecuencia del turismo. Ese es el caso, por ejemplo, de las Fallas de Valencia, de la Patum de Berga o de los Castells de Cataluña (Roigé, Arrieta Urtizbera y Seguí, 2021). Las primeras celebraciones que se llevaron a cabo tras la apertura de las primeras restricciones se hicieron efectivamente en un ámbito más restringido, limitándose en muchos casos a permitir solo la participación de los propios actores locales.

También, como en los museos, las comunidades locales y los organizadores del patrimonio cultural inmaterial se volvieron resilientes, reinventando numerosos aspectos de las fiestas y elementos inmateriales para, de alguna manera, mantener las actividades *vivas*. En el mismo informe de la UNESCO que antes citábamos<sup>35</sup>, se indicaba que en la mayoría de las comunidades celebrantes del patrimonio cultural inmaterial (59%) se realizaron experiencias orientadas hacia nuevas formas de celebración o transmisión, actuando dicho patrimonio como impulsor de relaciones sociales y de resistencia a los problemas sociales causados por la pandemia. Las estrategias seguidas para ello se pueden resumir en cuatro (Canals Ossul y Roigé Ventura, 2021):

- En primer lugar, esperando el final del confinamiento, se propusieron cambios con respecto a las fechas de celebración. No obstante, en muchos casos esos cambios no se produjeron, no sólo por la continuidad de las restricciones sociales, sino por la dificultad de encajar las fiestas en otro calendario alejado del tiempo social.

---

<sup>34</sup> Khdimillah, M. «Artisanat: Plus de 50% de métiers menacés de disparition». *La Presse*, 5 de junio de 2020, <https://lapresse.tn/64018/covid-19-artisanat-plus-de-50-des-metiers-menaces-de-disparition/> [consulta: 1 de junio de 2023].

<sup>35</sup> UNESCO. 2020. *El patrimonio vivo y la pandemia de covid-19*, [https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot\\_on\\_survey\\_living\\_heritage\\_pandemia-ES.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot_on_survey_living_heritage_pandemia-ES.pdf) [consulta: 10 de mayo de 2023].

- En segundo lugar, el traslado de la actividad al espacio virtual. Como en los museos, se realizaron todo tipo de actos alternativos para mantener de alguna manera el «espíritu de las celebraciones»: participación a través de las redes sociales, conciertos virtuales, retransmisiones por televisión. Ya en el 2021, con la experiencia anterior, se llegaron a celebrar incluso programas completos de fiestas mayores virtuales, trasladándose numerosas actividades a dicho espacio virtual. La transmisión de cabalgatas de Reyes a través de la televisión, con las calles vacías, fue un auténtico símbolo de unas celebraciones que intentaban interrelacionar los espacios domésticos con la comunidad local, creando comunidades virtuales.
- En tercer lugar, la realización en formato reducido o limitado teniendo en cuenta las restricciones impuestas. Ello comportó la reinención de las fiestas, creando nuevos formatos de celebración que mantenían la *distancia social*, algo contradictorio con las características de las celebraciones que suponen, precisamente, una mayor proximidad social en los espacios públicos.
- Y finalmente, aunque no se trata propiamente de una estrategia organizada, cabe señalar el hecho de que en muchos casos algunas personas de las comunidades o incluso comunidades enteras rompieron con las normativas restrictivas y organizaron de forma más o menos espontánea celebraciones *prohibidas*. En algunos casos, ello se tradujo en conflictos sociales y políticos, mostrándose simultáneamente la importancia atribuida por las comunidades a estas celebraciones (Roigé, Guil y Bellas, 2023)

Cuatro de los capítulos de esta publicación se centran en varias de las actividades patrimoniales que hemos agrupado en esas cuatro estrategias. En primer lugar, Celeste Jiménez de Madariaga analiza las posibilidades que las nuevas tecnologías digitales ofrecen para difundir y salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial, destacando la importante función que cumple dicho patrimonio para los individuos, grupos y comunidades. Como señala la autora, dichas tecnologías fueron un recurso extraordinario para la transmisión intergeneracional y la enseñanza del patrimonio cultural inmaterial en el tiempo excepcional de la pandemia. Siguiendo en el ámbito de las nuevas tecnologías y las redes sociales, Alexandra Georgescu Paquin, Jordi Arcos-Pumarola y María del Pilar Leal Londoño analizan cómo los agentes enoturísticos de la región de El Penedès, vinculados al patrimonio gastronómico, las han utilizado con el objetivo de garantizar la continuidad de sus actividades y el contacto con sus públicos durante el confinamiento. Los autores muestran la capacidad, aunque con algunas limitaciones, de innovación y de digitalización mostrada por los agentes enoturísticos. Gema Carrera Díaz,

por su parte, aborda la fiesta de las Cruces de Mayo de Lebrija y analiza las formas alternativas de celebrarla que la población local ha llevado a cabo en los tiempos de pandemia con el objetivo de seguir promoviendo la resiliencia y la cohesión social. Asimismo, la autora señala que durante la pandemia han aumentado los procesos de institucionalización y virtualización de la fiesta, poniéndose en peligro su complejidad y sus valores culturales. Para concluir, Victoria Quintero Morón se centra en las consecuencias de la pandemia en el patrimonio cultural inmaterial, concretamente en la Fiesta de los Patios de Córdoba, inscrita en el 2012 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. En dicho trabajo muestra, por un lado, las múltiples capas de resiliencia y comunitarismo que se dan en la fiesta, prestando una especial atención a la relaciones entre el género y el patrimonio, y, por otro, la presión política y turística a la que está sometida la fiesta. Antes de la pandemia, los visitantes a los patios rondaban el millón.

### 3. ¿NUEVA NORMALIDAD?

Como viene dicho, en España, en abril del 2022, se eliminó, salvo en determinados espacios, el uso de la mascarilla en exteriores. A su vez, el coronavirus dejaba de ser uno de los principales problemas para los españoles. En el barómetro del CIS de aquel mes<sup>36</sup>, solamente para el 6,9% de los encuestados el coronavirus era uno de los tres problemas que más le afectaba. En el barómetro de marzo del 2021<sup>37</sup>, ese porcentaje se situaba en el 31,7%, y para un 22,0% era el primer problema; teniendo en cuenta todas las respuestas, se identificaba como el problema principal. Hay que tener presente que al poco de *comenzar* la pandemia, en abril del 2020<sup>38</sup>, el coronavirus era el problema que más afectaba a los españoles, siendo para un 41,9% uno de los tres principales y el primero para un 30,1%.

Unos meses antes del fin del uso de las mascarillas, a finales del 2021, las restricciones establecidas a los aforos de los museos se fueron suspendiendo en todo el Estado. Esta medida, que se fijaba por comunidades autónomas, se adoptó, por ejemplo, en Valencia<sup>39</sup> en septiembre de aquel año. Un mes más

---

<sup>36</sup> CIS. 2022. *Barómetro de abril 2022*, [https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3340\\_3359/3359/es3359mar.pdf](https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3340_3359/3359/es3359mar.pdf) [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>37</sup> CIS. 2021. *Barómetro de marzo 2021*, [https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3300\\_3319/3313/es3313mar.pdf](https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3300_3319/3313/es3313mar.pdf) [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>38</sup> CIS. 2022. *Barómetro especial de abril 2020*, [https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3260\\_3279/3279/es3279mar.pdf](https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3260_3279/3279/es3279mar.pdf) [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>39</sup> [https://dogv.gva.es/datos/2021/09/06/pdf/2021\\_9020.pdf](https://dogv.gva.es/datos/2021/09/06/pdf/2021_9020.pdf) [consulta: 29 de mayo de 2023].

tarde lo harían en Euskadi<sup>40</sup>, Cataluña<sup>41</sup>, Madrid<sup>42</sup>. Así que para comienzos del 2022 los aforos de los museos se podían completar al 100%.

Asimismo, también en el 2022, España recuperó la movilidad. Por un lado, el número de los viajes de los residentes fue de algo más de 171 millones, acercándose a los datos del 2018 y 2019, que fueron de unos 195 millones. En el 2020, sin embargo, los desplazamientos rondaron los 100 millones y en el 2021, unos 143 millones<sup>43</sup>. Por otro, el turismo internacional también se recuperó. Si en el 2018 y 2019 llegaron unos 83 millones de turistas, en el 2022 la cifra se situó en casi 72 millones. En el 2020, por el contrario, su número se situó en los 19 millones y un año más tarde, en algo más de 31 millones. En lo que respecta al primer trimestre del 2023, el número de turistas se acerca ya a los datos del 2018 y 2019, unos 14 millones<sup>44</sup>.

Así, ante una pandemia que no figuraba entre las principales preocupaciones de los españoles, una movilidad de residentes y turistas cercana a la de los años previos a la expansión del virus y unos aforos sin límites, los museos podían desarrollar sus actividades con *normalidad*. La afluencia de visitantes apunta en esa dirección. Unos datos<sup>45</sup>. En el 2022, los museos nacionales recibieron a algo más del 80,0% de visitantes respecto a los registrados en el 2019<sup>46</sup>. El Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía no llegaban a ese porcentaje, pero mostraban, con un 76,7% y un 68,3% respectivamente, una recuperación importante. El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza<sup>47</sup>, por su parte, superaba la cifra del 2019. En Andalucía, el porcentaje de los visitantes a los museos de la Junta fue algo superior al de los museos nacionales: un 84,6% respecto a los del 2019<sup>48</sup>. En Cata-

<sup>40</sup> <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/noticia/2021/lehendakari-iniciamos-nueva-etapa-es-momento-del-relanzamiento-euskadi/> [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>41</sup> <https://cido.diba.cat/legislacio/12368101/resolucio-slt30902021-de-14-doctubre-per-la-qual-es-modifica-la-resolucio-slt30352021-de-6-doctubre-per-la-qual-es-prorroguen-i-modifiquen-les-mesures-en-materia-de-salut-publica-per-a-la-contencio-del-brot-epidemic-de-la-pandemia-de-covid-19-al-territori-de-catalunya-departament-de-salut> [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>42</sup> <https://www.comunidad.madrid/noticias/2021/09/30/eliminamos-restricciones-aforo-toda-actividad-economica-social> [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>43</sup> [https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica\\_C&cid=1254736176990&menu=ultiDatos&idp=1254735576863](https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176990&menu=ultiDatos&idp=1254735576863) [consulta: 19 de mayo de 2023].

<sup>44</sup> [https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica\\_C&cid=1254736176996&menu=ultiDatos&idp=1254735576863](https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176996&menu=ultiDatos&idp=1254735576863) [consulta: 19 de mayo de 2023].

<sup>45</sup> En mayo del 2023 muchas de las estadísticas oficiales no mostraban todavía los visitantes del 2022.

<sup>46</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/visitantemuseo/cargarFiltroBusqueda.do?layout=visitantemuseo&cache=init&language=es> [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>47</sup> Los datos de los tres museos se han obtenido de sus memorias de actividades disponibles en sus páginas webs.

<sup>48</sup> <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/turismoculturaydeporte/servicios/estadistica-cartografia/actividad/detalle/175084/175543.html#toc-hist-rico> [consulta: 29 de mayo de 2023].

luña, el porcentaje se situaba en el 78,6%<sup>49</sup>. Y en una escala local, como la ciudad de Barcelona<sup>50</sup>, los visitantes del 2022 representaban el 78,3% de los del 2019. Se podría decir, por lo tanto, que en el 2022 los visitantes a los museos representan, más o menos, el 80% de los que lo hicieron antes de iniciarse la pandemia.

Tras casi siete millones de muertes notificadas —si bien su número estaría más cerca de los 20 millones—, graves trastornos sanitarios, sociales y económicos, el director general de la OMS sostuvo, en mayo del 2023, que la mayoría de los países estaban volviendo a «la vida que conocían antes del COVID»<sup>51</sup> ya que la pandemia presentaba una tendencia descendente como consecuencia del aumento de la inmunidad de la población gracias a la vacunación, la disminución de la mortalidad y una reducción de la presión sobre los sistemas sanitarios. Y ese *retorno* a tiempos prepandémicos también parece estar sucediendo en el campo museístico y patrimonial, al menos en lo que respecta a los *grandes* proyectos y manifestaciones.

Ya hemos visto que en los meses más duros de la pandemia se afirmaba la necesidad, por un lado, de «cambiar de paradigma» con relación a los museos y, por otro, de reformular las iniciativas patrimoniales, haciéndolas más sostenibles. El cuestionamiento de los proyectos y las iniciativas basados en un turismo de masas y un importante consumo cultural parecía que iba a conducir a la definición y consolidación de un *nuevo paradigma*. Sin embargo, los datos que hemos presentado parecen mostrar que se vuelve a la actividades e iniciativas que, reproduciendo las palabras del director general de la OMS, se «conocían antes del COVID». Según Peio Riaño, «la utopía que planteaba reflexionar sobre los modelos museísticos agotados y mirar las muestras desde la investigación más que desde la espectacularidad apenas duró los meses del confinamiento. La sostenibilidad se hunde bajo estos números de gasto en exposiciones temporales, a pesar de haber sido encumbrada en la nueva definición de museo aprobada por el ICOM»<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Se trata de los resultados de 57 equipamientos de los que el Observatori dels Públics del Patrimoni Cultural de Catalunya tenía datos del periodo 2019-2022 <http://observatoripublics.icrpc.cat/cat/projectes/estimacio-de-visitants-als-museus-i-equipaments-patrimoniales-2022.html> [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>50</sup> Datos agregados de las siguientes infraestructura: Born CCM, Castell de Montjuïc, Museu del Disseny, Museu Etnològic i de Cultures del Món, Museu Frederic Marès, MUHBA Plaça del Rei, Monestir de Pedralbes, Museu Picasso, Museu de Ciències Naturals, Jardí Botànic, Museu de la Música. <https://barcelonadadescultura.bcn.cat/dadesactuals-museus/> [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>51</sup> <https://news.un.org/es/story/2023/05/1520732> [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>52</sup> Riaño, P. 2020. «La ‘oportunidad perdida’ de los museos públicos que vuelven a apostar todo al modelo del «taquillazo». El Diario, 11 de septiembre de 2022 [https://www.eldiario.es/cultura/oportunidad-perdida-museos-publicos-vuelven-apostar-lo-modelo-taquillazo\\_1\\_9304006.html](https://www.eldiario.es/cultura/oportunidad-perdida-museos-publicos-vuelven-apostar-lo-modelo-taquillazo_1_9304006.html) [consulta: 12 de septiembre de 2022].

Se puede vislumbrar igualmente una tendencia parecida en las *grandes* actividades patrimoniales inmateriales. Una de las mencionadas en este texto, las Fallas de Valencia, se ha destacado en el 2023 por haber recibido dos millones de visitantes y haber superado las cifras prepandémicas<sup>53</sup>. El alcalde de la ciudad de Valencia se mostraba satisfecho porque se había recuperado la normalidad prepandémica «de una forma explosiva»<sup>54</sup> por el número de personas que había en las calles. Parece que aquellas voces que se manifestaron durante la pandemia en favor de promover la sostenibilidad de dichas fiestas no tuvieron mucho eco en el 2023. El ruido de las mascletás y la muchedumbre enmudecieron aquellas voces. Como señala Quintero Morón en esta publicación al analizar Fiesta de los Patios de Córdoba inscrita en el 2012 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, parece que vivimos como si nada hubiera cambiado, «un suma y sigue» de apertura al turismo.

De todas formas, como ha sucedido en otras pandemias, los efectos —seguramente no tan grandes como se pronosticaba en plena pandemia— pueden ir surgiendo a largo plazo. Tras la rápida recuperación de las cifras de turismo, de visitantes en los museos y de los participantes en las fiestas, ¿qué quedará de esos días de cierre de todas las actividades, pero al mismo tiempo de búsqueda de nuevas propuestas y actividades para los museos? Y sobre todo, ¿qué podemos aprender de esos días en el campo del patrimonio cultural? En un futuro en el que la sostenibilidad va a ser un factor determinante de la vida social, ¿cómo deben reaccionar y reorganizarse, tanto en su conceptualización como en sus actividades, los museos y la gestión del patrimonio en general? Si bien tras la pandemia parece que, en general, estamos volviendo a la vida prepandémica, la memoria de esos momentos y sobre todo el ensayo de nuevos tipos de actividades, de reinención de modelos expositivos, de formatos de celebración de festividades, de estrategias digitales y de formas de comunicación, interpelean sin duda a todo lo que afecta al patrimonio y a su futura organización.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

Bindi, L. 2021. «Fiestas confinadas. Comunidades patrimoniales, prácticas colectivas y distanciamiento social». En X. Roigé Ventura y A. Canals Ossul (eds.), *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante el COVID-19*, 119-128. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

---

<sup>53</sup> <https://www.publico.es/videos/1048419/valencia-epicentro-del-turismo-nacional-e-inter-nacional-por-las-fallas> [consulta: 29 de mayo de 2023].

<sup>54</sup> <https://valenciaplaza.com/ribo-satisfecho-fallas-vuelven-normalidad-forma-explosiva> [consulta: 29 de mayo de 2023].

- Canals Ossul, A. y X. Roigé Ventura. 2021. «Patrimonios confinados. Resiliencia y creatividad del patrimonio cultural inmaterial ante el distanciamiento social y las restricciones de movilidad». En X. Roigé Ventura y A. Canals Ossul (eds.), *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante el COVID-19*, 9-31. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Innerarity, D. 2022. «El gobierno de la sociedad de las crisis». En J. F. Tezanos (ed.), *Cambios sociales en tiempos de pandemia*, 751-761. CIS: Madrid
- Roigé, X., I. Arrieta Urtizbera y J. Seguí. 2021. «The Sustainability of Intangible Heritage in the COVID-19 Era—Resilience, Reinvention, and Challenges in Spain». *Sustainability*, 13(11), 5796, <https://doi.org/10.3390/su13115796>
- Roigé, X., A. Canals y M. Rico. 2023. «Creating memory of COVID-19: The actions of museums and archives in Spain». *Memory Studies*, <https://doi.org/10.1177/1750s6980231155560>
- Roigé, X., M. Guil y L. Bellas. 2023 «Communities without Festivities? Community Effects, Transformations, and Conflicts after Covid-19 in Catalonia». En A. Testa y M. Vaczi (eds.), *Popular Culture, Identity, and Politics in Contemporary Catalonia*, 109-125. Woodbridge: Tamesis,
- Soulier, V. y X. Roigé. 2022. «Comment valoriser le patrimoine culturel immatériel via un musée numérique ? Le projet Prometheus.museum», *Communication & langages*, 2022(1) (211), 87-109, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2022-1-page-87.htm>



# **Confinar el patrimonio cultural inmaterial. Reacciones frente a la covid-19**

Celeste Jiménez de Madariaga

Universidad de Huelva

En marzo de 2020, las estrictas medidas adoptadas frente la covid-19 paralizaron muchas de las actividades relacionadas con el patrimonio cultural inmaterial. El confinamiento de las personas en sus hogares, la imposibilidad de realizar actos públicos, el cierre de centros culturales y museos, las restricciones en el comercio y el turismo tuvieron un efecto inmediato en las prácticas del patrimonio cultural inmaterial, en la vida y relaciones de los protagonistas y comunidades, con importantes pérdidas de ingresos para los portadores, practicantes y artesanos. Las reacciones frente a esta inesperada situación han sido diversas, pero como mínimo nos han permitido reflexionar sobre la importante función que cumple el patrimonio cultural inmaterial para los individuos, grupos y comunidades. En este trabajo, compartiremos nuestras reflexiones basándonos en algunos ejemplos de patrimonio cultural inmaterial.

## **1. INTRODUCCIÓN**

El 14 de marzo de 2020 se declaró el estado de alarma en España, por el Real Decreto 463/2020, con el fin de hacer frente a la devastadora expansión de la enfermedad infecciosa provocada por el virus SARS-CoV-2, comúnmente denominada covid-19. El estado de alarma se alargó y fue prorrogado hasta el 21 de junio de 2020, y entre las restricciones decretadas con el objetivo de controlar la enfermedad se incluía la limitación de la libertad de circulación de las personas; suspensión de la actividad educativa presencial en todos los centros y etapas; la suspensión de la apertura al público de los locales y establecimientos minoristas (a excepción de los establecimientos comerciales de primera necesidad); la suspensión de la apertura al público de los museos, archivos, bibliotecas, monumentos, centros de espectáculos públicos, actividades deportivas y de ocio; la suspensión de actividades de hostelería y restauración; y la suspensión de verbenas, desfiles y fiestas po-

pulares<sup>1</sup>. Estas medidas supusieron la total reclusión de todas las personas en sus casas, el cierre de los establecimientos y comercios que no fueran esenciales, la imposibilidad de movimiento salvo para abastecimiento o por razones médicas, y el paro de toda actividad laboral<sup>2</sup> con la excepción de aquellas que eran fundamentales para la supervivencia. El estado de alarma, como ya he dicho, fue prorrogado y se alargó hasta el 21 de junio de 2020 y, aún eso, después se mantuvieron medidas de contención en cuanto a la utilización de mascarillas en espacios públicos, limitaciones de aforo y la imposibilidad de celebrar actos que supusieran concentración de personas, entre otras.

Nada hacía prever un escenario tan extremo: una pandemia que afectaba a nivel mundial y que se extendió con una inusitada rapidez a la vez que se extendía el miedo y la incertidumbre. La sociedad se enfrentaba a una situación sin precedentes, al menos en tiempos recientes. Las medidas de contención se decidieron de manera rápida y contundente. Las limitaciones a la movilidad y la reclusión en las casas eran asumidas con resignación y esperanza. Y como veremos, la forma en que nuestras sociedades valoran las artes y la cultura, y a quienes las crean y las cuidan, se visibilizaron en esta pandemia (Vrdoljak y Bauer, 2020: 441).

## 2. CONFINAMIENTO Y PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Durante el tiempo de confinamiento, todas las personas permanecían reclusas en sus casas, vivieran solas, en núcleos familiares o grupos de afines compartiendo piso. El sistema educativo se adaptó rápidamente a las circunstancias impartiendo la docencia a través de los medios digitales. También muchas empresas y organismos públicos se adecuaron para mantener la actividad laboral a través de internet. Los ordenadores, tabletas y teléfonos móviles se hicieron imprescindibles. Pero a pesar de estas rápidas adaptaciones para recluir las actividades educativas y laborales dentro de las casas, se vio la dificultad para adaptar la vida en sociedad y las actividades que se realizan en el espacio público y en colectivo. Más allá de los miembros que componían el espacio doméstico, todas las relaciones sociales quedaron anuladas y, siempre que se disponía de los medios, las relaciones interpersonales directas fueron substituidas por contactos de audio y video a través de internet. Y en este aislamiento —a veces incluso soledad— hemos podido comprobar el trascendental papel que ejerce la cultura para la sociedad, en

---

<sup>1</sup> Tal y como se detallaba en el Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, por el que se declara el estado de alarma para la gestión de la situación de crisis sanitaria ocasionada por la covid-19.

<sup>2</sup> Fuera de la casa ya que muchas empresas pudieron mantener la actividad laboral de sus empleados a través de internet.

general, y las manifestaciones que conforman nuestro patrimonio cultural inmaterial (PCI a partir de ahora), en particular. En este tiempo de distanciamiento social debido a la covid-19, se ha observado que el PCI desempeña un papel social, económico y psicológico importante en la vida de las personas, ya que muchas comunidades de todo el mundo siguieron produciendo su patrimonio inmaterial de forma creativa (Vrdoljak y Bauer, 2020: 441).

Muchas personas se refugiaron en la cultura, entendida ésta en su sentido amplio, por sus efectos beneficiosos para la salud y el bienestar psicológico, efectos que han sido estudiados por diversos investigadores (Ottone Ramírez, 2021), siendo el confinamiento una oportunidad excepcional y privilegiada para la observación de este hecho. El propio Consejo de Europa (2020) destacó el papel crucial que durante la pandemia tuvieron las artes y las actividades creativas para el bienestar y la cohesión de la comunidad. Vale la pena recordar, como dicen Cristina Amescua Chávez y Juan Carlos Domínguez Domingo, «que la cultura y sus prácticas se sustentan en actividades colectivas y de reciprocidad que son fundamentales para darle sentido y continuidad a la vida y a la reproducción social» (2020: 2).

Centrándonos en el PCI, para analizar los efectos del confinamiento en este tipo de expresiones patrimoniales considero necesario distinguir entre los distintos ámbitos en que se manifiesta el PCI, ya que las medidas derivadas del estado de excepción y el confinamiento no afectaron por igual ni en los mismos términos a todas las manifestaciones. El texto de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003 distingue cinco ámbitos:

- a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b) artes del espectáculo;
- c) usos sociales, rituales y actos festivos;
- d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e) técnicas artesanales tradicionales.

Los efectos del confinamiento tuvieron distintos matices según se trataran de tradiciones y expresiones orales, manifestaciones colectivas y públicas (como artes del espectáculo, rituales y actos festivos), fueran técnicas artesanales y oficios tradicionales o formas de aprovechamiento de los recursos naturales. En el caso de las artes del espectáculo, rituales y celebraciones festivas, el confinamiento y el aislamiento social tuvo el efecto directo e inmediato por la imposibilidad de realizar ningún tipo de acto colectivo y público (Davies, 2021). Las formas en que las distintas comunidades y grupos afrontaron la

situación han sido ampliamente referenciadas y descritas mediante estudios de casos específicos localizados tanto en España como en otros países. Xavier Roigé, Iñaki Arrieta-Urtizberea y Joan Seguí (2021), teniendo como base estudios de casos de PCI inscritos en la Lista Representativa de la UNESCO en España, analizan las decisiones que adoptaron los responsables y organizadores de fiestas y eventos culturales ante el confinamiento y las restricciones que obligaba el estado de alarma. En concreto, señalan cuatro estrategias diferentes: la cancelación, el cambio de fecha, celebraciones a pequeña escala, y las celebraciones virtuales (Roigé, Arrieta-Urtizberea y Seguí, 2021: 8-9). En otra publicación de conjunto, en la que Xavier Roigé Ventura y Alejandra Canals Ossul son editores (2021), se añaden otros efectos de la pandemia como las celebraciones alternativas o las «no-fiestas» al margen de las restricciones y prohibiciones establecidas, ideas generadas a partir del estudio realizado por Margaret Bullen (2021) sobre fiestas en el País Vasco. Hay que decir que algunas de las estrategias señaladas no son excluyentes, sobre todo con el hecho de realizar celebraciones virtuales. Y esto es así porque consideramos que una de las actitudes colectivas predominantes fue la intención de *compartir*, ya fuera compartir la nostalgia por la anulación de la fiesta o el evento, compartir la decepción —a la vez que la esperanza— por aplazar y no realizar la fiesta en su tiempo ritual, compartir algunas secuencias de las celebraciones a modo de sucedáneos —aquellas que se podían realizar contemplando todas las restricciones establecidas—, y compartir escenas pasadas y presentes, «sobre» y «del» ritual festivo a través de los medios digitales. Volveremos sobre todo ello.

En cuanto a las técnicas artesanas y oficios tradicionales, el confinamiento afectó tanto a nivel económico como en la posibilidad de continuar realizando la actividad y mantener su transmisión. En mayor o menor medida, el confinamiento afectó económicamente a todo el patrimonio cultural. Ahora bien, si nos centramos en el PCI, la anulación y el aplazamiento de las fiestas tuvieron repercusiones económicas que no siempre afectaron directamente a sus protagonistas, sino más bien a los sectores y empresas que obtienen beneficios de las celebraciones, por la concentración de personas que generan y el aumento del turismo. Pero, realmente, la mayoría de las actividades festivas están en gran medida costeadas por los propios protagonistas y colectivos implicados en la fiesta. Los colectivos rituales (grupos, hermandades, peñas, sociedades o asociaciones, cofradías, reuniones, bandas, etcétera) autofinancian sus actividades frecuentemente con escasas aportaciones de las administraciones públicas. Cuando los espectáculos, rituales y actos festivos constituyen importantes elementos del patrimonio cultural de la comunidad y se expresan en los espacios públicos, las instituciones locales (a veces, también, a niveles supralocales dependiendo asimismo de la magnitud y el grado de influencia identitaria) contribuyen facilitando las infraestructuras y con algunas aportaciones económicas. La supresión de los rituales festivos ha supuesto la pérdida de ingresos que provenían de los protagonistas del ritual festivo, las cuotas voluntarias de

pagos por actividades realizadas, la mayoría de las veces, de carácter altruista. Pero también ha supuesto la ausencia de gastos que ocasionan la organización y el desarrollo de las fiestas. Más aún, en el caso de los organismos públicos con partidas presupuestarias cerradas, la supresión de las fiestas ha supuesto un ahorro para las arcas locales en la partida de cultura, fondos que han podido destinarse a la realización de actos alternativos.

Sin embargo, el impacto económico del confinamiento en artesanos y oficios tradicionales ha afectado directamente a la práctica del PCI. En estos casos, los protagonistas ponen en práctica sus conocimientos y habilidades técnicas con el fin de obtener beneficio económico. En muchas ocasiones se trata de personas que subsisten de esta actividad, a veces con pequeñas empresas de carácter familiar, también como actividad económica complementaria al trabajo principal o bien realizan la actividad artesana alojados en la economía informal. Con el confinamiento se cerraron los puntos de venta, se impusieron restricciones al tráfico de vehículos lo que afectó al transporte del material necesario para las elaboraciones artesanas<sup>3</sup>, y se paralizó la extracción de materia prima. También se cancelaron las ferias de artesanías, exposiciones y muestras y la demanda de sus obras decayeron a límites mínimos.

Pero frente a los efectos dañinos de la pandemia, muchas personas exploraron nuevas formas de expresar, transmitir y mantener las prácticas del PCI, fueran rituales festivos, manifestaciones tradicionales, oficios o artesanías. Se crearon medios de expresión y espacios escénicos alternativos a los tradicionales, utilizando la tecnología digital, las redes sociales y estrategias colaborativas en muchos casos espontáneas pero que se extendían rápidamente por la necesidad colectiva de interactuar.

### 3. REFLEXIONES SOBRE EL PCI EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Como anotábamos, las respuestas frente a la cancelación de ritos, fiestas, celebraciones y prácticas colectivas fueron muy diversas y en muchos casos sorprendentes por su creatividad y originalidad. Algunos autores ya han señalado como el confinamiento dio lugar «a un proceso sin precedentes de resistencias, de reivindicaciones y de creatividad en torno al PCI» (Canals Ossul y Roigé Ventura, 2021: 9). Ernesto Ottone (2021) coincide en destacar como en las comunidades de todo el mundo, las prácticas de PCI se adaptaron a los

---

<sup>3</sup> El artículo 7 del Real Decreto 463/2020, imponía restricciones a la movilidad de las personas y tráfico de vehículos. La Orden INT/284/2020, de 25 de marzo, señalaba las excepciones en materia de tráfico y circulación de vehículos a motor, básicamente para los casos referidos al abastecimiento, sanitarios o de seguridad ciudadana.

contextos emergentes mostrando su capacidad de resiliencia y siendo un medio para superar los desafíos sociales y psicológicos que provocaron la pandemia.

Los rituales y las manifestaciones festivas han sido objeto clásico de estudio en la antropología social, dada su universalidad y relevancia para entender nuestras culturas. Así lo muestran los trabajos de Alfred Reginald Radcliffe-Brown (unidad grupal), Arnold Van Gennep e Isac Chiva (ritos de paso), Victor Turner (proceso ritual), Max Gluckman (catarsis social), Edmund Ronald Leach (organización del tiempo), Jeremy Boissevain (revitalización), Erving Goffman (interacción social), Stanley Jeyaraja Tambiah (enfoque performativo), por señalar algunos. Diversas teorías sobre rituales postulan la repetición como un rasgo característico (Bawidamann, Peter y Walthert, 2021). Asimismo, en la imagen aparentemente inmovilista radica parte de su eficacia, al proporcionar la impresión de estabilidad necesaria para que individuos y colectivos afronten los diversos desafíos sociales a los que están sometidos, intensificando y reafirmando la idea de comunidad (en el sentido durkheimniano) y la conciencia de común pertenencia (Jiménez de Madariaga, 2020). Pero ¿qué ocurre cuando estas celebraciones y fiestas rituales que forman parte del PCI de comunidades y grupos no pueden efectuarse? ¿Qué ocurre cuando hay una ruptura en la continuidad del ritual de manera drástica, inesperada, imprevisible<sup>4</sup>, incontrolable y con una duración cargada de incertidumbre?

Evidentemente, han habido otras circunstancias por las que espectáculos y rituales festivos no han podido celebrarse en su totalidad o parcialmente. Por ejemplo, todos aquellos que se realizan en espacios públicos abiertos están sujetos a las inclemencias del tiempo y otras eventualidades, por lo que es habitual que puedan ser suspendidos con la consiguiente consternación por parte de los protagonistas. Sin embargo, aunque el acto festivo central no se haya podido celebrar, los protagonistas han podido afrontar esa fatalidad juntos, realizar otros actos sustitutivos juntos y, algo de fundamental importancia, por lo general han podido compartir las secuencias previas y posteriores a la fiesta. El confinamiento nos ha mostrado y demostrado algunas cuestiones relativas al PCI en los ámbitos de expresiones, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos, que, si bien ya habían sido tenidas en cuenta desde la mirada antropológica, al repensarlas en esta situación tan excepcional nos sugiere nuevas reflexiones.

En primer lugar, la función que ejercen los preliminares y epílogos en los rituales festivos, actividades previas y posteriores que pueden extenderse durante varios meses antes y prolongarse hasta bastante tiempo después, confirmando,

---

<sup>4</sup> La anulación de un evento o fiesta por las inclemencias del tiempo es algo previsible. Es una posibilidad no deseada, pero que puede ocurrir. De hecho, los colectivos ya lo contemplan teniendo en muchos casos preparados planes de contingencia ante tales eventualidades.

como decía Turner, el carácter procesual de los rituales. Durante el confinamiento, y aún en los meses posteriores cuando se mantenían muchas restricciones, no se realizaron actos festivos (como no los hay si llueve, por ejemplo), pero tampoco se realizaron las actividades preliminares ni posteriores que complementan y dan sentido al acto central<sup>5</sup>. La pandemia anuló todo el conjunto de secuencias que prepara a la comunidad o grupo y todas las secuencias que indican la conclusión del proceso, algo que nunca antes había ocurrido y aún menos afectando a todas las manifestaciones de PCI y en todos los territorios.

En segundo lugar, observamos la trascendencia de la acción organizativa del ritual festivo, es decir, las actuaciones que hacen posible su realización y que requieren de coordinación, aunque sea mínima, e interacción entre los sujetos implicados. Muchas manifestaciones del PCI están organizadas por colectivos de las comunidades protagonistas<sup>6</sup>, conformando grupos y asociaciones formales e informales que actúan con cierta autonomía respecto a las instituciones y entidades de las administraciones públicas<sup>7</sup>. El propio Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial<sup>8</sup> resalta como, en buena parte, en la sociedad civil «recae la tarea de repensar y organizar el conjunto de actividades donde el Patrimonio Inmaterial se pone en acción, sale a la calle, se representa, se interpreta o se escenifica, es decir, donde el Patrimonio se actualiza y se mantiene vivo y en diálogo directo con la sociedad»<sup>9</sup>. La estructuración interna de estos colectivos y grupos oscila desde lo más simple (la mera distribución de tarea, a veces incluso con decisiones tomadas de manera espontánea) a complejas fórmulas de pertenencia y funcionamiento. María Pía Timón Tiemblo señala que el PCI «se define por ser un esfuerzo organizado y continuado por parte de determinados colectivos locales; a veces con la impronta de personas concretas y destacadas del ámbito local» (2013: 73). Aun existiendo distribución de roles, la acción que hace posible el desarrollo de la

---

<sup>5</sup> Evidentemente, cuando se impuso el confinamiento en marzo de 2020 ya se habían celebrado algunos actos preliminares de algunas celebraciones festivas. Pero debemos tener en cuenta que, al menos en España, muchas de estas celebraciones se realizan durante la primavera y el verano, justo en el momento en que comenzaron las restricciones.

<sup>6</sup> Por sus dimensiones, a veces estos colectivos coinciden con la comunidad local, implicando a todos los sectores sociales.

<sup>7</sup> Instituciones como la iglesia, en el caso de fiestas religiosas, y entidades de las administraciones públicas como ayuntamientos, diputaciones u organismos autonómicos.

<sup>8</sup> Este es uno de los planes nacionales de patrimonio cultural desarrollado por el Ministerio de Cultura y Deporte, con el objetivo general de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial, entendiendo por salvaguarda las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad de dicho patrimonio, comprendidas las acciones de identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización, <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/salvaguardia-patrimonio-cultural-inmaterial.html> [consulta: junio de 2022].

<sup>9</sup> Ministerio de Cultura y Deportes. 2011. *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deportes. Gobierno de España, p. 40.

manifestación PCI implica la corresponsabilidad de todos los miembros y la necesidad de que interactúen. Todos son responsables de que el ritual festivo se efectúe y que se haga en los términos previstos, gracias al trabajo y la aportación de cada uno en términos de tiempo y dedicación. Cada cual cumpliendo una función (aunque sea contemplativa) son y se sienten protagonistas, son y se sienten parte de un conjunto que comparte intereses comunes, que interactúa y se relaciona con unos fines. Todo ello se anuló con el confinamiento, siendo uno de los motivos de añoranza más destacados: las relaciones e interacciones sociales y las actividades colaborativas.

En tercer lugar, la pandemia nos mostró la importancia de expresarse a través de los elementos simbólicos que conforman el PCI. El confinamiento impidió el acceso a espacios, lugares, objetos y materiales necesarios para la práctica y la representación del patrimonio<sup>10</sup>, todos aquellos referentes que evocan la memoria histórica y contribuyen a reafirmar las identidades culturales colectivas y el sentido de pertenencia (Apaydin, 2020). El carácter identitario se produce por la capacidad simbólica que estos elementos adquieren y es la propia comunidad, grupo e individuo quienes reconocen qué es aquello con lo que se sienten identificados como colectivo culturalmente definido. El texto de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO<sup>11</sup>, en el artículo 2, tras su definición, aporta una explicación de las características de este patrimonio señalando que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad. Salvaguardar implica hacer viable el patrimonio cultural inmaterial o, en palabras de la Convención, hacer la práctica sostenible en el tiempo (Jiménez de Madariaga, 2022: 67). El confinamiento supuso una ruptura de ese ejercicio identitario, el alejamiento de los espacios y objetos que son referentes colectivos e individuales, e infunden sentimiento de identidad (como dice el artículo de la Convención UNESCO al que antes hacíamos alusión). Más aún, supuso la amenaza de la continuidad, la inseguridad sobre su sostenibilidad en el tiempo, su transmisión intergeneracional y pérdida de memoria histórica.

Como vemos, la incertidumbre de una situación desconocida e inusual —una pandemia mundial— el confinamiento y las medidas restrictivas para su contención impactaron en el PCI. Pero, al mismo tiempo, provocaron, reacciones que trataban de mitigar ese impacto, y que hicieron aflorar iniciativas creativas y espontáneas en torno al PCI que terminaron siendo colectivas.

---

<sup>10</sup> Como se señala en el documento que recoge los resultados de la encuesta en línea realizada por la UNESCO durante la pandemia, [https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot\\_on\\_survey\\_living\\_heritage\\_pandemia-ES.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot_on_survey_living_heritage_pandemia-ES.pdf) [consulta: junio de 2022].

<sup>11</sup> <https://ich.unesco.org/es/convención> [consulta: junio de 2022].



#### 4. COMPARTIR PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL: LA RESPUESTA COLABORATIVA

La pandemia y el confinamiento nos han hecho repensar sobre la utilidad que posee el PCI para las comunidades, grupos e individuos, en tanto son estos protagonistas y portadores quienes lo crean y posibilitan<sup>12</sup>. El patrimonio cultural inmaterial está fundamentalmente ligado a las personas que lo practican y transmiten, no puede existir de otra manera<sup>13</sup> (UNESCO, 2021: 4). Por su capacidad de adaptación a los cambios y moldeabilidad a escenarios alternativos, el PCI se convirtió en un instrumento de resistencia al alcance de sus protagonistas, ya que eran ellos quienes estaban legitimados para usarlo y adaptarlo ante esa inesperada situación de emergencia. La misma UNESCO, tras el análisis de los testimonios vertidos en la encuesta *online*, titulada *Experiencias del patrimonio vivo y la pandemia de covid-19* realizada en abril de 2020<sup>14</sup>, reveló como la práctica del patrimonio vivo se había convertido en un importante medio de resiliencia para superar los desafíos sociales y psicológicos que provocaron la pandemia.

Las personas ponían en práctica y expresaban su patrimonio con acciones —moldeadas y adaptadas— que realizaban en sus propias casas y lo compartían con los demás desde sus ventanas, balcones, terrazas y azoteas, o a través de las redes sociales, siempre a distancia y en reclusión. Adecuaron las prácticas culturales comunitarias al espacio doméstico. Pudimos observar un cambio de perspectiva. Ante unas restricciones legales tan estrictas (reclusión en casa), cualquier iniciativa dirigida por los políticos y autoridades públicas que implicara movimiento social colectivo y modificación de las prácticas colectivas (aunque fuese emplazadas en y desde casa) podían ser consideradas inapropiadas. Las iniciativas surgían de personas anónimas con independencia de que ejercieran algún cargo organizativo en las asociaciones o grupos del PCI.

Durante la pandemia se pudieron explorar las posibilidades que las nuevas tecnologías digitales ofrecían para difundir y salvaguardar el PCI. Las tecnologías digitales ya se habían aplicado en algunos museos e instituciones culturales con fines didácticos, informativos y de servicio público. Incluso eran frecuentes la utilización de mecanismos de *feedback* en redes sociales como

---

<sup>12</sup> Esta es una de las diferencias fundamentales entre el PCI y otras tipologías de patrimonio, como el patrimonio arquitectónico, artístico y documental. El PCI es un patrimonio vivo que existe en tanto sus creadores y portadores lo mantienen. Por este motivo la UNESCO otorga un papel prioritario a las comunidades, grupos e individuos en la salvaguarda y gestión del PCI.

<sup>13</sup> UNESCO. 2021. *Living Heritage in the face of COVID-19*, p. 4, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000377671.locale=en> [consulta: junio de 2022].

<sup>14</sup> [https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot\\_on\\_survey\\_living\\_heritage\\_pandemia-ES.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot_on_survey_living_heritage_pandemia-ES.pdf) [consulta: junio de 2022].

Facebook, Instagram y Twitter (Agostino, Arnaboldi y Lema, 2021). La novedad que trajo la pandemia no fue solo la extensión del uso de estas aplicaciones por los protagonistas-usuarios, sino la expansión en una modalidad de uso, el uso compartido con fines creativos. Así hemos podido observar numerosos ejemplos de las acciones colaborativas en la práctica del PCI.



Autora: Celeste Jiménez de Madariaga.

### Imagen 1

Publicidad de *productos* de la Patum en una tienda de Berga a través de Instagram

Hacemos constar que en este trabajo entendemos por redes sociales cualquier herramienta digital que permite a los usuarios crear y compartir rápidamente contenido con otros usuarios, abarcando una amplia gama de sitios web y aplicaciones como Youtube, Instagram, Flickr, Facebook, Twitter; y otras aplicaciones diseñadas para compartir la ubicación geográfica con funciones de interacción social (Liang, Lu y Martin, 2021). Además, fue muy significativa la generalización en el uso de los códigos QR para acceder a información y mejorar la comunicación entre los participantes.

En el caso del patrimonio inmaterial relacionado con artes del espectáculo, expresiones y rituales festivos, se utilizaron las redes sociales y herramientas digitales con al menos tres objetivos: reactivar la memoria histórica, difundir patrimonio y recrear patrimonio.

Ante las cancelaciones por el confinamiento y posteriores restricciones, muchas personas compartieron recuerdos del pasado, escenas de años anteriores y audiovisuales de estas celebraciones y expresiones culturales, recreando un recuerdo colectivo con las aportaciones individuales compartidas. Estas iniciativas ayudaron a mitigar el sentimiento de ruptura por la imposibilidad de celebración que antes señalábamos y contribuyeron a renovar la impresión de continuidad de la tradición. Brant Burkey (2019) analiza las plataformas digitales utilizadas por comunidades patrimoniales como medios para el recuerdo colectivo. Según este autor, mediante el uso de estas plataformas, las comunidades del patrimonio pueden asignar valor cultural al contenido digital con el que contribuyen, interactúan y comparten, como indicadores de sus propios intereses y experiencias. Falta aún un análisis en profundidad sobre qué tipología de recuerdos se eligieron y compartieron, así como la posición de estos individuos como productores activos de significados y su participación en la creación de memoria colaborativa. A la rememoración de los contenidos a través de internet se le sumaron medios de comunicación más tradicionales como las televisiones y emisoras de radio locales.

Un ejemplo de memoria colaborativa lo encontramos en la Fiesta de la Mare de Déu de la Salut de la población valenciana de Algemesí, incluida en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO en 2011. Las fiestas de 2020 fueron suspendidas, ante lo cual se realizó una campaña en redes sociales para compartir imágenes de la celebración con el *hashtag* #AlgemesíUNESCO2020 «Inundemos las redes con imágenes de la fiesta»<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Julio Blasco Nàcher, director del Museu Valencià de la Festa, hizo referencia a este *hashtag* en la ponencia titulada el «Impacto COVID-19 en la Fiesta de la Mare de Déu de la Salut», presentada en el *I Encuentro de gestores de patrimonio cultural inmaterial*, organizado por la Dirección General de Bellas Artes y Ministerio de Cultura y Deporte en el 2020, <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:216ceea0-dfd3-4209-aa84-a6a9a1333655/cuadernillo-encuentro-de-gestores-de-patrimonio-cultural-inmaterial.pdf> [consulta: junio de 2022].

Muchos de los testimonios recibidos a través de la citada encuesta realizada por la UNESCO relatan sus experiencias en este sentido. En Kirguistán, por ejemplo, los narradores épicos de la trilogía épica kirguisa relataron la epopeya de Manas a través de las redes sociales, narraciones que son interpretadas en las fiestas y expresa la memoria histórica y la identidad del pueblo kirguís: en el contexto de la pandemia, se adaptaron para ofrecer apoyo moral y solidaridad. Los ejemplos de reactivación de la memoria histórica a través de las redes sociales estando interconectados y apoyándose mutuamente, reiteran la idea que el PCI reforzó la resiliencia de las comunidades, ayudándoles a superar los sentimientos de aislamiento social, incertidumbre y pérdida. Fueron alivio psicológico para las personas que lo practicaban o disfrutaban, un canal de apoyo y cohesión social, y un medio para mantener la identidad e infundir sentido de continuidad y pertenencia.

Las redes sociales y herramientas digitales habían sido frecuentemente usadas por los colectivos agentes y organizadores del patrimonio (asociaciones, patronatos, cofradías, hermandades, peñas, etcétera) con el objetivo de difundir patrimonio, segundo objetivo que señalábamos. Si bien, era una práctica que ya se realizaba antes de la pandemia, durante este tiempo se generalizó y extendió de manera que las plataformas digitales ya no solo sirvieron para informar sobre el PCI y ofrecer noticias sino para mostrarlo y difundirlo a través de exhibiciones y visitas virtuales más o menos refinadas tecnológicamente. La novedad fue el uso con este objetivo —no explícito— por parte de los individuos protagonistas y conocedores del patrimonio que con altas dosis de imaginación y creatividad mostraron algunos elementos del PCI, tales como danzas, interpretaciones de música tradicional, escenografías, etc. que formaban parte de las fiestas y celebraciones canceladas y que se realizaban en espacios domésticos, se grababan con medios accesibles y simples (la propia cámara del móvil o de ordenadores) y se mostraban a través de las redes sociales. Seulah Kim *et al.* (2019) exploraron la utilización de tecnologías digitales en Corea aplicadas a la sostenibilidad del PCI, señalando algunos estudios centrados en los vídeos sobre dicho patrimonio subidos a sitio web tales como Youtube, Flickr o TikTok. La visión de internet como un repertorio en el que individuos, grupos y colectivos depositan vídeos y otros documentos audiovisuales, les plantea la duda y discusión sobre la posibilidad de entender las plataformas digitales y redes sociales como una nueva categoría de archivo para el patrimonio inmaterial.

Pero más allá de mostrar elementos de patrimonio interpretándolos y compartiéndolos, el confinamiento ha favorecido que se desarrollaran acciones positivas para la salvaguarda del PCI. El hecho de disponer de más tiempo de ocio en el espacio doméstico compartido por el grupo familiar o con personas afines, incentivó la transmisión de prácticas del PCI durante la convivencia cotidiana. El ámbito familiar se reactivó como espacio de transmisión de conocimientos tradicionales pasando de abuelos y padres a hijos y nietos, un hábito

que se había debilitado en las últimas décadas con la llegada y expansión precisamente de las nuevas tecnologías: recetas y saberes culinarios, conocimientos sobre salud e higiene, técnicas artesanales, cancioneros y músicas, juegos tradicionales, etcétera. Para Amescua Chávez y Domínguez Domingo, «uno de los posibles efectos de esta pandemia puede ser la revitalización de muchos conocimientos y prácticas que estaban en vías de desaparición por la profunda afectación que la acelerada vida moderna produce en sus sistemas de transmisión» (2020: 3). Pero esta transmisión no se limitó exclusivamente al ámbito doméstico. Con frecuencia estos conocimientos y prácticas se mostraron a través de las redes sociales siendo aún más amplia su difusión y posibilitando que fueran, en muchos casos, compartidos y complementados.

El último de los objetivos que señalábamos en la utilización de las redes sociales y herramientas digitales aplicadas al PCI era recrear patrimonio. Este objetivo trasciende la mera exhibición y transmisión del PCI, trasciende la pretensión de compartir. Se trata de recrear elementos del patrimonio de manera colaborativa. A través de las redes sociales, los individuos participan en un proyecto común recreando conjuntamente algún elemento o secuencia del patrimonio. Esto fue especialmente visible en el caso de las interpretaciones musicales y dancísticas, expresiones orales y relatos. La creación de música simultánea en red en vivo creando, por ejemplo, «coros virtuales» (Daffern, Balmer y Brerton, 2021), o conciertos e interpretaciones como las realizadas por las bandas de las sociedades musicales valencianas (Carabal-Montagud *et al.*, 2021). La interacción virtual y la colaboración entre las personas para crear contenidos en red mediante aplicaciones interactivas digitales ha sido interpretada por algunos autores como una nueva forma de comunidad, la «comunidad en línea» (Liang, Lu y Martin, 2021) o «comunidad *online*» (Brea, 2009), es decir, un espacio virtual de participación en el cual la construcción del discurso es compartida y la verticalidad de la información desaparece; entonces los receptores se convierten también en emisores (Mariano y Baier, 2021). Para Mercedes Mariano y Micaela Baier «la sociedad digital se construye con webactores y prousers, es decir, personas y colectivos que son activos en la red y que asumen la función de productores y consumidores de contenidos» (2021: 184).

Otro avance importante que las plataformas digitales proporcionaron durante la pandemia fue la transmisión del PCI con fines didácticos y educativos, lo que favoreció su salvaguarda. Mientras que todo el sistema educativo en España se adaptaba rápidamente a impartir la docencia a través de medios como Google Meet, Zoom, Microsoft Teams incluso Skype, los protagonistas y comunidades del PCI también utilizaron plataformas digitales para seguir transmitiendo y enseñando a los jóvenes y seguidores. En otros casos se trataba de mantener los ensayos necesarios para que las actuaciones en conjunto se realizaran adecuadamente cuando de nuevo se pudieran hacer interpretaciones públicas en fiestas u otros eventos. Son muchos los ejemplos que podemos

señalar de esta práctica durante la pandemia, tanto en España como a nivel internacional. Algunos casos han sido especialmente analizados, como el estudio realizado por Erick Serna Luna (2021) sobre los grupos de Capoeira y como estos lograron adaptarse a la situación por la pandemia mediante la modalidad de clases online, transformando sus espacios privados en pequeños espacios de entrenamientos, guiados a través de los dispositivos digitales mediante las instrucciones que dictaba la persona encargada de la clase. En España, el silbo gomero, inscrito en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO desde el año 2009, ya se enseñaba en las escuelas y otros centros educativos. Con la pandemia se ha mantenido esta enseñanza a través de las plataformas digitales, pero, aún más, se ha podido extender a otros lugares donde había personas interesadas en aprender.

Las plataformas digitales fueron un extraordinario recurso para la transmisión intergeneracional y la enseñanza a aprendices del PCI en un tiempo excepcional, el tiempo de la pandemia, durante el confinamiento en casa y durante las restricciones de foros en espacios privados y públicos y limitaciones en la celebración de actividades colectivas. Pero, aunque pueda ser un extraordinario recurso para llegar a las personas con residencias lejanas, tiene sus límites y requiere de estrategias educativas cuidadosamente planteadas para despertar el interés (Becerra Zavala *et al.*, 2021). La presencialidad en la transmisión y el aprendizaje resulta fundamental porque no solo se enseña conocimientos, sino que se lega memoria histórica, se transmiten valores culturales y se pone en contacto generaciones y maestros con aprendices.

En el caso de las artesanías, la pandemia aceleró la incorporación de los talleres artesanos y pequeñas empresas al universo digital. Los artesanos tuvieron que aprender a usar internet para contrarrestar el impacto de la pandemia en sus medios de vida. El cierre de puntos tradicionales de venta y de ferias implementó el uso de webs y redes sociales para la promoción de artículos artesanos de todo tipo. En estas webs y aplicaciones digitales, junto con la muestra de los artículos, ha sido frecuente incluir el relato histórico ligado a su elaboración, a los lugares y talleres, y al carácter tradicional del proceso, algo que le imprimía un valor añadido. En algunos casos incluso se transmitía imágenes de parte del proceso artesanal. Yujie Zhu (2022) relata cómo fue la primera transmisión de una práctica de PCI en vivo en China a fines de febrero de 2020, desde una zapatería/tienda. Los espectadores pudieron ver en detalle al artesano hacer una «suela de mil capas» tradicional, lo que incrementó la posterior venta de esos zapatos. No obstante, también encontramos algunas objeciones a la sustitución de los mercados tradicionales por los medios digitales. Murray Parker y Dirk H.R. Spennemann (2021) han analizado el cierre de los tradicionales mercados navideños en Alemania durante la pandemia y su sustitución por mercados virtuales y ventas *online*. Aunque estas iniciativas ayudaron a que se mantuvieran las ventas, se interrumpió la variedad de experiencias

sensoriales asociadas con este evento, ya que el visitante no podía absorber la amalgama de componentes visuales, auditivos y olfativos que normalmente los mercados navideños reales ofrecían.

Con independencia de los medios digitales o además de estos medios, debemos destacar una de las más importantes estrategias de comunicación que se desarrolló durante el confinamiento: las manifestaciones y expresiones en los balcones. Los balcones, ventanas, terrazas y azoteas se convirtieron en el único contacto con el exterior de la casa, los escenarios para comunicarse con los vecinos y para compartir algunos referentes simbólicos y elementos del PCI. Desde los balcones y ventanas se interpretaron músicas al unísono por convocatorias realizadas a través de las redes sociales y aplicaciones de telefonía móvil como los toques de tambores en Semana Santa y otras fiestas o las bandas de música de Valencia (Carabal-Montagud *et al.*, 2021). También fueron los lugares para exhibir elementos relacionados con las prácticas y rituales festivos que se cancelaron: farolillos y mantones durante los días en los que se debía celebrar la Feria de Abril de Sevilla, figuras disfrazadas y máscaras durante los carnavales, macetas y cruces de mayo en Granada o Córdoba, o elementos que intervienen durante la Patum de Berga. Estas acciones no solamente se realizaron con el objetivo personal de aliviar la añoranza y compartir las manifestaciones del PCI desde la distancia del balcón, fueron también acciones altruistas llevadas a cabo para impulsar el ánimo de las gentes que reclusas en sus casas les hacía sumarse hacia el espacio exterior real, no virtual.

Otro de los elementos utilizados durante la pandemia para expresar identidades colectivas y referencias al PCI fueron las mascarillas<sup>16</sup>, sobre todo en las primeras etapas cuando aún en España no se controlaba el tipo de mascarilla usada; y aún después se estampaban imágenes impresas en las mascarillas de uso legal o se usaban las mascarillas impresas encima de las legales. En las caras sin rostro, las mascarillas fueron herramientas de identificación en las que se estampaban imágenes representativas del PCI, logos y emblemas de los colectivos protagonistas.

Para muchos autores la pandemia, el uso de las aplicaciones informáticas aplicadas al PCI contribuyeron a su democratización tanto en el acceso como en la posibilidad de expresarse a través de internet (Liang, Lu y Martin, 2021; Srećković, 2020). Sin embargo, para otros autores la pandemia evidenció las desigualdades sociales. El aislamiento fue mayor para aquellas personas que no disponían de acceso a internet ni de medios informáticos, que vivían aisladas,

---

<sup>16</sup> Denominada de otras muchas maneras: barbijo en Argentina y Bolivia; tapaboca o cubreboca en México, Costa Rica, la República Dominicana y Uruguay; y nasobuco en Cuba.

en zonas rurales<sup>17</sup> (Amezcuca Cháves, 2020). Y no solo fueron importantes el acceso a internet y el aprendizaje y dominio de los medios digitales, sino otras limitaciones relacionadas con su uso, como la necesidad de disponer de forma virtuales de pago o «banca por internet» para la venta de productos artesanales en línea, algo difícil para los artesanos rurales, al menos por el momento.



Fuente: Facebook.

### Imagen 2

Anuncio en Facebook de venta de mascarillas  
con motivos de la Semana Santa de Sevilla

<sup>17</sup> Lloréns, J. A. «Repensando el estudio de la herencia cultural viva en tiempos del covid-19». *NoticiasSER*, 26 de junio de 2020, [https://www.academia.edu/43525485/Repensando\\_el\\_estudio\\_de\\_la\\_herencia\\_cultural\\_inmaterial\\_en\\_tiempos\\_del\\_Covid\\_19](https://www.academia.edu/43525485/Repensando_el_estudio_de_la_herencia_cultural_inmaterial_en_tiempos_del_Covid_19) [consulta: junio de 2022].



Superada la crisis, se abre ahora lo que han dado en llamar «la era de la pospandemia», que algunos pronosticaban como un proceso duro de recuperación moral y económica. La crisis económica se ha mantenido aún hoy en día, alentada por otros factores ajenos al covid-19<sup>18</sup>. En este sentido, las actividades de PCI, tales como las artesanías y oficios tradicionales, siguen mermadas por la crisis económica. Pero la supuesta crisis moral no ha sido tal como algunos predecían. Por ejemplo, en su momento Nuria Beloso Martín decía que se daría «una reparación de los daños y una compensación del sufrimiento (miedo, soledad, aflicción). Sólo así se podrá emprender el proceso de recuperación moral y económica que aguarda para los próximos meses» (2020: 272). Las actividades, expresiones manifestaciones festivas de PCI se han recuperado con gran vitalidad y sin especiales recuerdos a la pandemia. Lo que nos hace retomar la idea del papel fundamental que ejerce el PCI en el mantenimiento y la continuidad de las comunidades como colectivos culturalmente definidos e identificados.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Agostino, D., M. Arnaboldi y M. D. Lema. 2021. «New development: COVID-19 as an accelerator of digital transformation in public service delivery». *Public Money and Management*, 41(1): 69-72.
- Amescua Chávez, C. y J. C. Domínguez Domingo. 2020. «Cultura y ejercicio de los derechos culturales en la pospandemia: notas desde la convivenciabilidad». *Notas de Coyuntura Del CRIM*, 41:1-5.
- Amezcuza Chávez, C. 2020. *¿Cómo estar juntos en un contexto de pandemia? El Patrimonio Cultural Inmaterial*. México, D.F. UNAM, <https://ru.crim.unam.mx/handle/123456789/675>
- Apaydin, V. 2020. «The interlinkage of cultural memory, heritage and discourses of construction, transformation and destruction». En V. Apaydin (ed.), *Critical Perspectives on Cultural Memory and Heritage*, 13-30. Londres: UCL Press.
- Bawidamann, L., L. Peter y R. Walthert. 2021. «Restricted religion. Compliance, vicariousness, and authority during the Corona pandemic in Switzerland». *European Societies*, 23(supl): S637-S657.
- Becerra Zavala, M. D. L., J. J. Méndez Delgado, N. I. Hernández Rivera, P. G. Andrade Sosa y Z. E. Lozada Andrade. 2021. «Cultura digitalizada, buscando estrategias durante la emergencia sanitaria por COVID-19». *UVserva*, 11: 17-24.
- Belloso Martín, N. 2020. «¿Hacia un estado pandémico? Algunas valoraciones a partir del efecto covid-19». *Revista Justiça Do Direito*, 34(2): 239-276.

---

<sup>18</sup> Como la invasión de Ucrania por Rusia que ha afectado a gran parte de la economía mundial.

- Brea, J. L. 2009. «Online communities». *A Parte Rei, Cybercultura*. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/brea.pdf>
- Bullen, M. 2021. «Un año sin fiestas: oportunidad para la reflexión y la (re) invención». En X. Roigé Ventura y A. Canals Ossul (eds.), *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante el COVID-19*, 43-55. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Burkey, B. 2019. «Total Recall: How Cultural Heritage Communities Use Digital Initiatives and Platforms for Collective Remembering». *Journal of Creative Communications*, 14(3): 235-253.
- Canals Ossul, A., y Roigé Ventura, X. 2021. «Patrimonios confinados. Resiliencia y creatividad del patrimonio cultural inmaterial ante el distanciamiento social y las restricciones de movilidad». En X. Roigé Ventura y A. Canals Ossul (eds.), *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante el COVID-19*, 9-31. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Carabal-Montagud, M. Á., G. Escorihuela-Carbonell, V. Santamarina-Campos y J. Pérez-Catalá. 2021. «The Impact of the COVID-19 Pandemic on Musical Societies in the Valencian Region, Spain». En B. de Miguel Molina, V. Santamarina-Campos, M. de Miguel Molina, y R. Boix-Doménech (eds.), *Music as Intangible Cultural Heritage Economic, Cultural and Social Identity*, 119-137. Nueva York: Springer Cham.
- Daffern, H., K. Balmer, K. y J. Brereton. 2021. «Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic». *Frontiers in Psychology*, 12: 624474, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474>
- Davies, K. 2021. «Festivals Post Covid-19». *Leisure Sciences*, 43(1-2): 184-189.
- Jiménez de Madariaga, C. 2020. «La espectacularización de los rituales festivos religiosos». En S. Rodríguez Becerra y J. M. Valadés Sierra (eds.), *La Cultura Viva. Homenaje al Profesor Javier Marcos Arévalo*, 799-821. Badajoz: Fundación CB.
- Jiménez de Madariaga, C. 2022. «Patrimonio Cultural Inmaterial: La realidad imaginada». En C. Jiménez de Madariaga (ed.), *Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*, 53-80. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Kim, S., D. Im, J. Lee y H. Choi. 2019. «Utility of Digital Technologies for the Sustainability of Intangible Cultural Heritage (ICH) in Korea». *Sustainability*, 11(21): 6117, <https://doi.org/10.3390/su11216117>
- Liang, X., Y. Lu y J. Martin. 2021. «A Review of the Role of Social Media for the Cultural Heritage Sustainability». *Sustainability*, 13(3):1055, <https://doi.org/10.3390/su13031055>

- Mariano, M. y M. Baier. 2021. «Militando la danza y la identidad en pandemia. Un análisis desde la perspectiva del patrimonio inmaterial». *Atek Na [En la Tierra]*, 10: 167-189.
- Ottone, E. 2021. «La cultura como bien común de acceso universal». *Pensamiento Iberoamericano*, 11: 146-153.
- Parker, M. y D. H. R. Spennemann. 2021. «Stille Nacht: COVID and the Ghost of Christmas 2020». *Heritage*, 4(4): 3081-3097.
- Roigé, X., I. Arrieta-Urtizberea y J. Seguí. 2021. «The Sustainability of Intangible Heritage in the COVID-19 Era-Resilience, Reinvention, and Challenges in Spain». *Sustainability*, 13(11): 5796, <https://doi.org/10.3390/su13115796>
- Roigé Ventura, X y A. Canals Ossul (eds.). 2021. *Retos del patrimonio inmaterial ante el COVID-19*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Serna Luna, E. 2021. «ADAPTAÇÃO: clave interpretativa para comprender las dinámicas sociales de la Capoeira en el contexto de la pandemia por COVID-19». *FORHUM International Journal of Social Sciences and Humanities*, 3(4):7-15.
- Srećković, S. 2020. «Heritage: How to remain relevant following the virus crisis?». *Pravovedenie*, 64(1): 15–22.
- Timón Tiemblo, M. P. 2013. «Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial». En P. Ferreira da Costa y C. Isnart (eds.), *Atas do Colóquio Internacional «Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspetivas»*, 71-85. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural. Governo de Portugal.
- Vrdoljak, A. F. y A. A. Bauer. 2020. «Pandemics and the role of culture». *International Journal of Cultural Property*, 27(4): 441-448.
- Zhu, Y. 2022. «The Show Must Go On: Livestreaming Intangible Cultural Heritage in China during Covid-19». En L. Jaivin, E. Sunkyung Klein, y S. Strange (eds.), *Contradiction*, 179-183. Canberra: Australian National University Press.



# **Cuidadoras de patios y capitalismo de pétalos. Miradas feministas a un patrimonio de la humanidad en pandemia**

Victoria Quintero Morón

Universidad Pablo de Olavide

Este texto toma como caso de estudio la Fiesta de los Patios de Córdoba y el extendido uso del eslogan «Córdoba, ciudad de las flores» como estrategia de marca-ciudad. Esta celebración sirve para repensar las relaciones entre patrimonio y género en un contexto de crisis pandémica y pospandémica. El capítulo se pregunta por los significados de los cuidados y se cuestiona cómo somos representadas las mujeres y las relaciones entre los géneros en el patrimonio inmaterial. Específicamente, en un patrimonio —este de las casas-patio y su exhibición floral— que pone en el centro lo reproductivo, así como actividades, tareas y símbolos frecuentemente asociados con lo femenino.

## **1. INTRODUCCIÓN**

En el Patio de la Plaza de las Tazas de Córdoba<sup>1</sup>, el zaguán rinde homenaje a las memorias de las antiguas vecinas, cuando se compartían cocinas, patio y vida cotidiana. En marzo de 2020, el rosal amarillo lucía en todo su esplendor; las flores de sol pálido se encaramaban al tejado entretejiendo delicadas luces y sombras en el patio, iluminando nuevas formas de compartir la casa, acompañando mezclas de generaciones y otras formas de familia. El rosal amarillo no llegaría florido al mes de mayo para el concurso de patios, pero los patios son mucho más que concurso, son espacios de vida y convivencia durante todo el año. Si esta afirmación fue puesta en duda en algún momento, la pandemia de la covid-19 volvió a evidenciarla, mostrando la cara más familiar y comunitaria, luciendo los verdes de los patios de otoño, creando espacios de reencuentro para los propios cordobeses. También la pandemia tensionó una ciudad volcada hacia el turismo y la forzó a adelantar celebraciones y eventos; al son que tocó la

---

<sup>1</sup> Quiero expresar mi agradecimiento a todas las mujeres cuidadoras de patio y a otras personas que han charlado conmigo y me han dedicado su valioso tiempo. En especial al grupo del «desayuno de los martes» y a Cristina Bendala.

marca-ciudad, bajo la presión de la tradición y del «capitalismo de pétalos»<sup>2</sup>, las cuidadoras de patios<sup>3</sup> velaron sus caras con mascarillas y abrieron sus casas al público en una fecha tan temprana como otoño de 2020.

Este texto toma como caso de estudio la Fiesta de los Patios de Córdoba (Andalucía, España) y el extendido uso del eslogan «Córdoba, ciudad de las flores» como estrategia de marca-ciudad. Esta celebración sirve para repensar las relaciones entre patrimonio y género en un contexto de crisis pandémica y pos-pandémica. Los patios y el lenguaje de sus flores nos interpelan sobre las memorias y el papel de las cuidadoras de patios en la gestión de este patrimonio.

De entre las nuevas expresiones que circularon durante la pandemia de la covid-19 en el año 2020, quisiera rescatar aquella que hablaba de «trabajos esenciales». Cuando todos quedamos encerrados en casa y, mientras muchos no pudimos trabajar o tuvimos que teletrabajar, resultó que, de súbito, descubrimos como esenciales a las cajeras de los supermercados, a las hortelanas, a las sanitarias y a las cuidadoras de ancianos, entre otras. Mientras las cifras se iban pregonando día a día en una retahíla de muertos, de enfermos en UCIs y de curvas macabras, ellas, las mujeres de clase trabajadora, las racializadas, las que menos sueldo reciben, eran nuestras heroínas, nuestras cuidadoras. De repente, las demandas de las feministas que proclamaban «poner la vida en el centro» o «la centralidad de los cuidados», ya no eran soflamas utópicas, sino realidades aplastantes.

Mientras tanto, en el 2020, como muchos otros rituales, la Fiesta de los Patios de Córdoba (Andalucía, España), fue cancelada en su celebración de mayo y trasladada al mes de octubre. En 2021, la ciudad tenía previsto la conmemoración del centenario del Concurso de los Patios de Córdoba y, a pesar de las restricciones, se fueron concatenando eventos y celebraciones. Con todas las dificultades y distancias sociales, las vecinas tuvieron que abrir sus patios hasta tres veces durante aquel año. El centenario se dedicó principalmente a los «los cuidadores de patios», con exposiciones, carteles en el centro de la ciudad y un

---

<sup>2</sup> La expresión «capitalismo de pétalos» es de la periodista Yolanda Monge, publicada en el artículo «Córdoba entrega los ‘Oscar’ de los patios de flores», en *El País*, 21 de octubre de 2017, [https://elpais.com/cultura/2017/10/20/actualidad/1508526885\\_669821.html?rel=buscador\\_noticias](https://elpais.com/cultura/2017/10/20/actualidad/1508526885_669821.html?rel=buscador_noticias) [consulta: 10 de octubre de 2021].

<sup>3</sup> A lo largo de todo el texto usaré términos como «cuidadoras», «propietarias» y «vecinas de patio», utilizando «el femenino como genérico». Se trata de una propuesta consciente de visibilización de la mayoría de mujeres que son las principales responsables de arreglar y poner el patio para este festival cordobés. Ello no excluye a todos los hombres que ponen patios o que se corresponsabilizan o que ayudan en estas tareas. Se verá además que el lenguaje oficial hace uso del masculino genérico, «cuidadores», «propietarios», etcétera.

sentido homenaje en noviembre, señalándolos como los «verdaderos protagonistas de esta festividad»<sup>4</sup>.

Esta coincidencia en uso de la palabra cuidados o cuidadores (en masculino genérico), sirve como metáfora y lugar de reflexión de este texto. Los «cuidados» atraviesan narrativas de circunstancias tan diferentes como una pandemia o una fiesta reconocida por la UNESCO<sup>5</sup>. El capítulo se pregunta por los significados de los cuidados y se cuestiona cómo somos representadas las mujeres y las relaciones entre los géneros en el patrimonio inmaterial. Específicamente, en un patrimonio —este de las casas-patio y su exhibición floral— que pone en el centro lo reproductivo, así como actividades, tareas y símbolos frecuentemente asociados con lo femenino.

## 2. MIRADAS CRÍTICAS, CUIDADOS Y TEORÍAS FEMINISTAS

### 2.1. De los estudios críticos del patrimonio a la crítica patrimonial feminista

Las preguntas anteriores se vinculan con las miradas constructivistas y críticas del patrimonio que subrayan la dimensión política del mismo. Entrocan directamente con la crítica patrimonial feminista y la introducción de la perspectiva de género como eje fundamental para la comprensión del patrimonio (Wilson, 2018; Jiménez-Esquinas, 2021).

Las miradas críticas del patrimonio, tanto en Latinoamérica (García Canclini, 1999; Novelo, 2005) como en el ámbito mediterráneo (Choay, 1992; Prats, 1997; Padiglione, 1999; Davallon, 2014) y más tarde en el área anglosajona (Kirschblatt-Gimblet, 2004; Smith, 2006; Gentry y Smith, 2019), vienen señalando reiteradamente el carácter jerárquico y político de este ámbito. El patrimonio cultural y natural, como dispositivo simbólico que fue activado para la construcción del Estado nación, muestra una imagen narcisista de éste (Choay, 1992) y se apoya en los relatos de las élites, en principio dejando fuera —y en un lugar subordinado— a las producciones de las clases trabajadoras (García Canclini, 1999; Novelo, 2005; Smith, 2006). Sin embargo, en las últimas déca-

---

<sup>4</sup> Guardiola, M. J. «Córdoba reconoce a los cuidadores de los Patios: ‘Nuestra vida es el patio’». *El Día de Córdoba*, 30 de noviembre de 2021, [https://www.eldiadicordoba.es/fiestas-mayo-cordoba/cordoba-reconoce-cuidadores-patios-vida\\_0\\_1633938803.html](https://www.eldiadicordoba.es/fiestas-mayo-cordoba/cordoba-reconoce-cuidadores-patios-vida_0_1633938803.html) [consulta: 10 de octubre de 2021].

<sup>5</sup> UNESCO. 2012. *Nomination file n° 00846 for inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2012*, <http://ich.unesco.org> [consulta: noviembre de 2022].

das se ha pasado de un patrimonio vinculado al Estado nación a un patrimonio más vinculado al mercado y que bascula entre lo global y lo local (Gravari Barbas, 2018; Del Mármol y Santamarina, 2019). En este proceso ha habido una explosión (Ariño, 2002) o progresiva inflación patrimonial (Heinich, 2009), incluyéndose nuevas tipologías y dando protagonismos a otros agentes sociales (De Cesari, 2020), y abriendo un giro participativo en la gestión patrimonial (Adell, Bendix, Bortolotto y Tauscheck, 2015; Cortés-Vázquez, Jiménez-Esquinas y Sánchez-Carretero, 2017). A pesar de que se observa un proceso de ampliación de las memorias representadas, esta democratización presenta aún grandes desigualdades. Diversas autoras señalan: a) cómo sigue habiendo una geopolítica desigual, con infrarrepresentación de los países y culturas no hegemónicas (Santamarina, 2013); b) cómo muchos de los efectos de la patrimonialización generan desposesión y domesticación (Villaseñor y Zolla, 2012; Hafstein, 2018); o c) cómo las mujeres o los colectivos de diversidad sexual están muy infrarrepresentados en estos ámbitos (Arrieta Urtizberea, 2017; Orangias, Simms y French, 2018; Montesinos, 2020; Bullen y Pérez Galán, 2020).

Los trabajos que relacionan patrimonio y género son aún escasos (Kasem, 2016; Wilson, 2018), aunque van creciendo en número, especialmente desde que la UNESCO ha ubicado en su agenda el género como un tema vinculado a las políticas patrimoniales (Settimini, 2021). Desde la crítica patrimonial feminista y los análisis de género se señala que las mujeres son con frecuencia silenciadas, invisibilizadas, en la selección patrimonial (Rostagnol, 2011; Arrieta Urtizberea, 2017; Jiménez-Esquinas, 2021). Y lo son prioritariamente en tres dimensiones. En primer lugar, porque los elementos patrimoniales que se seleccionan no son los protagonizados o creados por mujeres (Quintero-Morón, 2005; Smith, 2008). En segundo lugar, porque la visión que se transmite de las mujeres o de las relaciones entre los géneros a través de los elementos patrimoniales es una visión que incide en su subordinación, en la naturalización de las diferencias y en la perpetuación de la estratificación de género (Jiménez-Esquinas, 2017; Bullen y Pérez-Galán, 2020). Y para concluir, por la ausencia o subordinación de las mujeres en los espacios de decisión y de la gestión de sitios, monumentos y bienes (Jiménez-Esquinas, 2017; Settimini, 2021; Quintero-Morón, 2022).

Los elementos patrimoniales actúan como dispositivos simbólicos que reproducen las jerarquías de sexo-género (Jiménez-Esquinas, 2017); en su capacidad representativa tienen una fuerza ejemplificadora y muestran no sólo interpretaciones sobre el pasado, sino mensajes sobre los futuros posibles. Tal como propone Ross J. Wilson (2018), la perspectiva de género en el patrimonio no incide solamente en cómo son construidas las identidades masculinas y femeninas (o de otros géneros, añadiría), sino que es una herramienta analítica para la comprensión de las relaciones de poder y un instrumento de transformación social.



## 2.2. Acotando los cuidados

En los paradigmas críticos o constructivistas del patrimonio se viene observando un interés por considerar el patrimonio ligado a formas de vivir territorios y ciudades; las lógicas del habitar (Poulios, 2014) y de los cuidados van abriéndose paso. Así anteriores conceptos como «tutela», característico del paradigma clásico del patrimonio<sup>6</sup>, o «salvaguarda», desarrollado por el paradigma del patrimonio inmaterial, van a convivir con términos como «habitar» y «cuidados» provenientes de recientes aportaciones de paradigmas críticos y participativos.

En esta secuencia, nos viene llamando la atención el deslizamiento de palabras y conceptos que se amplían, se usan con profusión y a menudo terminan significando demasiadas cosas a un tiempo. Es el problema de lo que Ernesto Laclau (1996) denominó «significado vacío» o lo que otras autoras han señalado como palabras difusas o palabras de moda (Cornwall, 2007) y que está apareciendo con el uso excesivo de la palabra cuidados.

Por cuidados puede entenderse «el conjunto de actividades que tienen como objetivo proporcionar bienestar físico, psíquico y emocional» a las personas (Comas d'Argemir, 2000: 188) o de modo más amplio, todas aquellas tareas dedicadas al sostenimiento de la vida y que suelen ser invisibilizadas y no remuneradas (Pérez Orozco, 2014). La crítica feminista ha señalado la multiplicidad de dimensiones de los cuidados y ha desvelado el problema de la naturalización generizada de los mismos, asociados «por instinto» a las mujeres y su vinculación con lo reproductivo (Esteban, 2017). La reflexión académica desgeneriza los cuidados y los traslada al ámbito de lo público y lo político, los extrae de los hogares y de las decisiones personales, mostrando entrelazamientos. Su conceptualización combina la dimensión económica —cómo son trabajos ocultos y no remunerados—; la social —la intersección de relaciones de clase, género, origen étnico—; la política —los actores que demandan y sostienen cuidados, así como las políticas públicas— (Esquivel, 2015). Y demuestra cómo están feminizados, precarizados, atravesados por emociones y despojados del valor real que tienen (Pérez Orozco, 2014; Comas D'Argemir, 2017).

Son numerosos los patrimonios marginales, secundarios, locales, inmateriales que son mantenidos con el trabajo gratuito, lleno de amor y de afecto, de numerosas mujeres anónimas (Jiménez-Esquinas, 2017), también de algunos hombres. Ahí están las tareas de limpiezas y restauración de iglesias (Jiménez-Esquinas, 2017); los trabajos en las calles llenas de macetas de los pueblos (Rubio, 2018); la organización desde las bambalinas de las fiestas (Montesinos,

---

<sup>6</sup> Sobre los distintos paradigmas, sus bases ontológicas y teóricas, así como sus superposiciones e implicaciones puede verse Sánchez-Carretero y Quintero-Morón (2021).

2020); la presentación y exhibición de trabajos artesanos a turistas o la apertura al público de las casas-patio de Córdoba. En el caso del patrimonio inmaterial, la salvaguarda pasa por un conjunto de tareas de mantenimiento, tareas en el entorno y en la propia actividad, transmisión a nuevas generaciones y acciones comunicativas de acceso a nuevos públicos. En definitiva, se ponen en marcha un conjunto de cuidados, caracterizados por su voluntariedad, gratuidad, afecto e interrelacionalidad (Jiménez-Esquinas, 2020). En este capítulo queremos desbrozar hasta qué punto se está produciendo una sobre-representación de los cuidados (Esteban, 2017) en el ámbito patrimonial, analizándolo desde una perspectiva de género y feminista, desvelando sus implicaciones y efectos.

### 2.3. Apuntes metodológicos

Este texto es un resultado parcial de una investigación que se ha desarrollado de forma intermitente desde 2016. Ha estado vinculada con dos proyectos: «Patrimonio y participación social: propuesta metodológica y revisión crítica, ParticiPat» (2015-2018) y «Desarrollo urbano e impactos socio-espaciales del sector turístico en grandes ciudades andaluzas» (2020-2023).

El trabajo incluye la realización de observación participante en diversas celebraciones de la Fiesta de los Patios de Córdoba en mayo (2016, 2017, 2019, 2021), pero también otras ocasiones de apertura de patios como los Patios de Navidad (2017, 2018). Además, se ha hecho observación en patios acompañando a sus cuidadoras en periodos no festivos y en rutas guiadas.

El contexto de la covid-19 se nos presenta para este análisis como un espacio privilegiado de observación porque revela o subraya incomodidades, contradicciones y subversiones. Durante el periodo de pandemia, a mediados de marzo de 2020 tuve que interrumpir una estancia prevista de un mes en Córdoba por instrucciones sanitarias. En los siguientes 12 meses el trabajo quedó reducido a observaciones *online* y conversaciones en la distancia. Hice trabajo de campo intermitente en octubre de 2021 durante cuatro semanas asistiendo a los Patios de Otoño (2021) y al evento Flora, Festival de Arte Floral Internacional en 2021 y sus preparativos. En estos periodos se han realizado 20 entrevistas formales grabadas y más de 40 entrevistas informales de larga duración. Otra parte del trabajo se nutre de la revisión y análisis de la prensa local y con el examen de los videos *Abriendo Puertas*, publicados en mayo de 2020 en sustitución de la Fiesta<sup>7</sup>. La consulta de páginas webs y redes sociales complementa esta documentación.

---

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YXhNYAyhrBs> [consulta: noviembre de 2022].

### 3. LA FIESTA DE LOS PATIOS DE CÓRDOBA: EFECTO UNESCO Y EFECTO PANDEMIA

Durante dos semanas del mes de mayo, en Córdoba se celebra la Fiesta de los Patios. Consiste en un festival y concurso en el que vecinas del centro histórico abren sus casas-patio a cordobeses y turistas. El Ayuntamiento dirige las bases del concurso, así como el nombramiento del jurado y la distribución de premios. Los patios más floridos, adornados y típicos ganarán esa competición en sus diversas modalidades. Se considera que este concurso se inició en 1921<sup>8</sup> y entre la ciudadanía cordobesa es hoy una de sus más queridas tradiciones y un orgullo.

#### 3.1. La UNESCO y la estrategia marca-ciudad en la pandemia

La ciudad de Córdoba ha desplegado un intenso trabajo de promoción turística apoyándose en las cuatro nominaciones UNESCO. Por un lado, la Mezquita-Catedral en 1984, el Centro histórico en 1994 y la ciudad califal de Medina Azahara en 2018, han sido incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial; y, por otro lado, la Fiesta de los Patios en 2012, en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Los procesos de activación patrimonial vinculados a las listas de patrimonio mundial funcionan generando o consolidando una marca turística (Bendix, 2009; Santamarina y Del Mármol, 2020), lo que con frecuencia tienen efectos no esperados (Foster, 2012) de turistización, gentrificación o desprotección patrimonial. Son procesos complejos y contradictorios, porque al mismo tiempo empoderan y desempoderan a las poblaciones locales (De Cesari y Dimova, 2018). Empoderan porque estas activaciones patrimoniales colaboran en la creación de una marca-ciudad positiva, generadora de orgullo local; pero desempoderan porque es una marca desarrollada en un contexto neoliberal y en una economía centrada en el turismo. En este modelo de monocultivo turístico, valores patrimoniales como los sociales, relacionales, simbólicos o identitarios son relegados para hacer más efectivo el producto turístico (Del Mármol y Santamarina, 2019; Hernández Ramírez y Quintero-Morón, 2019). Esto ha venido afectando de modo particular a la Fiesta de los Patios, que ha visto cómo las colas de turistas se agolpaban en las puertas de las casas-patio y donde los intercambios entre las vecinas y los visitantes se han minimizado. La Fiesta de

---

<sup>8</sup> Según la narrativa oficial, el origen del Festival se remonta a 1921 cuando el consistorio convoca el Concurso de Patios, Balcones y Escaparates. Su celebración sin embargo no tuvo mucho éxito ese año y presentó muchos altibajos en las siguientes décadas. Para mayor detalle, véase Colmenarejo (2018) y Hernández Ramírez (2021).

los Patios es uno de los elementos centrales en las estrategias neoliberales del gobierno de la ciudad, pues está sirviendo para desestacionalizar, ampliar el ámbito geográfico del turismo y atraer a nuevos públicos<sup>9</sup> (Hernández-Ramírez y Quintero-Morón, 2019).

La pandemia de la covid-19 ha actuado como un espejo, reflejando las contradicciones y tensiones que están implícitas en este modelo de marca-ciudad vinculada al patrimonio y de la Fiesta de los Patios como marca UNESCO. Un reflejo que muestra las potencialidades de los patios en su dimensión cotidiana, familiar, vecinal y barrial, como espacios de encuentro y sociabilidad local y que, al mismo tiempo, subraya las presiones y demandas del gobierno de la ciudad y los empresarios locales y foráneos sobre las propietarias y vecinas de los patios. Veamos una breve cronología y sus efectos.

En mayo de 2020 la Fiesta de los Patios fue cancelada. Las propietarias de los patios, sin embargo, habían realizado la mayor parte de las inversiones en plantas, simientes, macetas, agua y, sobre todo, trabajo: trabajos de cuidados de plantas, de diseño del adorno vegetal, de mantenimiento de la casa y el patio... La ilusión de concursar, de obtener un premio y una recompensa económica, de sentir su trabajo reconocido, de lucir el patio lleno de flores, de mostrar su buen saber hacer..., todo eso quedó en casi nada; la frustración, la incertidumbre se hicieron presentes en los patios cerrados, aunque muchas cuidadoras de patio han reconocido que «parecía que el patio estaba más bonito que nunca, como si quisiera recompensarnos» (EI-14, propietaria de patio, septiembre de 2022). La celebración se trasladó a octubre de 2020, cuando los patios lucen otras floraciones, cuando las plantas muestran todos los matices del verde y son menos profusas en color y en flores. En esta fecha de otoño de 2020, se abrieron los patios y se pusieron en marcha sistemas de «cuidado sanitario»: distancia social, limitaciones de aforo, control de masificación con drones, uso de mascarillas, control de temperatura, test PCR a las propietarias y vecinas de los patios, etcétera. Cuando en el contexto andaluz la mayor parte de las fiestas se cancelaron durante todo el año, el uso intensivo de tecnologías<sup>10</sup> fue uno de los ejes de las narrativas para justificar la continuidad de la celebración<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Se desestacionaliza ampliando cada vez más las fechas en que se abren los patios (en mayo, en otoño, en Navidad, en Semana Santa, etc.). Se amplía la zona turística más allá del conocido barrio de la Judería, hacia el norte de la ciudad histórica, la Axerquía. Se expanden los públicos en general y se atrae a otros más especializados como los aficionados a la flor o a sectores de turismo oriental (turismo de flor y turismo de bodas japoneses).

<sup>10</sup> Apelar a la tecnología ha sido una práctica común durante toda la pandemia (Herrera, 2021) sin reflexionar sobre sus costes y sus consecuencias sociales y emocionales, por ejemplo, el uso intensivo del teletrabajo o la vigilancia con drones y la renuncia a la intimidad.

<sup>11</sup> Entre otras muchas noticias en prensa: (1) Mouzo, F. «El Festival de Patios de Córdoba incorpora drones y sensores para controlar la movilidad». *El Día de Córdoba*, 6 de octubre de 2020, [https://www.eldiadicordoba.es/fiestas-mayo-cordoba/drones-Patios-Cordoba-vi-](https://www.eldiadicordoba.es/fiestas-mayo-cordoba/drones-Patios-Cordoba-vi)

Más sorprendente fue la profusión de celebraciones y de patios abiertos en el año 2021, aún en plena emergencia sanitaria (en España no se alcanzó un alto porcentaje de vacunación hasta el verano de 2021). Ese año se celebró la Fiesta de los Patios en mayo de 2021. Vista la experiencia del año anterior, apareció una nueva celebración, los denominados Patios de Otoño, que coincidieron con el Festival Internacional Flora, un evento artístico promocionado por un empresario hotelero chino y subvencionado mayoritariamente con fondos públicos y comunitarios en ese año (Quintero-Morón y Hernández Ramírez, 2022). Ya en invierno volvieron a abrir sus puertas los Patios de Navidad 2021-22 y en la Semana Santa del 2022 ha habido una jornada de Patios de Jueves Santo. En la prensa local, junto a las noticias sobre la/s fiesta/s y la apertura de las casas-patio al público, se reitera la buena nueva del «aumento de las visitas», la «recuperación del turismo» y los récords en cifras de público. Pero todo ello ha supuesto trabajos extras, tensiones, riesgos de contagio y esfuerzos para las cuidadoras de los patios.

### 3.2. Las legitimaciones de los cuidados

Las palabras y los nombres van cambiando con el paso del tiempo, dependiendo de en qué queramos hacer énfasis. Así, para adaptarse al «lenguaje UNESCO»<sup>12</sup> el «Festival de los Patios» o «Concurso de Patios» se transformó en «Fiesta de los Patios de Córdoba», una terminología desconocida antes de la candidatura a la lista de la UNESCO y que subraya la dimensión ritual e intangible del evento.

Otra de las denominaciones que ha cambiado es cómo se designa a las vecinas que mantienen los patios durante todo el año y los presentan al concurso. Las referencias que se encuentran en la prensa hasta 2009 eran «los propietarios y vecinos de los patios» o «los propietarios que ponen el patio», a partir de ese año, cuando se diseña la candidatura de los patios como patrimonio a la UNESCO, comienzan a ser llamados «cuidadores de patios».

---

[deo\\_0\\_1507949406.html](#) [consulta: 10 de octubre de 2021]; (2) Reina, C. «Los Patios de Córdoba celebran su centenario con la tecnología como protagonista por la pandemia. Cordópolis». *El Diario*, 13 de abril de 2021, [https://cordopolis.eldiario.es/cordoba-hoy/local/fiesta-patios-lista-recuperar-cita-mayo-cordobes\\_1\\_7799576.html](https://cordopolis.eldiario.es/cordoba-hoy/local/fiesta-patios-lista-recuperar-cita-mayo-cordobes_1_7799576.html) [consulta: 10 de octubre de 2021].

<sup>12</sup> Lozano, C. «Las claves de la fiesta adaptadas al 'lenguaje UNESCO'». *Diario de Córdoba*, 8 de diciembre de 2012, <https://www.diariocordoba.com/lo-ultimo/2012/12/08/claves-fiesta-adaptadaslenguaje-unesco-37461877.html> [consulta: 4 de diciembre de 2021].

El masculino genérico puede ser confuso en un caso protagonizado de modo contundente por mujeres. Un paseo virtual por la Fiesta de los Patios<sup>13</sup> nos ofrece un dato de aproximadamente un 80 % de mujeres como cuidadoras principales frente a un 20 % de hombres. Sin embargo, en los puestos institucionales y principalmente en la representación de las asociaciones el protagonismo es asumido por hombres, que también son muy visibles en diferentes reportajes y noticias de prensa. Esta dicotomía, entre mujeres que sostienen trabajos y responsabilidades y hombres que asumen la toma de decisiones y el protagonismo, ya ha sido documentada en otros ámbitos y específicamente en el del patrimonio y los rituales (Cagide, Querol, González, 2019; Montesinos, 2020).

Cuidar la casa, cuidar el patio, cuidar las plantas... Trabajar para construir, sostener el espacio del hogar y los seres vivos que lo ocupan, en la división social de tareas de la modernidad capitalista, son labores que han recaído prioritariamente en manos de las mujeres y que están teñidas de afectos y emociones. De ahí que las protagonistas de estas prácticas hagan referencia a los apegos:

El patio es mi vida, toda mi vida en este patio (...) da mucho trabajo, la gente no sabe lo que es (...) se hace por amor (E-12, cuidadora de patio, 75 años, marzo de 2020).

Mi patio es como mi hijo, hay que cuidarlo, mimarlo, estar ahí... no te puedes ir y dejarlo (EI-27, cuidadora de patio, 60 años, octubre de 2022).

El deslizamiento de «propietarios y vecinos» a «cuidadores» traslada la dimensión material de este patrimonio «propietario de una casa con patio» a la dimensión inmaterial, de prácticas y saberes, «cuidadoras de la casa, el patio, las plantas», legitimando la nominación como patrimonio cultural inmaterial<sup>14</sup>. Además, este cambio pone el acento precisamente en los vínculos, los afectos y las tareas que se hacen por amor. Así toda la narrativa en conmemoración a las vecinas que ponen patios se orientan a esa idea: «sois el corazón de los patios»<sup>15</sup>, «sois el alma de los patios». Detrás de esta designación de «cuidados» está la vinculación de los patios con la casa, con lo reproductivo, con lo generizado y asociado a las mujeres. Estas labores de cuidado son

---

<sup>13</sup> Atendiendo a las fotografías que protagonizan cada patio <https://patios.cordoba.es/mapa/visitavirtual> [consulta: 10 de octubre de 2021]. También en las entrevistas realizadas se constata una abrumadora mayoría de mujeres de mediana edad o mayores.

<sup>14</sup> En la búsqueda de un sistema de protección patrimonial de estos bienes hubo una primera idea de vincularlo a un patrimonio arquitectónico y después surgió la propuesta de patrimonio inmaterial. La primera vez que se presentó a la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial en 2010 hubo de ser retirado por no adecuarse a las lógicas del patrimonio inmaterial (Plata García, 2020).

<sup>15</sup> Eslogan que aparece en los carteles desplegados en el centro de la ciudad como homenaje a los cuidadores de patios durante 2021.

consideradas no-trabajos: «trabajos que no existen, realizados en los ámbitos que no son económicos» (Pérez Orozco, 2014). Como si mantener una casa, reparar un tejado, pintar un muro, limpiar un patio, trasplantar macetas, hacer vivir las plantas, regarlas, trasladarlas... fueran siempre pasatiempos, por el simple hecho de que son tareas consideradas fuera del ámbito productivo o de la economía formal. Es más, como si mantener un evento turístico en el que los precios de los hoteles se disparan y los restaurantes se llenan, fuera un fenómeno privado y doméstico.

Entre las cuidadoras de patios cada vez más aparece la consciencia de ese trabajo:

(...) Porque yo me levanto a las 6 de la mañana para ir a trabajar y cuando vuelvo aquí, todas las tardes, todas las tardes, tengo que estar con el patio. (...) Y ellos [se refiere a gestores, empresas, líderes de asociaciones] poniéndose medallas y yo, ¿yo dónde estoy? Pues yo sigo aquí, en el mismo sitio, la mitad del año en paro y en la misma casa con humedades y desconchones (E-11; cuidadora de patio, 40 años, marzo de 2020).

Nos han obligado a abrir en otoño... nos hicieron firmar un compromiso, los patios que ganaran teníamos que abrir. (...) Yo estoy muy cabreada con esto de Flora, porque las que cuidamos los patios todo el año y abrimos nuestras casas por nada, por nada, somos nosotras... y luego a esa gente de fuera, que si son artistas, que si son importantes y ¡venga dinero! (...) ¿y a nosotras quién nos reconoce?, ¿quién nos compensa? (E-18; cuidadora de patio, 50 años, octubre de 2022).

### 3.3. Encorporando las tradiciones: del regionalismo al mercado

Muchas de las fotos de patios de principios de los años 40 o 50 del pasado siglo nos muestran a las vecinas vestidas con mantoncillos, peinetas, alguna guitarra, posando en un patio y encarnando el tipismo regionalista de la época. Las casas-patio de los años 50, 60 y 70 eran casas de vecinos, es decir viviendas de clases trabajadoras, compartidas, con la vida organizada en torno a un patio. Estas viviendas combinaban tareas consideradas reproductivas, de cuidado y mantenimiento de las familias, con tareas productivas, orientadas al mercado, como talleres artesanos, trabajos informales o pequeñas escuelas o comercios (Fernández Salinas, 2003; Quintero, 2009; Barrios Rouza, 2015). El patio además era un espacio de transición entre lo considerado público y privado, prolongación de la calle y de la casa, un lugar abierto durante el día y cerrado al caer la noche. Las categorías dicotómicas en que se clasifica a las mujeres, sus espacios y sus trabajos no cabían en estas construcciones ni en el modo de interpretar sus barrios, aunque eran ellas las grandes protagonistas de los patios (Carloni, 1991; Quesada Morales, 2018). Como nos describió Manuel Hazarem (2016) las casas que se presentaban al concurso, con sus estrecheces,

sus carencias de saneamiento, con sus desconchones y pobreza tapados con macetas y cal, eran las de las clases trabajadoras. Las casas de los ricos seguían siendo bien privadas y cerradas. Correspondía a las más pobres pedir macetas a las vecinas, engalanarse con mantoncillos y flores en el pelo, poner el limosnero y encarnar las esencias regionales posando para las fotos y recibiendo visitantes con esos atuendos considerados «típicos» y «populares».

A través de las narrativas históricas y de la estetización de la fiesta de los patios (Manjavacas, 2018; Hernández Ramírez, 2021), han quedado diluidas muchas de las grandes transformaciones acontecidas en los barrios del centro histórico de Córdoba: la desaparición de las casas de vecinos, hoy mayoritariamente ocupadas por una sola familia; la gentrificación lenta pero constante; la pérdida de conexiones o reducción de la vida comunitaria; y especialmente la presión turística sobre los barrios y el concurso, un apremio en forma de visitas masificadas y materializada en las demandas de los empresarios del sector.

Hoy en día, las cuidadoras de patios y plantas soportan la fiesta de los patios en sus manos agrietadas, en sus uñas cortas, en sus espaldas dobladas con el peso de macetas y escaleras, en sus piernas con varices de horas y horas de pie: sus cuerpos sostienen el peso de la tradición. Unos cuerpos a menudo gozosos por su interrelación diaria con las plantas o por el vistoso resultado de sus tareas; con frecuencia cansados de la recepción de visitas y de demandas de curiosos; a veces extenuados de tensión por la incertidumbre de cómo quedará el patio o por cuadrar unas cuentas que no siempre salen. Los cuerpos de las que cuidan los patios sostienen identidades, fiesta, saberes comunitarios, sustentan la marca «ciudad de las flores» y su venta al turismo que acude embelesado a la estética de la fiesta y al aval de patrimonio inmaterial de la UNESCO.

El análisis de las corporalidades nos muestra cambios: desde los cuerpos que mantenían la tradición al servicio de las construcciones regionales y nacionales, hacia los que sostienen esa tradición en beneficio de las demandas del mercado —a menudo sin querer ese fin—. La pandemia ha diluido el protagonismo del mercado, aunque éste inmediatamente después ha vuelto con nuevo impulso y ello tiene efectos en las disposiciones corporales. Por ejemplo, uno de los cuidados que no se retribuye ni se reconoce es la tarea de recibir visitas y vigilar el patio<sup>16</sup>, pues se encubre de tradición, de orgullo del trabajo realizado, de tareas de sociabilidad, como invitar, recibir... Un sábado o un domingo de la Fiesta de mayo pueden pasar 600 o 1000 personas por un patio, en algunos incluso más. Las cuidadoras de patio atienden de pie, a veces sin poder hablar con nadie, sólo atentas al reguero de visitantes que colmatan incesantemente el

---

<sup>16</sup> La figura de los controladores de patio, contratados por el Ayuntamiento, no sustituye la presencia de las cuidadoras y propietarias de las casas.



patio. Uno de los efectos de la pandemia fue disminuir mucho el número de personas. Esta circunstancia ha permitido a muchos cordobeses atisbar un sentido de recuperación de «su» fiesta: ir de patios con códigos y saberes compartidos. Para muchas propietarias de patio ha supuesto la posibilidad de un reencuentro: dialogar con los que llegan, dedicar tiempo, explicaciones, intercambiar experiencias y mostrar sus saberes de plantas y vida; disfrutar del intercambio y de las visitas. Como contraste, mayo de 2022 ha vuelto a una Fiesta de los Patios masificada y en la que cuidar el patio es vigilar y atender a que los turistas no destrocen plantas, sin ser conscientes de que visitan una casa y no una exposición floral. En los días masificados de la Fiesta de los Patios, desaparecen los ojos brillantes y el orgullo en la voz de las vecinas; un brillo que sí está presente cuando enseñan sus patios con tiempo, con espacios de descanso entre visitantes, con momento para sentarse, sin angustia por esa mochila que está ajando a la flor más vistosa... Por el contrario, los excesos turísticos provocan cuerpos castigados con horas de pie en un rincón u otro del patio, tensos, vigilantes, poco dados al disfrute. Cuando la afluencia de visitantes es grande, se hace casi imposible el diálogo pausado, la narración de vivencias, la transmisión de saberes. Mantener una tradición que hoy es marca UNESCO genera orgullo y alegría, pero también cuerpos tensos y doloridos por unos cuidados (a plantas, a visitantes, a turistas) que exceden a veces las fuerzas de vecinas ya mayores.

### 3.4. Reinventones, resquicios, esperanzas

En palabras de Rosa Colmenarejo (2018), los patios tienen muchas capas y sedimentos, no tanto en forma de historias oficiales, cuanto en memorias transmitidas y en formas de renovar modos de habitar la ciudad y hacerla vivible. La pandemia hizo más perceptibles las nuevas posibilidades, las reinventones (Bullen, 2021), también los resquicios. Algunas de estas prácticas son periféricas o marginales, pero cobraron otra dimensión en la pandemia y permiten repensar este patrimonio más en consonancia con las reivindicaciones de las asociaciones pro «derecho a la ciudad», que denuncian el acoso turístico al centro histórico. Entre estas experiencias nuevas o reinventones y resquicios destacaría:

1. Los videos *Abriendo puertas*, que se llevaron a cabo durante la pandemia, y que consiguen hacer muy visibles a las mujeres protagonistas de los patios; ellas los muestran a su manera, desplegando orgullos y memorias.
2. En los meses en que los bares cerraban pronto y no se podía viajar, los patios volvieron a ser centros de sociabilidad, lugares de encuentro familiar, de pequeñas celebraciones con amigos, espacios donde celebrar la vida en medio del miedo y de las distancias impuestas.

3. Los modelos de convivencia más comunitarios que se han ido reinventado en diversos patios —como por ejemplo varias generaciones residiendo juntas, modelos intergeneracionales no emparentados, vecinas que comparten casa— durante el tiempo de la pandemia hicieron más visible su valor: mostraron su resiliencia como espacios de ayuda mutua y de soporte emocional.
4. Mantener el patio sin el concurso como meta, hizo más presente para algunas vecinas la tensión y el trabajo que comporta, también a otras las dependencias y fragilidades económicas del proceso. En general, la pandemia comportó una mayor conciencia de su trabajo y del valor de éste. Algunas vecinas decidieron retirarse de esta tarea de cuidar el patio y todas sus plantas a diario, todos los días del año. Otras hicieron denuncias públicas respecto a ciertas vulnerabilidades.

#### 4. REFLEXIONES FINALES

La pandemia de la covid-19 ha puesto en evidencia tanto las múltiples capas de resiliencia, comunitarismo y vecindad de los patios, como la tensión y presión política y turística a la que están sometidos. Del potencial transformador y relacional de los quehaceres de las «cuidadoras de patio», se ha vuelto después de la pandemia, como si nada hubiera cambiado, a las demandas del «capitalismo de pétalos», con los patios volcados al exterior, en «un suma y sigue» de aperturas al turismo y exhibiciones desestacionalizadas.

El uso de la palabra «cuidados» aplicada a la Fiesta de los Patios tiene una dimensión política y semántica que no debe ocultársenos. Por una parte, visibiliza la dimensión cotidiana y constante de las tareas de las vecinas de los patios y las sitúa en el centro de la acción. Al contrario de lo que sucede en la mayoría de los bienes catalogados, también en los inmateriales, en este caso las mujeres son las protagonistas. También enfatiza el mimo de sus tareas y su carácter multirrelacional: de las personas y las plantas, entre los miembros de la familia que colaboran en los trabajos del patio, entre las vecinas que comparten casa o entre las que comparten calle y hacen habitable el barrio. Por otra parte, tal como desvela la teoría feminista, presenta como afectos y amor los trabajos no remunerados, los genera, los confina al hogar y a lo privado y los extrae de lo público y lo político. Cuidar el patio o cuidar las macetas no es concebido de forma equiparada a ser jardinera o artista floral, a pesar de que muchos de los saberes y las prácticas son compartidos. Se considera una labor hecha por gusto, por herencia —mi madre ya lo hacía— o por amor a la tradición; pero tiene múltiples implicaciones sociales, públicas y económicas no reconocidas o, al menos, no explícitamente reconocidas. De los cuidados gratuitos y anonimizados de las vecinas con patios del concurso se benefician a) primero todos

sus ocupantes —que con frecuencia comparten tareas con más o menos (des) igualdad—, b) después la ciudadanía cordobesa —que tiene uno de sus mayores signos de identidad en la belleza de sus patios y en su saber hacer floral—, c) los gobiernos locales de diferente signo —que legitiman su acción política con el éxito de los patios y con la atracción de empresas, empleo y turismo que ello supone— y d) más aún, se benefician los empresarios turísticos —bastante los locales y un mucho las grandes empresas foráneas—.

Como en otros deslizamientos semánticos, resituar y repolitizar los conceptos nos permite reapropiarnoslos, reivindicar cambios y narrar posibilidades de transformación. Cuidar los patios para hacer una ciudad más vivible pasa por reconocer, reducir y redistribuir (Esquivel, 2015). Esta agenda transformadora de los cuidados debe ser debatida y reapropiada por las vecinas protagonistas, pero desde aquí lanzo algunas posibilidades.

En primer lugar, reconocer los múltiples trabajos, saberes y tareas asociados a «poner un patio», mostrar sus costes a precio de mercado (al menos algunos, otros, son no medibles), también los costes de enfermedad, tensión, males-tares; poner nombre y apellidos a las que hacen esos trabajos y situarlas en la escena pública (algo se está haciendo ya) y de toma de decisiones. Asimismo, reconocer también los múltiples beneficios derivados de los trabajos de estas mujeres y recompensarlos dignamente, e incluso remunerarlos parcialmente.

En segundo lugar, reducir el esteticismo, barroquismo o perfeccionismo que se premia y volver a patios más sencillos —como nos mostraron los patios de otoño—; destacar valores de sostenibilidad, de comunidad, de transmisión, de innovación social, etcétera en los premios del concurso.

Y, por último, redistribuir las tareas de cuidado cotidiano, tanto repartiendo dentro del ámbito familiar o vecinal, como teniendo ayuda externa patrocinada por aquellos que se benefician de la fiesta. Redistribuir, asimismo, las capacidades de afecto, mimo y delicadeza con las plantas y las personas entre hombres y mujeres. Redistribuir también las tareas de apertura de los patios al público. Y redistribuir la presión turística haciendo posible que se integren más patios y/o promocionándolos menos...

La pandemia de la covid-19 ha generado múltiples pérdidas y sufrimientos, pero ha resaltado la centralidad de los cuidados y la capacidad creativa de todos nosotros, también la de las cuidadoras de patios en Córdoba. Reconocer las memorias de estas mujeres y retribuir de algún modo sus trabajos son pasos necesarios para generar patrimonios vinculados a la transformación y la justicia social.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Adell, N., R. Bendix, C. Bortolotto y M. Tauschek (eds.). 2015 *Between Imagined Communities of Practice: Participation, territory and the making of heritage*. Gotinga: Universitätsverlag Göttingen.
- Ariño, A. 2002. «La expansión del patrimonio cultural». *Revista de Occidente*, 250: 129-150.
- Arrieta Urtizberea, I. (ed.). 2017. *El género en el patrimonio cultural*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Barrios Rozúa, J. M. 2015. «Género y vivienda: corrales y casas de vecinos en la ciudad liberal (1874-1898)». En M. E. Díez Jorge (ed.), *Arquitectura y mujeres en la historia*, 341-364. Madrid: Síntesis.
- Bendix, R. F. 2009. «Heritage between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology». En L. Smith y N. Akagawa (eds.), *Intangible Heritage*, 253-269. Nueva York: Routledge.
- Bullen, M. 2021. «Un año sin fiestas: una oportunidad para la reflexión y la reinvención». En X. Roige Ventura y A. Canals Ossul (eds.), *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante la covid-19*. 43-56. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Bullen, M. y B. Pérez Galán. 2020. «Desde la reivindicación de la participación a la incorporación del género en el Patrimonio Cultural Festivo en el Estado Español». En L. Montesinos (ed.), *Patrimonio inmaterial y desigualdades de género*, 12-57. Madrid: La Cultivada.
- Cagide, C., M. A. Querol y S. González. 2019. *Análisis de la participación de las mujeres en el patrimonio cultural inmaterial. Situación actual, Experiencias y Perspectivas de futuro*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte-Instituto de Patrimonio Cultural de España.
- Carloni, A. (1991) «Dos mujeres de una casa-corral». En *Anuario Etnológico de Andalucía 1988-1990*, 45-49. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía.
- Choay, F. 2009. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Colmenarejo, R. 2018. *La fiesta de los patios de Córdoba. Una historia de resiliencia y emancipación*. Córdoba: Utopía libros.
- Comas d'Argemir, D. 2017. «El don y la reciprocidad tienen género: las bases morales de los cuidados». *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 22 (2): 17-32.

- Comas d'Argemir, D. 2000. «Mujeres, familia y estado del bienestar». En T. del Valle (ed.), *Perspectivas feministas desde la antropología social*, 187-204. Barcelona: Ariel.
- Cornwall, A. 2007. «Buzzwords and Fuzzwords: Deconstructing Development Discourse». *Development in Practice*, 17(4/5): 471-484.
- Davallon, J. 2014. «El juego de la patrimonialización». En X. Roigé, J. Frigolé y C. Del Mármol (coords.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural*, 47-46. Valencia: Germania.
- De Cesari, C. y R. Dimova. 2018. «Heritage and Gentrification: Introduction: Remaking Urban Landscapes in the Name of Culture and Historic Preservation». *International Journal of Heritage Studies*, 24: 1-7.
- De Cesari, C. 2020. «Heritage beyond the NationState? Nongovernmental Organizations, Changing Cultural Policies and the Discourse of Heritage as Development». *Current Anthropology*, 1: 30-56.
- Del Mármol, C. y B. Santamarina Campos. 2019. «Seeking Authenticity: Heritage and Value within the Intangible Economy». *Journal of Mediterranean Studies*, 28(2): 117-132.
- Esquivel, V. 2015. «El cuidado: de concepto analítico a agenda política». *Nueva Sociedad*, 256: 63-74.
- Esteban, M. L. 2017. «Los cuidados, un concepto central en la teoría feminista: aportaciones, riesgos y diálogos con la antropología». *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 22(2): 33-48.
- Foster, M. D. 2011. «The UNESCO Effect: Confidence, Defamiliarization, and a New Element in the Discourse on a Japanese Island». *Journal of Folklore Research*, 48(1): 63-107.
- Fernández Salinas, V. 2003. «Vivienda modesta y patrimonio cultural: los corrales y patios de vecindad en el conjunto histórico de Sevilla». *Scripta Nova*, 146. [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(070\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(070).htm)
- García Canclini, N. 1999. «Los usos sociales del patrimonio». En E. Aguilar (coord.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, 16-33. Sevilla: Consejería de Cultura.
- Gentry, K. y L. Smith. 2019. «Critical Heritage Studies and the Legacies of the Late-Twentieth Century Heritage Canon». *International Journal of Heritage Studies*, 25(11): 1148-1168.
- Grahn W. y R. J. Wilson (eds.). 2018. *Gender and Heritage. Performance, Place and Politics*. Londres y Nueva York: Routledge.

- Gravari-Barbas, M. 2018. Tourism as a heritage producing machine. *Tourism Management Perspectives*, 25: 173-176.
- Hafstein, V. 2018. *Making Intangible Heritage: El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heinich, N. 2009 *La fabrique du patrimoine*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- Hernández-Ramírez, J. 2021. «Patrimonialización y sociedad: los patios de Córdoba como pretexto». En *Patrimonio y ciudad: homenaje a José María Manjavacas, un antropólogo comprometido*, 73-92. Madrid: Dykinson.
- Hernández-Ramírez, J. y V. Quintero-Morón. 2019. «L'efecte UNESCO. Gestió turística o gestió patrimonial dels Patis de Còrdova?». *Revista d'etnologia de Catalunya*, 44: 76-93.
- Herrera, J. 2021. *La relación pandemias/capitalismo en el siglo XXI*, [https://www.academia.edu/51382213/La\\_relación\\_pandemias\\_capitalismo\\_en\\_el\\_siglo\\_XXI](https://www.academia.edu/51382213/La_relación_pandemias_capitalismo_en_el_siglo_XXI)
- Herzfeld, M. 2004. *The Body Impolitic. Artisan and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Jiménez-Esquinas, G. 2016. «De 'añadir mujeres y agitar' a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista». *Revista PH*, 89: 137-143.
- Jiménez-Esquinas, G. 2017. «El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista». En I. Arrieta Urtizberea (ed.), *El género en el patrimonio cultural*, 19-48. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Jiménez-Esquinas, G. 2021. *Del paisaje al cuerpo. La patrimonialización de la Costa da Morte desde la antropología feminista*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Kassem, S. 2016. «ICCRUM: Gender Equality in Heritage Management, Conservation and Capacity-building». *World Heritage*, 78: 54-55.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. 2004. «Intangible cultural heritage as a meta-cultural production». *Museum International*, 56(1-2): 52-5.
- Laclau, E. 1996. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Manjavacas Ruiz, J. M. 2018. «Patrimonio cultural y actividades turísticas: aproximación crítica a propósito de la Fiesta de los Patios de Córdoba». *Revista Andaluza de Antropología*, 15: 127-155.
- Montesinos, L. (ed.). 2020. *Patrimonio inmaterial y desigualdades de género*. Madrid: La Cultivada.
- Novelo, V. 2005. «El patrimonio cultural mexicano en la disputa clasista». En X. C. Sierra y X. Pereiro (eds.), *Patrimonio cultural: politizaciones y mercantilizaciones*, 85-99. Sevilla: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español.

- Pérez Orozco, A. 2014. *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de Sueños. Madrid.
- Plata García, F. 2020. *La Catalogación de Bienes Patrimoniales como Servicio Público y la Participación Social como necesidad*. Sevilla: Instituto Andaluz de Administración Pública, Junta de Andalucía.
- Poulios, I. 2014. «Discussing strategy in heritage conservation: Living heritage approach as an example of strategic innovation». *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 4(1): 16–34.
- Prats, Ll. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Quesada Morales, D. J. 2018. «Arquitectura popular y género. Lavaderos en corrales y casas de vecindad en la Granada del XIX: ejemplos de vida doméstica». *Revista de Folklore* 432: 10-33.
- Quintero-Morón, V. 2009. *Los sentidos del patrimonio. Alianzas y conflictos en la construcción del patrimonio etnológico andaluz*. Sevilla: Fundación Blas Infante.
- Quintero-Morón, V. 2022. «Patrimonio inmaterial y memorias plurales: historias del patrimonio, olvidos y oportunidades de futuro». *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 17(2): 271-295.
- Quintero-Morón, V. y J. Hernández Ramírez. 2022. «Patrimonio inmaterial, eventización y paisajes urbanos. Flora y la artealización de los Patios de Córdoba». En I. Díaz Parra y M. Barrero Rescalvo (eds.), *Turismo, desarrollo urbano y crisis en las grandes ciudades andaluzas*, 181-198. Granada: Editorial Comares.
- Rubio Coronado, S. 2018. «Al fresco»: *Prácticas comunitarias en Almócita: aproximación etnográfica a la esencia de la Alpujarra*. Universidad de Granada. Trabajo Fin de Máster no publicado, [10.30827/Digibug.55884](https://doi.org/10.30827/Digibug.55884)
- Sánchez-Carretero, C. y V. Quintero-Morón. 2021. «Multi-Ontological Dissonances and ICH Safeguarding Practices: The Case of the Patios in Cordova». *Slovenský národopis*, 69(4), 473-486.
- Santamarina, B. 2013. «Los mapas geopolíticos de la Unesco: entre la distinción y la diferencia están las asimetrías. El éxito (exótico) del patrimonio inmaterial». *Revista de Antropología Social*, 22: 263-286.
- Santamarina, B. y C. Del Mármol. 2020. «Para algo que era nuestro ahora es de toda la humanidad: El Patrimonio Mundial como expresión de conflictos». *Chungara Revista de Antropología Chilena*, 52(1): 161-173.
- Settimini, E. 2021. «Women's representation and participation in UNESCO heritage discourse». *International Journal of Heritage Studies*, 27(1): 1-15.

- Smith, L. 2006. *The Uses of Heritage*. Londres: Routledge.
- Smith, L. 2008. «Heritage, Gender and Identity». En B. Graham y P. Howard (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, 159-178. Farnham: Ashgate Publishing.
- Villaseñor, I. y E. Zolla. 2012. «Del patrimonio cultural inmaterial o la Patrimonialización de la cultura». *Cultura y representaciones sociales. Un espacio para el diálogo transdisciplinario*, 6 (12): 75-101.
- Wilson, R. J. 2018. «The Tyranny of the Normal and the Importance of Being Liminal.» In W. Grahn y R. J. Wilson (eds.), *In Gender and Heritage. Performance, Place and Politics*, 3-14. London and Nueva York: Routledge.



# **De la mascarilla al meme. Una aproximación a la documentación de la pandemia en los museos del Estado español<sup>1</sup>**

Alejandra Canals Ossul

Universitat de Barcelona

Con la irrupción del virus SARS-CoV-2 museos de distintas partes del mundo implementaron procesos colaborativos de documentación en los que se convocó a la ciudadanía a entregar materiales diversos que reflejaran su propia experiencia de la pandemia y, en especial, del confinamiento. Se trata de recolecciones muy diversas en cuanto al tipo de convocatorias, material solicitado y los mecanismos para su difusión, pero todas ellas coinciden en su carácter urgente y un fuerte componente digital. En este capítulo reflexionaremos sobre el desarrollo de estas colecciones contemporáneas, sus resultados, limitaciones y retos desde la experiencia española a través del análisis de dos casos: «Memòries d'una pandèmia», de la Red de Museos de Historia y Monumentos de Cataluña y la Red de Museos de Etnología de Cataluña, y «Els valencians i el coronavirus» de la biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia (L'ETNO).

## **1. RECOLECCIONES DE URGENCIA: COLECCIONES COLABORATIVAS SOBRE EL CORONAVIRUS**

Entre marzo y abril del año 2020, museos y archivos de distintas partes del mundo comenzaron a implementar campañas para conformar «colecciones colaborativas» —o *crowdsourced collections*— de la covid-19 (Zumthurn, 2021), a través de llamados a la ciudadanía para que aportara materiales sobre su experiencia de la pandemia.

---

<sup>1</sup> Este capítulo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación «Patrimonio inmaterial y museos ante los retos de la sostenibilidad cultural. Políticas, estrategias y metodologías en la era poscovid, PIMUS+» (PID2021-123063NB-I00), financiando por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el programa FEDER.

ICOM respaldó estas acciones y exhortó a los museos a hacer exposiciones y documentar la crisis con el doble fin de «enriquecer y dar nuevos significados a sus colecciones»<sup>2</sup> y preservar la memoria de la pandemia, a la vez de ofrecer espacios para compartir experiencias y enfrentar colectivamente sus efectos.

Se trataba de «recolecciones de urgencia» (Spennemann, 2022; Kosciejew, 2022), principalmente a nivel local y nacional (Zumthurn, 2021), en instituciones con o sin experiencia en procesos colaborativos para el desarrollo de colecciones contemporáneas (Bounia, 2020). Ello, más aún, en un contexto limitado por las restricciones de movilidad y los protocolos de seguridad para evitar la propagación del virus.

Debido a lo anterior, no es de extrañar el protagonismo de lo digital en estos procesos. La gran mayoría de la población mundial se encontraba confinada en sus hogares y, por tanto, mucha de su experiencia de la pandemia se vivía, registraba o compartía a través de formatos digitales. A su vez, los museos se encontraban cerrados, por lo que se vieron obligados a mantener la conexión con sus audiencias a través de medios de comunicación digital que incrementaron en el curso de la pandemia<sup>3</sup>.

Con la perspectiva de más de dos años desde la irrupción del coronavirus, podemos no sólo analizar los procesos de convocatoria, sino también su resultado: ¿cuáles son las imágenes y objetos de la pandemia que se desprenden de estos procesos?; ¿es posible articular desde estos un relato, una memoria colectiva de la pandemia?; ¿cómo median las instituciones responsables para darle sentido y coherencia a estos materiales?; ¿cuál es el destino de estas colecciones? Estas preguntas dan paso a algunas reflexiones más amplias en torno a la adquisición y gestión de colecciones contemporáneas en los museos; la relación con sus audiencias y cómo ambos ámbitos pueden verse favorecidos —y desafiados— por la inminente irrupción de una nueva cultura digital.

En ese capítulo, nos centraremos en la experiencia española a través del análisis de dos casos: «Memòries d'una pandèmia», de la Red de Museos de Historia y Monumentos de Cataluña y la Red de Museos de Etnología de

---

<sup>2</sup> ICOM. 2020. *Museums and the covid-19 crisis. 8 steps to supporting community resilience*, p. 13, <https://icom.museum/en/news/museums-and-covid-19-8-steps-to-support-community-resilience/> [consulta:12 de diciembre de 2022].

<sup>3</sup> ICOM. 2020. *Informe Museos, profesionales de los museos y COVID-19*, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf> [consulta: 12 de diciembre de 2022]; NEMO. 2020. *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe Final Report*, [https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO\\_documents/NEMO\\_COVID19\\_Report\\_12.05.2020.pdf](https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf) [consulta: 12 de diciembre de 2022].

Cataluña, y «Els valencians i el coronavirus» de la biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia (L'ETNO). Ambas, aunque muy distintas entre sí, corresponden a recolecciones realizadas en el marco de la pandemia que se abren a la ciudadanía y cuyo contenido fue sistematizado y difundido en sitios web específicos. La metodología empleada fue el análisis de contenido de redes sociales y webs de los museos analizados, artículos de prensa y publicaciones referidas a la documentación de la pandemia a nivel global y, en específico, sobre las iniciativas que se analizaron. También se contactó a dos personas vinculadas a estos proyectos para obtener más información y precisar algunos temas.

A partir del análisis de estos casos, plantearemos que los procesos de desarrollo de colecciones colaborativas en torno a la pandemia presentan falencias importantes en cuanto a su alcance y sistematicidad, debido a su carácter urgente y a otras limitaciones previas a la pandemia como la ausencia de políticas de colecciones contemporáneas y estrategias digitales robustas, que se hicieron aún más evidentes con la pandemia. Ello puede generar sesgos —de edad, clase social, género, entre otros— en las colecciones que debiesen ser subsanados por las instituciones responsables para propiciar colecciones contemporáneas representativas y pertinentes sobre este período.

Más allá de sus limitaciones, es probable que estas iniciativas devengan en un referente para la museología en el futuro, dado su alcance global y porque se enmarcan en un nuevo paradigma inclusivo en el que, a su vez, la digitalización será cada vez más relevante. Desde el análisis de la experiencia española, estos procesos estarían también en sintonía con lo que datos que nos entregan las encuestas realizadas en el período de la pandemia y *pospandemia*, en cuanto a las expectativas de la población sobre los museos y las temáticas que debiesen abordar en el futuro.

## 2. ¿DOCUMENTAR UNA PANDEMIA?

Aunque hemos enfrentado otras pandemias —algunas incluso más mortíferas, como la mal llamada gripe española— la del coronavirus no tiene precedentes en cuanto a su rápida propagación y alcance geográfico. Su profundo impacto social y económico a nivel global, le ha garantizado un espacio en la historia de la humanidad y en los museos. Por ello, diversos autores (Banda, 2020; Koscieljew, 2022; Spennemann, 2022; Jones *et al.*, 2021) han destacado la importancia de preservar el patrimonio documental de la covid-19.

Para la UNESCO, el patrimonio documental correspondería a objetos analógicos o digitales —y su soporte— que posean «un valor significativo y duradero para una comunidad, una cultura, un país o para la humanidad en general,

y cuyo deterioro o pérdida supondría un empobrecimiento perjudicial»<sup>4</sup>. Esta pérdida habría ocurrido, por ejemplo, con la gripe española, una «pandemia olvidada» (Kosciejew, 2022; Jones *et al.*, 2021; Erll, 2020), precisamente porque no contó con una mediación mnemotécnica que permitiera la elaboración de una memoria colectiva, en otras palabras, un «recuerdo mediado documentalmente» y que exige, por lo mismo, una anticipación, una «planificación intencionada» (Kosciejew, 2022; Erll, 2020).

Con todo, como destaca Astrid Erll (2020: 867), aquello de lo que adolece la gripe española abunda en el caso del coronavirus. Nos encontramos ante una pandemia registrada y compartida segundo a segundo de manera digital. Ello ha estimulado un debate en torno a qué seleccionar ante un universo abrumador de materiales (Jones *et al.*, 2021) y qué memorias, narrativas y experiencias de la covid-19 se integrarán en los discursos dominantes sobre este fenómeno (Erll, 2020: 867).

Para Fackson Banda, responsable del programa «Memory of the World» (MOW) de la UNESCO, el patrimonio documental de la pandemia correspondería a «recursos científicos, educativos, estéticos y culturales que pueden permitirnos acceder a varios aspectos informativos sobre cualquier respuesta societal a la covid-19» (Banda, 2020: 18).

Naturalmente, los museos resultan un actor clave en la identificación, conservación y difusión de este patrimonio. Más aún, como destaca el MOW, porque son fuentes creíbles<sup>5</sup> ante un contexto abrumador de desinformación que se vivió en torno a la covid-19 y sus efectos.

Centrado en el patrimonio documental, el MOW tiene como prioridad aquel ligado a desastres naturales y conflictos armados<sup>6</sup>, lo que algunos autores denominan «colecciones de desastre» (Rivard, 2012; Besley y Were, 2014) y de cuya formación tenemos antecedentes en distintos museos y archivos, principalmente de Europa, América del Norte y Australia.

De acuerdo con el criterio de su origen es posible dividir estas colecciones en dos grandes grupos. Las primeras son aquellas derivadas de procesos *bottom-up* en los que la ciudadanía no organizada, ante muertes traumáticas que afectan a

---

<sup>4</sup> UNESCO. 2016. *Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, comprendido el Patrimonio digital, y el acceso al mismo*, p. 14. <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-concerning-preservation-and-access-documentary-heritage-including-digital-form> [consulta: 12 de diciembre de 2022].

<sup>5</sup> <https://www.unesco.org/en/articles/turning-threat-covid-19-opportunity-greater-support-documentary-heritage> [consulta: 12 de diciembre de 2022].

<sup>6</sup> <https://www.unesco.org/es/memory-world/about> [consulta 4 de enero de 2023].

la comunidad en su conjunto, conforma «memoriales espontáneos» (Arvantis, 2019) o «memoriales de base» (Margry y Sánchez-Carretero, 2011). Encontramos procesos de documentación de estos memoriales asociados principalmente a: a) ataques terroristas (Sánchez-Carretero, 2011; Arvantis, 2019); b) tiroteos masivos (Purcell, 2012; Schwartz *et al.*, 2018); y c) asesinatos (Van Mensch, 2017). Las segundas, corresponden a procesos *top-down* iniciados por museos o archivos, con o sin participación ciudadana. Ejemplos de lo anterior los encontramos en torno a: a) desastres naturales (Dale-Hallett y Higgins, 2010; Besley y Were, 2014; Shayt, 2006); b) movimientos sociales y protestas (Franz y Gudis 2020); y c) atentados terroristas, como el que afectó a la ciudad de Nueva York, el año 2011 (Rivard, 2012, Gardner y Henry, 2002) y que es un referente en cuanto a su enfoque integral de documentación a través de un trabajo coordinado de diversas instituciones patrimoniales (van Mensch, 2017).

Existen características comunes entre estas colecciones y las del coronavirus en relación con su contenido y modos de acopio. En ambas, prima el sentido de urgencia para la recopilación de un material efímero, pero que, a la vez, es delicado, en tanto refiere a eventos traumáticos. Además, con la covid-19, se da un proceso simultáneo de recopilación a escala global que va a estar mediado por la digitalidad como nunca antes en la historia (Canals y Roigé, 2021). En las secciones que siguen desarrollaremos algunas de estas cuestiones en función de las características principales de la recolección de la pandemia por parte de instituciones de memoria.

### **2.1. Colecciones contemporáneas: una recolección en tiempo presente pensando en el futuro**

Las colecciones contemporáneas se constituyen por «objetos, testimonios y cultura material que reflejan a la sociedad contemporánea y su pasado reciente» (Museum Development North West y Kavanagh, 2019: 4). Documentar el presente, entonces significa «documentar objetos y su información adicional, poco tiempo después de que son creados, durante su fase de distribución o su uso activo» (Van Mensch, 2017: 6).

Si bien existen los primeros antecedentes de desarrollo de colecciones contemporáneas con el surgimiento de la nueva museología de la mano de G.-H. Rivière (Canals y Roigé, 2021), para Peter van Mensch estas tienen un impulso en los años 80 del pasado siglo, en Estados Unidos y Europa, y cuentan como uno de sus principales referentes a la «Red sueca Samdok para el estudio y coleccionismo contemporáneos» (1977-2011). El proyecto consistió en la selección de determinadas temáticas y, para cada una de estas, se creó una red colaborativa de museos, que trabajaron en el marco de una metodología compartida para documentar distintas actividades del presente (Van Mensch, 2017). Desde

entonces, diversas instituciones han implementado políticas de recopilación contemporánea —como el Musée National des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) (Chevalier, 2008) o la red TAKO de museos finlandeses<sup>7</sup>— o experiencias puntuales, como la del London Museum, con su proyecto del año 2016 para documentar el movimiento punk (Museum Development North West y Kavanagh, 2019).

Dentro de las aportaciones de la recolección contemporánea, suele destacarse no sólo la ampliación y actualización de las colecciones de los museos, sino también la oportunidad de hacerlas más pertinentes, en cuanto pudieran conectar mejor con sus audiencias (Bounia, 2020), ya sea nivel de las temáticas que se abordan (Van Mensch, 2017) como también a partir de otorgarles un rol más activo en su selección (Museum Development North West y Kavanagh, 2019). A su vez, desde una dimensión práctica, las colecciones contemporáneas permiten acceder a un material en buen estado de conservación (Sullivan, 2020).

Con todo, el desarrollo de colecciones contemporáneas es una práctica difícil, porque nos obliga a una selección de objetos de nuestra propia —y compleja— sociedad (Rhys, 2014: 9), de lo cual derivan debates éticos, teóricos y metodológicos en torno al qué, con quiénes, cómo y (hasta) cuándo recolectar. Estos debates tienen como base una pregunta central sobre el rol que debieran cumplir hoy las colecciones en los museos (Canals y Roigé, 2021) y cómo estas podrían contribuir con la misión amplia y ambiciosa que se desprende de la nueva definición de 2022 de museo que plantea el ICOM.

Otro ámbito de debate en torno a las colecciones contemporáneas se vincula con la sostenibilidad de las colecciones. Al respecto, Rodney Harrison (2012: 580) señala que los museos escasamente han reconsiderado sus decisiones pasadas en cuanto a lo recolectado y, a la vez, continúan recolectando, acumulando un cada vez mayor acervo de objetos que configuran colecciones heterogéneas —incluso contradictorias— en tanto se fundan en los discursos y prioridades que primaron al momento de su selección y que pueden no coincidir con los actuales. Dado este auge del paradigma preservacionista (Holtorf, 2012), ha devenido en una «crisis de acumulación» (Harrison, 2012), a la cual ha contribuido también la crítica representacional a los museos y el patrimonio, y cuya respuesta ha sido —entre otras— la inclusión de objetos, colecciones o discursos de colectivos hasta entonces invisibilizados y así rectificar omisiones pasadas (Museum Development North West y Kavanagh, 2019: 4). Esta situación exige a los museos a abrirse a un incipiente —y aún controvertido— debate sobre el decrecionismo de las colecciones (Morgan y Macdonald, 2020) que, entre otros aspectos, supone una mayor selectividad en cuanto al acopio de objetos, en especial, desde una

---

<sup>7</sup> <https://www.takoverkosto.fi/en/> [consulta: 5 de enero de 2023].

perspectiva en que prime el criterio de su significancia comunitaria (Holtorf, 2012; Morgan y Macdonald, 2020) y el desprenderse de algunos a través de diversos mecanismos como su relocalización a otros espacios patrimoniales o, incluso, el darles nuevos usos (Morgan y Macdonald, 2020).

## 2.2. Colecciones de rescate. El imperativo de una recopilación urgente

Ante la covid-19, emergió un discurso consensuado entre instituciones de memoria sobre la necesidad urgente de documentar la pandemia a través de la recopilación de materiales (Spennemann, 2022; Koscieljew, 2022), lo que se conoce como «recolecciones de rescate» (Dale-Hallett y Higgins, 2010; Besley y Were, 2014), «recolecciones de respuesta rápida»<sup>8</sup> o «recolecciones de la historia cuando está ocurriendo» (Schendel, 2021). De esta postura deriva la paradoja de que, si bien era el peor momento en términos emocionales, sanitarios y de seguridad, a la vez, era el más idóneo en cuanto a la documentación de la pandemia, dado que los materiales, en su gran mayoría eran de carácter efímero y si no se actuaba rápidamente, estos podrían perderse irremediabilmente. Sin embargo, esta inmediatez reactiva comporta, a nuestro entender, algunas problemáticas.

En primer lugar, la premura de la recopilación entra en conflicto con uno de los principios fundamentales de la museología, que establece la importancia de tener un tiempo y distancia suficientes para adquirir adecuadamente los objetos vinculados a determinado evento (Rivard, 2012: 87). A su vez, dada su naturaleza reactiva, los procedimientos de recopilación y documentación pueden, en algunos casos, no llevarse con la necesaria diligencia y planificación (Corder, 2020), obligando a sus responsables a improvisar (Arvantis, 2012), sobre todo, en museos que no tienen experiencias previas en este tipo de colecciones.

Lo anterior se ve en evidencia con las convocatorias colaborativas de documentación de la pandemia, por ejemplo, en el ámbito de la sostenibilidad de esos procesos y sus colecciones resultantes (Bounia, 2020), ya que no todos los museos explicitaron en sus convocatorias el destino que tendrían esos materiales; si se verían afectados por algún tipo de selección; y, de ser así, bajo qué criterios.

En segundo lugar, la recolección de urgencia de eventos trágicos comporta algunos dilemas éticos relacionados a la recopilación de materiales muy explícitos o «dolorosos» (Schendel, 2021) y a los mecanismos que despliegan los museos para llevarla a cabo.

---

<sup>8</sup> ICOM. 2020. *Museums and the covid-19 crisis. 8 steps to supporting community resilience*, <https://icom.museum/en/news/museums-and-covid-19-8-steps-to-support-community-resilience/> [consulta: 12 de diciembre de 2022].

En efecto, la recopilación de ciertos materiales ha generado controversias. En Alemania se dio un fuerte rechazo ante la idea de adquirir el camión del atentado en un mercadillo de navidad en Berlín, el año 2016, dado que se consideraba que con ello se inmortalizaba a su perpetrador (Van Mensch, 2017), y al interior del National Museum of American History se dieron intensos debates sobre si se debía o no recolectar objetos vinculados con el ataque a las torres gemelas (Franz y Gudis, 2020).

En el caso del coronavirus las preguntas apuntaban a si se debía recolectar objetos de primera necesidad cuando algunos de estos escaseaban y si no se estaba poniendo en riesgo la seguridad de los y las trabajadoras de museos ante un virus cuyo comportamiento y medios de propagación en ese entonces se desconocían (Bounia, 2020).

Otra cuestión ética guarda relación con el trabajo de recolección y la preparación —técnica y psicológica— de sus responsables, pues se ubican en una compleja posición de nexo entre las personas afectadas y el museo, lo que los obliga a asumir un rol social al que pueden no estar preparados (Cordner, 2020) y, de no desempeñarlo adecuadamente, pueden contribuir con su revictimización. A su vez, Tory Schendel (2021) advierte sobre la afectación psicológica que puede provocar en los y las trabajadoras de museos el lidiar con «materiales dolorosos» un aspecto que no habría sido debidamente considerado en la documentación de la pandemia y el llamado urgente a documentarla.

### **2.3. Con la colaboración de personas**

Muchas de las iniciativas de recopilación del coronavirus tuvieron un fuerte componente comunitario (Bounia, 2020), conformando «colecciones colaborativas» en las que «el público o parte de este se ve activamente involucrado en su creación a través del aporte de su material personal» (Zumthurn, 2021: 77).

El enfoque colaborativo en el desarrollo de colecciones contemporáneas comenzó a desarrollarse en el siglo XXI y se inscribe en el contexto de una cada vez mayor preocupación por parte de los museos por establecer estrategias colaborativas que permitan la inclusión de la ciudadanía, en especial aquellos colectivos marginalizados (Schultz, 2011).

Con estas se pretende, por un lado, subsanar una crítica a «las relaciones de poder que son inherentes a la recolección institucional y que inciden en la creación y representación del conocimiento (Knell, 2004: 2) y por otro, el que emerjan prácticas innovadoras a través de la colaboración con diferentes grupos



de las audiencias (Van Mensch, 2017). La colección contemporánea, entonces, asume un compromiso con la diversidad, la inclusión y la implicación ciudadana (Sullivan, 2020).

Para van Mensch (2017), la colaboración en el proceso de documentación se debiera enmarcar en una relación sostenible en el tiempo y de mutuo aprendizaje, en la que el museo aprende de sus grupos de audiencias a través del proceso y estos, por su parte, se familiarizan e interesan en las prácticas museológicas que garantizan la viabilidad de las colecciones.

Si duda, ante la documentación de urgencia de la covid-19, los museos no estaban en condiciones de coordinar ese tipo de procesos y la colaboración se dio prioritariamente a través del llamado a las personas a que donaran materiales. De acuerdo con Tizian Zumthurn (2021), las principales modalidades de desarrollo de colecciones colaborativas en torno a la pandemia fueron las siguientes: a) Recopilación de respuestas ante preguntas concretas; b) Recopilación ligada a eventos u objetos específicos; c) Recopilación en torno a grupos específicos; d) Recopilación en base al programa OMEKA S, que permite que las mismas personas suban sus contenidos; y e) Recopilación de convocatoria abierta a toda la ciudadanía y sin restricciones en cuanto a material y temáticas. Estas, para el autor, serían las más frecuentes.

Estos modelos, en especial, el de convocatoria abierta, presentan problemas en términos de la representatividad del material y, sin una política intencionada por parte de la institución de acceder a diferentes colectivos, resulta difícil que su resultado no sobrerrepresente a algunos e invisibilice a otros (Zumthurn, 2021, Jones *et al.*, 2021)

Pese a las limitaciones y desafíos que comporta, la apuesta por enfoques colaborativos puede contribuir a que los museos cuenten con colecciones de origen diverso y que remitan a diferentes experiencias, narrativas y memorias. En ese sentido, son objetos-memoriales, cuya relevancia no se vincula con sus condiciones materiales en un sentido patrimonial estricto, sino con su valor testimonial y, por tanto, inmaterial (Canals y Roigé, 2021).

#### **2.4. La importancia de lo digital**

La covid-19 aceleró un proceso de digitalización en distintas áreas de la vida social y también en los museos (Debono, 2022; Gianni y Bowen, 2022; Agostini *et al.*, 2021), donde la discusión se había centrado principalmente en el papel de los museos virtuales, la digitalización de las colecciones y las exposiciones *online* (Styliani *et al.*, 2009; Biedermann, 2017; Karp, 2004), así como el empleo de estrategias digitales y *online* con el fin de mejorar y diversificar la

experiencia en torno al patrimonio cultural y acceder a otros públicos (Agostini *et al.*, 2021; Debono, 2022).

En el ámbito de las colecciones digitales, si bien existen diversas experiencias de recolección contemporánea de urgencia en las que se documentaron materiales originalmente digitales (Purcell, 2012; Shayt, 2006; Gardner y Henry, 2002) o fueron digitalizados posteriormente para permitir el acceso a la ciudadanía<sup>9</sup>, con el coronavirus ambas dimensiones alcanzaron un inusitado desarrollo. La recolección de la pandemia fue prioritariamente digital (Spennemann, 2022; Zumthurm 2021, Jones *et al.*, 2021), no sólo en cuanto al tipo de material entregado, sino también en cuanto a los canales de convocatoria, formas de acopio y difusión de colecciones. Sin embargo, la experiencia de la documentación de la pandemia demostró que existen limitaciones importantes para la creación de colecciones digitales sostenibles, seguras y accesibles a la ciudadanía (Jones *et al.*, 2021; Zumthurm, 2021), si bien no todos los museos contaban con la tecnología adecuada, el personal preparado y una política digital de colecciones.

Así, la covid-19 ha abierto una oportunidad para abordar críticamente el eventual aporte de la innovación tecnológica en la documentación y reproducción del patrimonio documental<sup>10</sup>. Para Simon Knell (2004: 3) es evidente que el coleccionismo contemporáneo está transformando sus prácticas usuales de recolección y que parte significativa de lo que se conserve en un futuro será a través de la captura digital, incluso, sin la sobrevivencia de la contraparte física, para dar respuesta a las nuevas necesidades del personal de los museos y a un público que está cambiando en cuanto a sus formas de conocer y acceder al patrimonio. Ello también contribuiría a enfrentar la «crisis de acumulación» a la que refiere Harrison (2012), pues, aunque no se niega la relevancia del objeto y su poder en la experiencia museística, la opción digital, para Knell (2004: 46), libera a los museos del fetichismo del objeto. Así, los museos debieran transitar de una concepción centrada en la recolección a una donde prima el registro.

### 3. LA RECOLECCIÓN DE LA PANDEMIA EN ESPAÑA

Con la promulgación del real decreto 463/2020 de 14 de marzo se declaró un estado de alarma y los museos de todo el Estado español se vieron obligados a

---

<sup>9</sup> <https://www.barcelona.cat/memorialrambla17a/es/> [consulta: 4 de enero 2023].

<sup>10</sup> Banda, F. 2020. *Documentary heritage is a unique knowledge asset for Covid-19 decision-making*, <https://www.unesco.org/en/articles/documentary-heritage-unique-knowledge-asset-covid-19-decision-making> [consulta: 15 de diciembre 2022].

cerrar sus puertas, situación que se extendió, en promedio, 91 días<sup>11</sup>. Pese a ello, la mayoría de estas instituciones mantuvo la conexión con su público a través de la comunicación digital, la cual aumentó y diversificó a través de distintas propuestas<sup>12</sup>.

Una de ellas fue la convocatoria a la ciudadanía para la recolección de materiales relacionados con la pandemia y el confinamiento. En su mayoría, correspondieron a formatos digitales —fotografías, textos, imágenes, vídeos o audios— aunque también algunas instituciones solicitaron objetos. En cuanto a las temáticas, primaron las convocatorias amplias referidas a la experiencia personal o familiar y, en menor medida, a contenidos más específicos. Otros museos desplegaron campañas de «mi casa es un museo», en las que se solicitó al público que compartiera en las redes sociales objetos domésticos que tuvieran un valor patrimonial, un «significado especial» (Muséu del Pueblu d'Asturias)<sup>13</sup>; «una historia» (Ecomuseu de les Valls d'Àneu)<sup>14</sup>; o que habían sido importantes en el contexto de confinamiento para «crear el museo de la época en que nos tuvimos que quedar en casa» (Museo Nacional de Antropología)<sup>15</sup>.

Pese a las diferencias en cuanto a tipos de convocatoria, duración, alcance territorial y tipologías de material solicitado, en lo que respecta a los objetivos de estas acciones, como ya hemos mencionado en un artículo (Roigé, Canals y Rico, 2023), es posible identificar dos principales: a) documentar, crear y compartir colecciones contemporáneas sobre la pandemia y b) representar la pandemia a través exposiciones físicas o virtuales.

Para el caso español es difícil medir el impacto en cuanto a la participación ciudadana en estas iniciativas, pero, en lo que respecta a la actividad digital, sabemos que un 86 % de los museos reconoció un aumento de seguidores en sus redes sociales y la interacción con ellos<sup>16</sup>. En relación con lo anterior,

---

<sup>11</sup> Observatorio de Museos de España. 2021. *Los museos de España ante la pandemia de Covid-19*, p. 9, <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:54277d13-f9aa-4487-9770-429e382eb156/ome-museos-pandemia.pdf> [consulta: 12 de diciembre de 2022].

<sup>12</sup> Observatorio de Museos de España. 2021. *Los museos de España ante la pandemia de Covid-19*, <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:54277d13-f9aa-4487-9770-429e382eb156/ome-museos-pandemia.pdf> [consulta: 12 de diciembre de 2022]; Laboratorio Permanente de Público de Museos. 2022. *Estudio sobre el impacto de la Covid-19 en el público de los museos*, [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos\\_8881/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos_8881/) [consulta: 12 de diciembre de 2022].

<sup>13</sup> <https://www.facebook.com/MuseuDelPuebluAsturias/photos/a.237135646420536/2285679988232748/> [consulta: 15 diciembre 2022].

<sup>14</sup> <https://www.ecomuseu.com/es/etnologiaeconfinament/> [consulta: 15 de diciembre 2022].

<sup>15</sup> <https://www.facebook.com/mantropologia/videos/228925505209542> [consulta: 15 de diciembre 2022].

<sup>16</sup> Observatorio de Museos de España. 2021. *Los museos de España ante la pandemia de Covid-19*, p. 21, <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:54277d13-f9aa-4487-9770-429e382eb156/ome-museos-pandemia.pdf> [consulta: 12 de diciembre de 2022].

Ainoa Simón (2022: 49) reconoce que el perfil de las personas que visitan los museos en España tiende a coincidir bastante con el usuario promedio de sus redes sociales y que los visitantes regulares de museos fueron quienes se mostraron más activos en los canales de comunicación digital de los museos en la pandemia.

En el ámbito concreto de la recepción ciudadana de convocatorias de recolección de la pandemia, los datos que tenemos parecieran apuntar a que estas no fueron de las actividades digitales más significativas a nivel español. Si bien el Informe del Laboratorio Permanente de Público de Museos sobre el impacto de la covid-19 en los públicos no aborda como categoría específica «la recolección colaborativa», podríamos considerarla dentro de la categoría «actividades y retos lanzados a través de las redes sociales», las cuales se ubican en el quinto lugar de acogida ciudadana y alcanzan sólo un 14,5 %, detrás de las exposiciones virtuales, las actividades en *streaming*, los podcasts y las visitas guiadas virtuales<sup>17</sup>. Sin embargo, un dato interesante es que esta actividad es una de las pocas en las que participan igualmente la población general y el público de museos<sup>18</sup>. Desde una perspectiva etaria, como reconoce Simón (2022: 49), los museos españoles han sido exitosos en atraer a la población mayor a sus redes sociales, pero menos en cuanto a la población más joven. Sin embargo, en el caso de «retos y actividades a través de redes sociales», la participación fue más elevada en grupos jóvenes: el rango que más participa es el de 41-45 años, con un 20,3 %, seguido del rango de 16-35 años, con un 19,9 %, mientras que los que menos participaron de estas actividades se ubican en los rangos de 56-60 y 61-65, con un 9,3 % y 8,2 %, respectivamente<sup>19</sup>.

Los anteriores, aunque insuficientes, son datos a considerar cuando hablamos de la representatividad de estas iniciativas de recopilación de la pandemia, más aún, cuando en muchos casos, no sabemos las edades, género y procedencias de quienes aportaron materiales en el marco de estas convocatorias. A continuación, nos detendremos en las dos iniciativas analizadas.

---

<sup>17</sup> Laboratorio Permanente de Público de Museos. 2022. *Estudio sobre el impacto de la Covid-19 en el público de los museos*, p. 47, [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos\\_8881/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos_8881/) [consulta: 12 de diciembre de 2022].

<sup>18</sup> Laboratorio Permanente de Público de Museos. 2022. *Estudio sobre el impacto de la Covid-19 en el público de los museos*, p. 66, [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos\\_8881/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos_8881/) [consulta: 12 de diciembre de 2022].

<sup>19</sup> Laboratorio Permanente de Público de Museos. 2022. *Estudio sobre el impacto de la Covid-19 en el público de los museos*, p. 47, [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos\\_8881/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos_8881/) [consulta: 12 de diciembre de 2022].

### 3.1. Recolección en red: «Memòries d'una pandèmia»

«Memòries d'una pandèmia» es un proyecto liderado por la Red de Museos de Historia y Monumentos de Cataluña y la Red de Museos Etnológicos de Cataluña que contó con la participación de 14 museos de historia y etnología del territorio catalán<sup>20</sup> y consistió en una campaña de recogida de materiales físicos y digitales, los cuales fueron utilizados para construir un relato sobre la pandemia en una web específica<sup>21</sup>.

La campaña se inició a poco de andar la declaración de estado de emergencia, en marzo del 2020, y la recogida de material se mantuvo hasta julio del 2020, aunque algunos museos siguieron con la recolección hasta los primeros meses del 2021 (Ventura, 2021). Cada museo fue responsable de la convocatoria y recogida del material, que se organizó a través de formularios *online* o correos electrónicos, en los que se solicitaba una información similar: nombre, correo, teléfono, material que se quería donar y una breve explicación sobre su relevancia, así como la posibilidad de subir o enviar directamente el material digital.

De la campaña se obtuvo un total de 368 donaciones (de uno o más materiales) en las que primaron las fotografías o imágenes (2.450) por sobre otros tipos como objetos (62), documentos (98) y vídeos (268)<sup>22</sup>. Para su sistematización, se incorporó al proyecto la antropóloga Laia Ventura, quien tuvo la labor de inventariar el material y analizar sus contenidos, los que se organizaron en bloques temáticos que serían la base del guion de las cápsulas audiovisuales que se elaboraron con el apoyo de una productora.

Como destaca Ventura (2021), la organización del material presentó algunos desafíos: se carecía de datos sociodemográficos de las personas participantes, las aportaciones de cada museo eran disímiles en cuanto a número y temáticas abordadas, y existían algunas lagunas temporales y de contenido significativos que dificultaban la construcción de un relato coherente y equilibrado territorialmente sobre la pandemia. Por ello fue necesario realizar entrevistas para complementar y contextualizar el material, tanto a las personas responsables de la recogida en los museos como a algunas personas que habían hecho donaciones.

---

<sup>20</sup> Los museos que participaron son los siguientes: Ecomuseu de les Valls d'Àneu y Museu Comarcal de Cervera (Lleida); Museu de la Vida Rural y Museu d'Història de Cambrils (Tarragona); Museu d'Història de Catalunya, Museu de Mataró, Museu d'Història de la Immigració de Catalunya, Museu de l'Hospitalet, Museu Torre Balldovina y VINSEUM: Museu de les Cultures del Vi de Catalunya (Barcelona); Museu d'Història de Girona, Museu de la Pesca de Palamós, Museu de la Mediterrània y Museu Etnològic del Montseny, la Gabella (Girona).

<sup>21</sup> <https://www.memoriespandemia.cat/> [consulta: 20 de enero de 2023].

<sup>22</sup> <https://www.memoriespandemia.cat/> [consulta: 20 de enero de 2023].



*Fuente:* Red de Museos de Historia y Monumentos de Cataluña y Red de Museos de Etnología de Cataluña.

### Imagen 1

Cartel de campaña «Memòries d'una pandèmia»

El resultado es una web<sup>23</sup> que presenta cinco cápsulas audiovisuales que van de los 7 a los 15 minutos y cuyos temas son: a) tiempos de pandemia; b) paisajes de pandemia; c) consecuencias de la pandemia en las actividades económicas; d) el papel de la ciudadanía y el tejido comunitario y e) los cuidados y la interdependencia como pilar de vida.

En esas cápsulas es posible ver un relato que se apoya en los materiales digitales entregados y entrevistas, en las que se presentan testimonios sobre la experiencia de la pandemia y reflexiones sobre su impacto en distintos ámbitos. Para integrar algunos de los objetos físicos donados se utilizó el recurso de ubicarlos al lado de la persona entrevistada (Laia Ventura, comunicación personal, 30 de enero de 2023).

De este modo, pese a lo disímil del material, se logra construir un relato articulado que no pretende una síntesis de la experiencia de la pandemia en

<sup>23</sup> <https://www.memoriespandemia.cat/> [consulta: 20 de enero de 2023].

Cataluña, pero que da cuenta de experiencias concretas de dolor, miedo o solidaridad que se vivieron en el territorio, como la organización de los vecinos de un barrio para acompañarse durante el confinamiento, la incertidumbre de una niña ante la enfermedad de su padre, los desafíos que enfrentaron las residencias de personas mayores, o el invaluable aporte de personas que se organizaron para elaborar elementos de protección personal cuando estos escaseaban al comienzo de la pandemia, entre otros.

A nivel de red, el proyecto concluye con la creación de la plataforma donde se presentan estos vídeos y, aunque la colección no se encuentra disponible en su conjunto de manera digital, cada museo mantuvo las aportaciones recibidas para eventualmente desarrollar exposiciones, colecciones locales de la covid-19 u otras acciones.

### 3.2. Recopilando memes: «Els valencians i el coronavirus»

El 10 de marzo del 2020 —cuatro días antes de la declaración del estado de alarma— se anunció la postergación de la celebración de las Fallas y de la Fiesta de la Magdalena. Ante la proliferación de memes que abordaban con desazón o ironía esta situación, la biblioteca del Museu Valencià d’Etnologia visualizó una oportunidad de rescatar esta «documentación efímera»<sup>24</sup>, para luego organizarla de acuerdo con determinados ejes temáticos y difundirla a través de su canal de Pinterest.

Según sus responsables, el proyecto se orientaba a tres tipos de actores: a) investigadores e investigadoras, para contribuir así con un futuro análisis sobre la experiencia de la pandemia, b) profesionales del museo de cara a una eventual exposición sobre esta temática, y c) la ciudadanía en general, para que tuviera una «muestra de lo que estábamos viviendo» (Pons, Penya-Roja y Bagetto, 2020: 4).

Además de la selección institucional, se convocó a la ciudadanía a participar enviando, por correo electrónico, memes que habían hecho o recibido. La convocatoria se realizó a través de los canales de comunicación digitales del museo y la biblioteca (Facebook, Tweeter, Instagram), sitios locales específicos de memes y de la prensa local.

Sin embargo, como reconoce Amparo Pons, una de las responsables del proyecto (comunicación personal, 30 de enero de 2023) la respuesta ciudadana no fue significativa y las principales fuentes de aportación vinieron del mismo

---

<sup>24</sup> <https://letno.dival.es/es/exposicion/memes-els-valencians-i-els-coronavirus> [consulta: 10 de diciembre 2022].





Todos estos convergen en un tono donde prima el humor y la ironía como mecanismo para manifestar críticas, resignación, preocupación o, incluso, cansancio ante la pandemia y sus efectos; desafíos de convivencia, cambios en la alimentación, la monotonía, la vida sexual, la incertidumbre, las labores de cuidado y el teletrabajo entre otros. También, se advierte en algunos el apoyo a las medidas tomadas para contener la pandemia, por ejemplo, el reforzamiento de la relevancia de quedarse en casa o la necesidad de la vacunación.



Fuente: Pinterest Biblioteca de L'ETNO.

### Imagen 3

«Empatitzant». Meme de la página de Pinterest  
«Els valencians i el coronavirus»

En cuanto a su alcance territorial, «Els valencians i el coronavirus», como su nombre lo indica, pretendía promover una reflexión global a través de los memes «más identitarios de la sociedad valenciana» (Pons, 2022: 91) y, por ello, muchos de estos hacen referencia a personajes o temáticas específicas de Valencia, como Rita Barberà o la postergación de las fallas. Con todo, resulta complejo rastrear la autoría de los memes dado su origen incierto y carácter anónimo.

La apuesta de la biblioteca de L'ETNO resulta innovadora en el contexto de los museos españoles pues se centra en una producción comunicativa específica y acotada —los memes— cuya dimensión humorística contrasta con los dramáticos eventos que trajo consigo la pandemia en España, no sólo en cuanto al gran número de muertes y hospitalizaciones producto del virus, sino porque sus habitantes experimentaron uno de los confinamientos más estrictos de Europa, lo que causó estragos a nivel laboral y familiar, además de efectos psicológicos importantes producto del encierro y la soledad (Rodríguez, 2021). Sin embargo, y quizás por eso mismo, el humor se transformó en una vía de escape a la que recurrieron otras instituciones de memoria, como el Museo Etnográfico Esloveno, con su exitoso proyecto de recolección de chistes sobre la pandemia y su posterior exhibición (Židov, 2021).

En segundo lugar, con este proceso el museo logra vincular la necesidad ciudadana de expresarse y compartir sus experiencias en el contexto pandémico con su propia vocación de «museo social» orientado a la cultura popular valenciana<sup>27</sup>. Los memes son producciones efímeras, muchas veces anónimas, que, para los responsables del proyecto, inspirándose en los postulados de Jaume Guiscafrè, pueden ser entendidos como manifestaciones etnopoéticas; es decir, «elementos de comunicación folklórica con una configuración artística que cumplen la función poética del lenguaje» (Pons, Peña-Roja y Bagetto, 2020: 4). Desde la perspectiva de la etnopoésia, el museo se aproxima a los memes en tanto producción cultural contemporánea y le da continuidad a través de la participación en eventos ligados a la memética donde la biblioteca presentó la experiencia de «Els valencians i el coronavirus» y con la elaboración de talleres en el museo sobre memes, a los que se invitó a gente joven ligada al mundo del rap, el grafiti y la producción de memes para que expusieran en torno a estas formas de expresión cultural.

#### 4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Los casos analizados ilustran dos caras del amplio espectro de iniciativas de documentación de la pandemia que se implementaron en España y dan cuenta de tres aspectos que han sido destacados en torno a la acción de los museos ante el coronavirus: su rápida respuesta, resiliencia y creatividad.

A nuestro entender, son diversas las conclusiones y aprendizajes que pueden obtenerse de esta reacción de urgencia. En primer lugar, estas van en línea con los actuales debates sobre cómo los museos pueden tornarse en espacios inclusivos y relevantes para la población. Tras el llamado abierto a entregar material se crea no sólo un espacio de participación, sino también el reconocimiento de que las experiencias sobre la pandemia —y eventualmente otras en el futuro— son un tema del interés para los museos. Ello amplía su ámbito de acción, tradicionalmente centrado en el objeto *único* y *patrimonial* al objeto-memorial y las narrativas, sentimientos y memorias que de ellos se desprenden (Canals y Roigé, 2021).

Los datos que tenemos sobre la percepción del público español sobre los museos después de la pandemia que nos entrega el informe del Laboratorio Permanente de Públicos de Museos van en esa dirección. Ante la pregunta ¿qué deberían hacer los museos para aproximarse más a la sociedad? la opción más votada, con un 39,0 % fue que el «que cuenten historias con las que la gente se pueda relacionar», seguida por «que sean innovadores, nuevos creadores,

---

<sup>27</sup> <https://letno.dival.es/ca/pagina/el-museu> [consulta 20 de noviembre 2022].

nuevos enfoques», con un 35,3 %<sup>28</sup>. A partir de estrategias distintas, las dos iniciativas analizadas dialogan con estas expectativas, no sólo porque innovan en cuanto a los mecanismos de documentación, sino también porque el material resultante —ya sea desde el humor o desde un relato más emocional— nos entrega reflexiones y experiencias concretas con las que es fácil vincularse o, incluso, verse reflejado.

Con todo, cabe destacar las limitaciones de estos procesos en cuanto a la magnitud de la participación y la representatividad del material. En cuanto a lo primero, los casos analizados nos hablan de una respuesta ciudadana poco significativa en términos numéricos. Ello podría vincularse con circunstancias propias de la pandemia —mientras algunas personas encontraron tiempo libre en el confinamiento otras se vieron sobrepasadas por la enfermedad, el teletrabajo o las labores de cuidado— y una barrera de acceso ante propuestas que, en su gran mayoría, se dieron a través de medios digitales. También la baja participación podría vincularse con la naturaleza de las acciones de recolección, las condiciones estructurales de los museos para propiciarlas y su capacidad para acceder a la ciudadanía con propuestas que sean de su interés.

Al respecto, huelga reconocer no sólo la urgencia del lanzamiento de estas acciones, sino también las limitaciones que enfrentaron los museos, tanto en lo que respecta a las situaciones concretas que estaba experimentando su personal en el encierro, como otras institucionales que guardan relación con los recursos técnicos y humanos para implementar este tipo de acciones. Así, es probable que, en su gran mayoría, se haya tratado de iniciativas reactivas e improvisadas, las cuales se fueron organizando y depurando con el correr de los días.

En cuanto a su representatividad, en el caso de los memes ello resulta problemático, primero porque se desconoce su origen y, segundo, porque cuentan con un sesgo de entrada en torno a quienes emplean ese tipo de comunicación. También en el caso de los materiales de «Memòries d'una pandèmia», porque las personas que aportaron entregaron información disímil, los que nos impide tener datos concluyentes sobre la participación en términos de género, edad o si eran o no un público habitual de museos. La solución catalana fue la mediación institucional, a través de un relato que integra testimonios para complementar el material, mientras que, en el caso valenciano, esta no resulta una prioridad en cuanto la intención no es documentar la pandemia y sus diferentes experiencias, sino una forma específica de comunicación digital en torno a esta y sus efectos.

---

<sup>28</sup> Laboratorio Permanente de Público de Museos. 2022. *Estudio sobre el impacto de la Covid-19 en el público de los museos*, p. 54, [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos\\_8881/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos_8881/) [consulta: 12 de diciembre de 2022].

Dada la magnitud de la pandemia y su afectación a prácticamente todos los ámbitos de la vida social y a la población en su conjunto, su documentación resulta una tarea abrumadora y técnicamente compleja para ser asumida por una institución, por lo que una solución adecuada es o centrarse en determinado material —como hace la biblioteca de L'ETNO— o asumir la tarea de manera colectiva a través de una red de instituciones, como se hace en Cataluña.

Pese a sus limitaciones, los museos reaccionaron ante la irrupción sorpresiva de una pandemia con los recursos —humanos, técnicos, y económicos— disponibles ante lo que se entendía como su responsabilidad, en cuanto instituciones de memoria: documentarla e invitar a la ciudadanía a participar de ese proceso. Documentar la pandemia es fundamental para ayudarnos a comprender su impacto y los museos deberían, a más de dos años de su irrupción, preguntarse sobre la continuidad de este proceso, complementar el material recogido y garantizar su acceso a la ciudadanía.

Otro de los aprendizajes que se extraen de la reacción de urgencia de los museos ante la pandemia —y que trasciende a las iniciativas para su recolección— guarda relación con el rol que cumple y puede cumplir la actividad digital y *online*, no sólo para comunicarse con las audiencias, sino también para propiciar nuevas formas de relación y de acceso a colecciones y contenidos. Ello podría contribuir, a su vez, a ampliar su público. Al respecto, el informe del Laboratorio Permanente de Público de Museos<sup>29</sup> nos entrega otro dato interesante: un 27,1 % del público general considera que las actividades digitales y *online* «son imprescindibles y los museos debieran potenciarlos», lo que contrasta con un 8,2 % del público de museos ante esa misma apreciación<sup>30</sup>. Ello nos podría estar indicando que la actividad digital no compite necesariamente con la física, sino que podría ser complementaria. En suma, más allá de una discusión entre lo físico y lo virtual, y si en el ámbito de los museos es posible reemplazar la experiencia presencial, con la pandemia ha quedado en evidencia las posibilidades que entrega la comunicación digital para potenciar una mayor interacción con su audiencia, quien puede asumir un rol más activo en la discusión y generación de contenidos (Canals y Rico, 2021)

---

<sup>29</sup> Laboratorio Permanente de Público de Museos. 2022. *Estudio sobre el impacto de la Covid-19 en el público de los museos*, p. 54, [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos\\_8881/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos_8881/) [consulta: 12 de diciembre de 2022].

<sup>30</sup> Laboratorio Permanente de Público de Museos. 2022. *Estudio sobre el impacto de la Covid-19 en el público de los museos*, p. 54, [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos\\_8881/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/estudio-sobre-el-impacto-de-la-covid-19-en-el-publico-de-los-museos_8881/) [consulta: 12 de diciembre de 2022].

Por último, cabe reconocer que estos procesos no sólo se vinculan con la documentación de la pandemia y podrían cumplir también un rol de sanación comunitaria, a través de propiciar espacios para compartir, reconocer y visibilizar experiencias traumáticas y trabajarlas comunitariamente (Dale-Hallett y Higgins, 2010). Como se advirtió con la pandemia, los museos potenciaron junto con el patrimonial, un papel social (Samaroudi *et al.*, 2020; Canals y Rico, 2021) que vuelve a hacer vigente la pregunta sobre la relación de los museos con sus territorios que se instaló con la Mesa de Santiago en 1972 y que hoy se orienta a entenderlos como espacios de cuidado —seguros e inclusivos— que contribuyan tanto al bienestar individual como colectivo (Morse, 2021).

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Agostini, D., M. Arnaboldi y M. Diaz. 2021. «New development: COVID-19 as an accelerator of digital transformation in public service delivery». *Public Money & Management*, 41(1): 69-72.
- Arvantis, K. 2019. «The ‘Manchester Together Archive’: researching and developing a museum practice of spontaneous memorials». *Museum and society*, 17(3): 510-532.
- Banda, F. 2020. «COVID-19: A Strategic Response in Support of Documentary Heritage». *SCEaR Newsletter*, 1: 15-18.
- Besley, J. y G. Were. 2014. «Remembering the Queensland Floods: Community Collecting in the Wake of Natural Disaster». En P. G. Stone, P. Davis y C. Whithead (eds.), *Displaced heritage Responses to disaster, trauma, and loss*, 41-50. Woodbridge: The Boydell Press.
- Biedermann, B. 2017. «‘Virtual museums’ as digital collection complexes. A museological perspective using the example of Hans-Gross Kriminallmuseum». *Museum management and curatorship*, 32(3): 281-297.
- Bounia, A. 2020. «Contemporary collecting and Covid-19». *COMCOL Newsletter*, 35: 8-13.
- Canals, A. y M. Rico. 2021. «Quan els museus van tancar les portes i van obrir les seves xarxes socials. La digitalització davant el confinament i el postconfinament». *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 46: 133-148.
- Canals, A. y X. Roigé. 2021. «‘Todo irá bien’. Documentar la vida cotidiana bajo el COVID-19 en los museos». *Her&Mus Heritage and Museography*, 22: 18-42.
- Chevalier, 2008. «Collecter, exposer le contemporain au MUCEM». *Ethnologie française*, 28(4): 631-637.
- Cordner, S. 2020. «Theme 4. Trauma and distress». En E. Miles, S. Cordner y J. Kavanagh (eds.), *Contemporary collecting. An ethical toolkit for museum practitioners*, 16-21. Londres: London Transport Museum.

- Dale-Hallett, L. y M. Higgins. 2010. «The Victorian Bushfires. Collection Symbols for healing». *reCollections*, 5(1), [https://recollections.nma.gov.au/issues/vol\\_5\\_no\\_1/notes\\_and\\_comments/the\\_victorian\\_bushfires\\_collection](https://recollections.nma.gov.au/issues/vol_5_no_1/notes_and_comments/the_victorian_bushfires_collection)
- Debono, S. 2022. «Thinking phyfigital. A museological framework of predictive futures». *Museum International*, 73(291-292): 156-167.
- Erl, A. 2020. «Afterword: Memory worlds in times of Corona». *Memory Studies*, 13(5): 861-874.
- Franz, K. y C. Gudis (eds.). 2020. «Public History Reviews. Documenting the Covid-19». *The Journal of American History*, 107(3): 692-703.
- Gardner, J. y S. Henry. 2002. «September 11 and the Mourning After: Reflections on Collecting and Interpreting the History of Tragedy». *The Public Historian*, 24(3): 37-52.
- Gianni, T. y J. Bowen. 2022. «Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19». *Heritage*, 5: 192-214.
- Guallar, J. y P. Traver. 2021. «Curación de contenidos de bibliotecas en medios sociales: plataformas, técnicas y buenas prácticas». *Anuario ThinkEPI*, 15: 1-16.
- Harrison, R. 2012. «Forgetting to remember, remembering to forget: Late modern heritage practices, sustainability and the crisis of accumulation of the past». *International Journal of Heritage Studies*, 19(6): 579-585.
- Holtorf, C. 2012. «The heritage of heritage». *Heritage & Society*, 5(2): 153-174.
- Jones, E., S. Sweeney, I. Milligan, G. Bak y J.A. McCutcheon. 2021. Remembering is a form of honouring: preserving the COVID-19 archival record. *Facets*, 6: 545-568.
- Karp, C. 2004. «El patrimonio digital de los museos en línea». *Museum International*, 222-223: 44-51.
- Knell, S. 2004. «Altered values. Searching for a new collecting». En S. Knell, *Museums and the future of collecting*, 1-40. Londres y Nueva York: Routledge.
- Kosciejew, M. 2022. «Remembering COVID-19; or duty to document the coronavirus pandemic». *IFLA Journal*, 48(1): 20-32.
- Margry, P. y C. Sánchez-Carretero (eds.). 2011. *Grassroots memorials. The politics of memorializing the death*. Nueva York y Oxford: Berghahn.
- Morgan, J. y S. Macdonald. 2020. «De-growing museum collections for new heritage futures». *International Journal of Heritage Studies*, 26(1): 56-70.
- Morse, N. 2021. *The museum as a space of social care*. Abingdon Oxon: Routledge.
- Museum Development North West y Kavanagh, J. 2019. *Contemporary Collecting toolkit*. Londres: Museum Development North West.

- Pons, A. 2022. «Supervivencia bibliotecaria a una pandemia. Una doble mirada desde L'ETNO y las bibliotecas valencianas». En Ministerio de Deporte y Cultura (ed.), *Sextas Jornadas sobre Bibliotecas de Museos Bibliotecas reinventadas: estrategias de transformación*, 83-95. Madrid: Ministerio de Deporte y Cultura.
- Pons, A., C. Peña-Roja y S. Bagetto. 2020. «Els mems en temps del coronavirus». *Símile*, 46, <https://cobdcv.es/simile/els-mems-en-temps-del-coronavirus/>
- Purcell, A. 2012. «More Than Flowers Left Behind: Building an Archival Collection and Remembering April 16, 2007 at Virginia Tech». *Journal of Archival Organization*, 10(3-4): 231-242.
- Rhys, O. 2014. *Contemporary Collecting: Theory and Practice*. Edinburgo y Boston: MuseumsEtc.
- Roigé, X., A. Canals, y M. Rico. 2023. «Creating memory of COVID-19. The actions of museums and archives in Spain». *Memory Studies*, <https://doi.org/10.1177/17506980231155560>
- Samaroudi, M., K. Rodríguez y L. Perri. 2020. «Heritage in lockdown: digital provision of memory institutions in the Uk and US of America during the Covid-19 pandemic». *Museum Management and Curatorship*, 35(4): 337-361.
- Sánchez-Carretero, C. 2011. «El archivo del duelo». En C. Sánchez-Carretero (ed.), *El archivo del duelo. Análisis de la respuesta ciudadana ante los atentados del 11 de marzo en Madrid*, 11-32. Madrid: CSIC.
- Schendel, T. 2021. «Stewarship and COVID-19. The preservation of human experience». *Collections*, 17(3): 274-283.
- Schultz, L. 2011. «Collaborative museology and the visitor». *Museum Anthropology*, 34(1): 1-12.
- Shayt, D. 2006. «Artifacts of Disaster: Creating the Smithsonian's Katrina Collection». *Technology and Culture*, 47(2): 357-368.
- Simón, A. 2022. «Working to create value. Spanish Museums and the challenge of connecting with generation Z». *Museum International*, 73: (291-292): 44-53.
- Spennemann, D. 2022. «Curating the Contemporary: A case for National and Local Covid-19 Collections». *Curator. The Museum Journal*, 65(1): 27-42.
- Styliani, S., F. Liarokapis y K. Kotsakis. 2009. «Virtual museums, a survey and some issues for consideration». *Journal of Cultural Heritage*, 10: 520-528.
- Sullivan, N. 2020. «Contemporary Collecting in a History Museum». *Museum Next*, <https://www.museumnext.com/article/museums-contemporary-collecting/>
- Schwartz, P., W. Broadaway, E. Arnold, A. Ware y J. Domingo. 2018. «Rapid-Response Collecting after the Pulse Nightclub Massacre». *The Public Historian*, 40(1): 105-114.

- Rivard, C. 2012. «Collecting Disaster: National Identity and the Smithsonian's September 11 Collection». *Australasian Journal of American Studies*, 31(2): 87-102.
- Rodríguez, V. 2021. «Soledad y salud mental en tiempos de Covid-19». En *Una visión global de la pandemia. Qué sabemos y qué estamos investigando desde el CSIC*, 252-259, file:///C:/Users/Usuario/Downloads/INFORME\_Cov19\_PTI\_Salud\_Global\_CSIC\_v3.pdf
- Van Mensch, P. 2017. «Now or Never. Reflections on why and how to document the present». *Museumkunde*, 82(1): 58-66.
- Ventura, L. 2021. «'Memòries d'una pandèmia'. Una iniciativa de les xarxes de museus de Catalunya per preservar la memòria testimonial». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 46: 200-205.
- Židov, N. 2021. «Slovenian Ethnologists, Cultural Anthropologists and the Slovene Ethnographic Museum in the time of COVID-19 Pandemic». *Ethnological Research*, 26: 27-39.
- Zumthurm, T. 2021. «Crowdsourced COVID-19 Collections: A Brief Overview». *International Public History*, 4(1): 77-83.



# La potencia de los museos: poder ser, poder hacer en los tiempos de la covid-19

Fátima Braña Rey

Universidade de Vigo

Los museos necesitan una nueva definición: han pasado de ser el templo de las musas, donde la conservación era la base de sus actividades, a constituirse como instituciones capaces de acompañar el cambio social a través de la representación de la desigualdad. Obviamente, no hay un acuerdo unánime entorno a qué tareas son prioritarias en los museos y, en cualquier caso, sus metas dependerán de factores diversos. La pandemia ha permitido replantear el ser de los museos incidiendo, si cabe aún más, en su potencialidad como agentes sociales. Esto se ha podido observar en programas concretos como es el del Museo Abierto en el Museo Etnológico de Ribadavia (Galicia). El objetivo de estas líneas es poner de relieve un determinado enfoque museístico a través de los distintos proyectos y actividades que ha ido construyendo este programa y cómo, esta forma de trabajar, ha permitido adaptarse con cierta rapidez y éxito a los tiempos de la covid-19.

## 1. UN MUSEO ES...

En el ámbito internacional, la definición de museo se establece en el International Council of Museums (ICOM). Las actas de este Comité, en el año 1974, definían el museo como «una institución permanente sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, educación y deleite, evidencias materiales del hombre y su entorno». Desde entonces el concepto ha experimentado varias modificaciones, por ejemplo, la definición aprobada en 2007 recogía el concepto de patrimonio cultural inmaterial: «Un museo [...] expone el patrimonio material e inmaterial»<sup>1</sup>. En los últimos cuatro años se han puesto

---

<sup>1</sup> Puede consultar las definiciones de museo en la página del ICOM, <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [consulta: 15 de junio de 2022], así como la metodología seguida en la confección de la nueva definición que se ha aprobado en agosto del presente año 2022 en Praga: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/ICOM-Define-Methodology.pdf> [consulta: 15 de noviembre de 2022].

en marcha diferentes actividades desde el ICOM para conseguir una nueva definición que integre las múltiples facetas de esta institución acorde con el siglo XXI. El debate se centraba en el hecho de que las sociedades son diversas y en constante cambio y que, por lo tanto, la nueva definición debería reflejar esa diversidad en las condiciones y objetivos de los museos de los cinco continentes. De este modo, los objetivos de la Agenda 2030 —aprobados en 2015 por los Estados Miembros de Naciones Unidas— son recogidos también por el Comité Permanente sobre la Definición de Museo, Perspectivas y Posibilidades (MDPP) —creado al efecto dentro del ICOM— en un intento por adaptar esa nueva definición a las posturas activistas, a los derechos humanos, la justicia social y a la defensa de la naturaleza<sup>2</sup>. Este Comité presentó una nueva definición en la Asamblea General Extraordinaria del ICOM (Kioto, septiembre 2019) y, aunque no fue aprobada, sí ha generado un debate intenso sobre la inclusión, el diálogo crítico, el conflicto y la justicia social, entre otros conceptos.

En paralelo a la definición institucional, en la literatura específica encontramos diferentes nomenclaturas que muestran el impulso de los museos por trabajar en cooperación con la población, estableciendo una relación abierta con su entorno. Así, encontramos fórmulas diversas basadas en las propuestas de la nueva museología (Navajas Corral y Fernández Fernández, 2016). Una de ellas se concreta en los llamados museos inclusivos. Se trata de museos en los que, escapando a una definición que coarte la acción y representación museal, se ponen de relieve «las dimensiones relacionales y procesales del museo y del discurso museológico, así como actuar sobre el simbolismo actual con el fin de avanzar hacia un equilibrio dinámico que englobe tanto a las personas como a su patrimonio» (Galla, 2014: 41).

En Portugal, a través de la llamada sociomuseología, se está llevando a cabo un intento por sintetizar y desarrollar una propuesta de museo, entendido como una institución de mediación cultural. La finalidad del museo, según esta propuesta, sería terciar entre las expresiones culturales diversas y la población, promoviendo la participación activa de las comunidades a través del patrimonio y procurando desarrollar hábitos de inclusión, interculturalidad y solidaridad interracial (Fernández Dos Reis Díez, 2015). Otra propuesta, fundamentalmente enfocada a museos de arte, son los llamados museos laboratorio. Esta denominación quiere incidir en la necesidad de que los museos sean participativos, descubriendo el conocimiento contenido en las obras en base a proporcionar experiencias directas de ensayo y error (García Fernández, 2015). También es de interés conocer la museología crítica como ese movimiento académico y práctico que promueve la revisión o *deconstrucción* de los discursos museales en los que

---

<sup>2</sup> Informe presentado por el Comité Permanente sobre la Definición de Museo, Perspectiva y Posibilidades a la Junta Directiva del ICOM, diciembre 2018.

se recogen versiones dominantes, para sustituirlos por representaciones inclusivas de minorías y líneas de pensamiento poscolonial y feminista (Lorente, 2015).

Tanto la crisis del concepto como la multiplicidad de formas de entender los museos demuestran su enorme potencial como instituciones llamadas a integrar el conflicto y representar más allá de las perspectivas hegemónicas (Brulon Soares, 2022).

El Museo puede «educar para la diversidad cultural en la tolerancia y en el respeto mutuo» tal y como recoge el ideario de los proyectos Sens du Patrimoine (Calbó i Angrill, Juanola i Terradellas y Vallés i Villanueva, 2011). Esta reflexión resalta la importancia de equipos interdisciplinares en las acciones museísticas, ya sean estas de administración, gestión de colecciones o de acción pedagógica o didáctica.

Así pues, ya nos situemos en unas u otras formas de entender los museos, es evidente que estos han sufrido una transformación y que las funciones clásicas del museo —adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir— conviven con su función como espacio de recreación de procesos sociales, más cerca de una educación no formal que de una presentación o exhibición donde las usuarias son meras visitantes, asistentes pasivas ante una obra cerrada y ajena.

A continuación, se expondrá una experiencia en el sentido de museos críticos, laboratorios e inclusivos. Se trata del programa Museo Abierto llevado a cabo por parte del Museo Etnológico de Ribadavia.

## **2. A PROPÓSITO DEL SER MUSEO ETNOLÓGICO DE RIBADAVIA**

El Museo Etnológico de Ribadavia —de titularidad estatal pero de gestión transferida a la Xunta de Galicia— ha mantenido a lo largo de los años sus puertas abiertas con exposiciones semitemporales donde se ha hecho un esfuerzo por implicar a las principales asociaciones del entorno y a la ciudadanía, en sintonía con la idea de que un museo debe buscar nuevos horizontes interpretativos, intentando huir de modelos estetizantes a la vez que se enfrenta a las problemáticas sociales en la que los objetos patrimoniales están inmersos (Bustamante, 2012).

El esfuerzo materializado en las exposiciones se ha extendido también a los programas didácticos diseñados desde el propio museo donde quizá el programa Museo Abierto sea uno de sus trabajos más sobresalientes.

Las actividades del programa Museo Abierto se diseñaron con la creencia de que el éxito museístico debe cambiar el foco desde el cómputo cuantitativo de visitantes hacia acciones con pocos participantes, pero prolongadas en el

tiempo, sustituyendo así el concepto de público visitante pasivo por el de implicados en la institución. Así, desde el Museo Etnológico, se ha trabajado con la idea de que los museos no solo deben ser abiertos, sino también agentes en los que la comunicación y negociación que se produce en las activaciones patrimoniales (Cruces, 1998) pueda circular más allá de la élite informada y conseguir la participación de grupos minoritarios o minorizados.

Así pues, el programa Museo Abierto es el reflejo de una forma de entender el museo contemporáneo que, como se ha visto, promueve devolver el patrimonio cultural al sujeto, procurando superar la adulteración que Georg Lukács (1982) advierte al analizar que los espacios de producción cultural se olvidan de su razón como lugares de memoria y como espacios en los que se debía ejercer la didáctica de la memoria. En este sentido, los museos etnohistóricos y antropológicos deben actuar como agentes aplicados e implicados, visibilizando la complejidad y diversidad, e identificando los distintos ámbitos y espacios sociales de sus comunidades (Braña Rey, 2017).

De esta forma, el programa Museo Abierto aparece como la materialización de la idea de que «el museo se puede convertir en un taller permanente de reflexión dialógica con su medio social, manejando el patrimonio cultural específico de su contenido temático como léxico y sintaxis de una comunicación cultural específica» (Sierra Rodríguez, 2017). Este diseño de proyecto-taller no hubiera sido posible si no se contara en su base con una perspectiva antropológica, un bagaje teórico y práctico que descarta las visiones esencialistas de lo patrimonial para entender su carácter procesal. Esta perspectiva antropológica define lo patrimonial como un conjunto de construcciones de sentido que se dan a partir de las negociaciones en el espacio social, y entiende que es a partir de esos acuerdos donde se configuran los valores y significados de los elementos que se incluyen en ese *pool* que conocemos como patrimonio cultural (Prats, 1997; Cruces, 1998). Desde un planteamiento pedagógico, las actividades que se llevaron a cabo en este programa consiguieron que el museo saltara<sup>3</sup> desde la autoridad de conocimiento de la propia institución hasta las interpretaciones y juicio sobre el patrimonio custodiado, recogidos en sectores de la sociedad que habitualmente no eran tenidos en cuenta, los llamados «no públicos» (Azor Lacasta *et al.*, 2013). El programa pretendía poner en valor la recreación, hecha por el público/usuario, del patrimonio que el museo custodiaba, en un intento de democratizar la institución y de construir conjuntamente ese patrimonio. De esta forma, se producía la validación de juicios e intervenciones hasta entonces no recogidas en los discursos museísticos y se conseguía así «que las personas participantes pudieran valorar su opinión, su

---

<sup>3</sup> Una descripción de las actividades llevadas a cabo en este programa se encuentra en la monografía trilingüe *Museo abierto: saltando muros*, publicada por la Xunta de Galicia en 2017.

experiencia y su percepción como válida por muy discordante que fuese con las informaciones y legados que tenemos» (Iglesias Armada, 2017).

El programa Museo Abierto nació de la necesidad percibida por el equipo técnico de ampliar sus actividades, diseñando propuestas específicas para públicos diversos. Y, por tanto, se diseñó como una fórmula para atender a nuevos públicos, aquellos que menos oportunidades tenían de acercarse al museo, por tratarse de personas inmersas en procesos de exclusión social. Cuando hablamos de exclusión social nos referimos a grupos de personas que están invisibilizadas e infravaloradas como agentes que significan y organizan sus acciones puesto que, para estas personas, los derechos de participación y representación no suponen las mismas capacidades prácticas y de acción. En esencia, hablamos de personas que tienen muchas dificultades para acceder a los contenidos y espacios de las instituciones culturales (Braña Rey, 2017). Y, por tanto, desde el equipo del museo se consideró que, para incorporar a estos públicos, la institución debía centrar sus esfuerzos en entender los procesos de desigualdad y en tender puentes para el reconocimiento.

El programa Museo Abierto se gestó poco a poco entre el año 2005 y 2009. La andadura del programa comenzó mediante acciones puntuales vinculadas al itinerario expositivo del centro que permitieron un primer contacto con colectivos con discapacidad visual, discapacidades psíquicas y con personas enfermas de alzhéimer. En el año 2006, los esfuerzos se concentraron en un programa más ambicioso con personas afectadas con Alzheimer y en el año 2007 se materializaron en un programa de acción educativa integradora, así llamado por el propio museo. También en 2007 se consiguió contactar con personas pertenecientes a otros dos colectivos: por un lado, personas atendidas por el Centro de Día de Cruz Roja y, por otro, la población reclusa. En el año 2009, este programa de acción educativa integradora dio un giro y nació Museo Abierto. Este programa específico presentaba para todos los colectivos implicados una misma temática de debate elegida anualmente, recogiendo, al mismo tiempo, las bases de diseño metodológico necesarias para cada colectivo. De este modo, partiendo de un objetivo común, el programa se focalizaba en una finalidad particular para cada colectivo: el recuerdo, básico en la enfermedad de Alzheimer, la emancipación, tan deseada en la cárcel y el reflejo como interacción entre individuos en el caso de las personas con discapacidades.

De forma sucinta conviene indicar algunas notas técnicas sobre Museo Abierto. Éste es un programa que se concretaba en proyectos-taller para grupos reducidos, con una duración variable entre uno y cuatro meses, para personas agrupadas en asociaciones e instituciones. El diseño de cada uno de los talleres buscaba analizar la vivencia personal de los participantes, para relacionarla y adaptarla a los elementos del patrimonio cultural activados, conectando la dimensión general y normalizada de los bienes patrimoniales con las experiencias cotidianas de los



*Fuente:* Museo Etnológico de Ribadavia. Consellería de Cultura, Educación, Formación Profesional e Universidades.

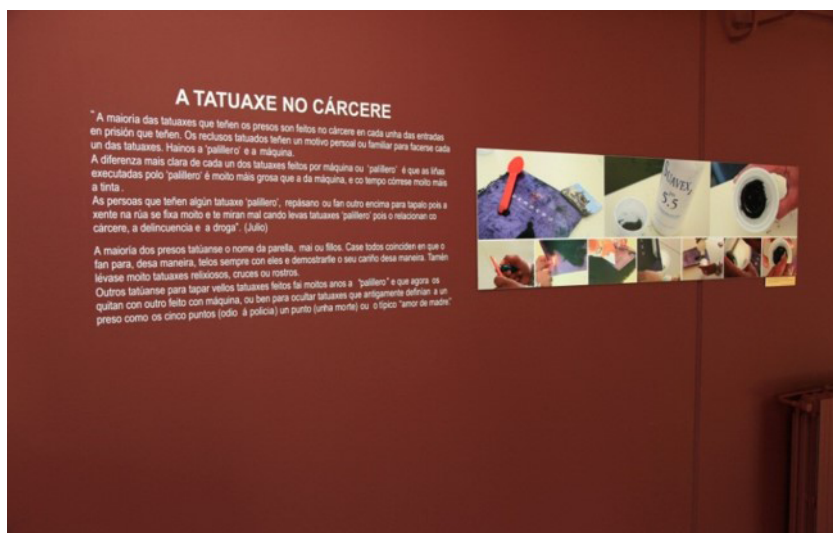
### **Imagen 1**

Visita de personas con Alzheimer, familiares y personal de la asociación AFAOR

participantes en los distintos proyectos. A través de ellos, por lo tanto, se ha hecho patente la relación entre los elementos culturalmente significativos y se ha observado cómo los objetos patrimonializados son resignificados en base a la trayectoria vital de las personas participantes. Así pues, el programa se ha revelado como un escenario excepcional en el que podemos analizar la relación entre lo individual y lo colectivo en conceptos y dimensiones del patrimonio cultural.

La necesidad de contar en el programa con personas formadas en Antropología se hizo evidente desde el nacimiento mismo de las primeras acciones inclusivas que se hicieron en el Museo Etnológico. La incorporación de una antropóloga al equipo, a partir de 2009, ayudó definitivamente a redefinir la metodología de trabajo. A partir de ese año, el programa tomó el nombre de Museo Abierto y se abordó el trabajo con los diferentes colectivos como proyectos diferentes en cuanto a objetivos, pero desarrollados de acuerdo al mismo ideario: Recordar en el Museo (para enfermos de Alzheimer), El Museo en la Cárcel (para reclusos) y Nos Vemos en el Espejo (para personas con diversas capacidades).

De esta forma, el diseño de los proyectos de Museo Abierto se realizó desde una perspectiva más interdisciplinar creando una espiral de trabajo que



*Fuente:* Museo Etnolóxico de Ribadavia. Consellería de Cultura, Educación, Formación Profesional e Universidades.

## Imagen 2

Detalle de la exposición realizada por las reclusas y reclusos en el Centro Penitenciario Pereiro de Aguiar

salía del museo, se unía a la Universidad<sup>4</sup>, se acercaba a diferentes colectivos nutriéndose de las inquietudes y saberes del personal técnico de los mismos, recogía por el camino la implicación de gentes de sectores muy diversos y cerraba el círculo con las personas usuarias de esos colectivos en un continuo intercambio de experiencias, información y saberes.

Además de esta colaboración con la Universidad, el programa se nutrió de la aportación de profesionales con perspectivas muy diferentes. Así, el personal de las distintas áreas del museo —técnica de acción cultural, restauradora, bibliotecaria y personal técnico encargado de los fondos— contribuyó significativamente.

Cada una de las organizaciones que participó (Centro Penitenciario de Pereiro de Aguiar, Centro de Día de la Cruz Roja de Ribadavia y Asociación de Familiares de enfermos de Alzheimer de Ourense) puso al servicio de los proyectos su personal, con el que se trabajó para diseñar las mejores formas de

<sup>4</sup> Concretamente la colaboración se realizó a través del Área de Antropología Social y Cultural de la Universidad de Vigo.

atender a cada colectivo. Este personal incluyó, entre otras figuras, una psicóloga, una educadora social, una trabajadora social y voluntariado colaborador.

Además del personal de cada institución, la interdisciplinaridad del programa exigía contar con el asesoramiento y colaboración de especialistas en cada uno de los temas que se iban a desarrollar en los proyectos, así el museo contó con la implicación de artesanas, músicos, un tatuador, un médico y una fotógrafa, entre otros. Y, finalmente, en algunos grupos también contribuyeron familiares de las personas usuarias, que aportaron información y participaron en alguna sesión común.

La coordinación y colaboración de los cuadros de personal de instituciones diversas —entre ellos el Museo da Escola e da Infancia (Trives) y el Museo do Xoguete (Allariz)— puso en contacto al equipo del museo con distintas formas de trabajar, incorporando experiencias y conocimientos diversos. Este aprendizaje se fue recogiendo en el diseño, en el que ha sido básica la investigación y la documentación.

Las diferentes temáticas abordadas —«El cuerpo que habla de nosotros» y «Los sonidos que nos envuelven»— se adaptaron a cada colectivo con sus particularidades, «dando resultados visiblemente diferenciados, y conformando una actividad en la que no se puede prescindir de su vocación antropológica una vez que el museo ha asumido su función de agente aplicado e implicado en la observación participante y en la participación observante de la realidad próxima» (Sierra Rodríguez, 2017: 235).

En definitiva, el programa toma forma a partir de la colaboración de distintas instituciones y colectivos que aportan diferentes prácticas, técnicas con las que éste se va configurando a lo largo de los años. En este sentido, el programa es dinámico, pues se construye a lo largo de los años en un proceso constante de adaptación a las circunstancias y posibilidades. Se han dado ediciones con financiación suficiente, otras con financiación escasa y, en ocasiones, se ha visto exiguo interés en la continuación de programas de este tipo por parte de la Administración. Aun así, se ha conseguido continuar con el programa, con diferente suerte, pues ha habido ediciones en las que los talleres han sido el eje principal y otras en las que se ha avanzado en la investigación de realidades sociales, la detección de necesidades o la reflexión acerca de lo que debe ser el programa o acerca de la potencialidad del museo.

En este sentido y en base a las funciones del ser museo, el programa Museo Abierto requiere investigar y documentar, educar pero también divulgar y exponer. Como indica Ana Mercedes Fernández Dos Reis Díez (2015), los museos son centros de preservación, investigación y divulgación del patrimonio de todos. Hemos visto que las exposiciones han sido y son el principal instru-



mento y la principal vía de comunicación de los museos durante el siglo XX y comienzos del siglo XXI. El trabajo con las exposiciones en Museo Abierto ha perseguido la idea de que «el patrimonio ha dejado de ser un conjunto de objetos con valores fijos para ingresar en campos dinámicos de resignificación y debate en los que se asumen múltiples y diversos sentidos» (Reca, Canzani y Domínguez, 2020: 95). En sintonía con esa idea, entendemos que las exposiciones y el trabajo que se hace en ellas no deben excluir los procesos, el cambio, el conflicto, las diferentes miradas (Barrera, 1996). De esta forma, el hilo expositivo se construye con la participación y los diferentes discursos recogidos, y estos testimonios culturales pueden ser reconstruidos desde una visión documental y patrimonial. Estas bases se han utilizado en Museo Abierto, pues cada uno de los tres proyectos en los que se articula el programa se relaciona con las exposiciones y colecciones principalmente del Museo Etnológico. Y así, el programa permitió ir más allá de una exposición sobre un fenómeno social pues incorporaba nuevas voces, información y significados que no formaban parte de las voces autorizadas en la configuración de lo patrimonial.

### **3. DEL CONFINAMIENTO A LA APERTURA: PODER SER MUSEO ABIERTO**

El 14 de marzo de 2020, a través del Real Decreto 463/2020, se declaró el estado de alarma para la gestión de la situación de crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19<sup>5</sup>. Este decreto supuso la restricción de la libertad de movimiento. Se restringió la circulación en todo el territorio del Estado, salvo para cuestiones de primera necesidad como la adquisición de alimentos y medicamentos, asistencia sanitaria o acudir al puesto de trabajo. Se redujo el transporte y se suspendieron servicios, plazos administrativos, etc. Se suspendió igualmente la actividad educativa presencial y la apertura de los museos y monumentos. La sociedad española se encontró, de repente, con una situación de la que no tenía referentes, imprevista e imprevisible en sus consecuencias. Los derechos individuales y colectivos se vieron restringidos y la cotidianeidad en las vidas de las personas se quebró de forma abrupta. Con esta primera medida y bajo unas condiciones absolutamente desconocidas, parecía que el estado de alarma sería una restricción provisional que duraría 15 días. Enseguida, se decretaron sucesivas prórrogas dando paso a lo que Buxó Rey (2020) denomina como detención y vigilancia domiciliaria. Al mismo tiempo, la población asistió desde sus hogares, atónita y paralizada, a la enfermedad y muerte de cientos de miles de personas, mayoritariamente personas mayores (Fernández Riquelme, 2020). Desde ese momento, la ciudadanía ha escuchado, leído, y tenido muchas dudas sobre

---

<sup>5</sup> Boletín Oficial del Estado, núm. 67, de 14 de marzo de 2020, <https://www.boe.es/eli/es/rd/2020/03/14/463> [consulta: 20 de mayo de 2022].

cómo se ha gestionado una crisis sanitaria nunca antes vivida. Se ha debatido sobre qué medidas se deberían haber tomado y los conflictos han sido múltiples: las teorías conspiratorias, la resistencia al confinamiento, la negación de las vacunas, los estragos en la socialización y escolarización, el colapso sanitario, los expedientes de regulación temporal de empleo (ERTE), la instauración del teletrabajo, las dificultades de conciliación, el cambio de las dinámicas migratorias, el aumento de la polarización en las redes sociales, etc.

En verano 2022, durante la redacción de este capítulo, la sociedad vive en lo que se ha denominado «nueva normalidad», esa que nos lleva a convivir, con más o menos prudencia, con un virus que ya no aparece tan letal, pero sigue afectando de forma contundente al sistema socioeconómico, empezando por presionar el maltrecho sistema público de sanidad español. Se han recuperado las libertades de movimiento, no hay restricciones, pero la población vuelve a usar las mascarillas (de momento de forma voluntaria) pues se habla ya de la llegada de una séptima ola de contagios de las distintas variantes del coronavirus SRAS-CoV-2.

El hecho de vivir este episodio histórico ha proporcionado a la ciudadanía perspectivas diferentes a las que venía utilizando en las relaciones sociales, la salud mental, la inestabilidad laboral y económica, al tiempo que a las investigadoras se nos brinda la oportunidad de analizar un periodo breve de tiempo y cómo en él se ha respondido a las necesidades, nuevas y viejas, en nuestro entorno laboral y personal. Desde este contexto, en el ámbito que nos ocupa —las acciones inclusivas de los museos—, es tremendamente interesante analizar qué ha ocurrido durante estos dos años, cómo se han sorteado o no las dificultades y, de esta forma, dejar testimonio de lo vivido.

En primer lugar, cabe señalar que, teniendo en cuenta la dificultad de recoger datos, sorprende la capacidad de análisis que se ha desplegado durante la pandemia, que ha hecho posible obtener información acerca de las dificultades que ha presentado esta situación para los museos y cómo éstos se han enfrentado a ella. En este sentido, los datos de las encuestas a nivel europeo indican una importante capacidad de resiliencia y creatividad. Cualidades subrayadas en la encuesta *Museos, profesionales de los museos y COVID-19*<sup>6</sup>, llevada a cabo por el ICOM, a pesar de que mayoritariamente las profesionales del sector indicaron que, a causa de la pandemia, se reducirían en un 80 % los proyectos y programas de los museos. También se ha detectado un aumento significativo de la presencia de estas instituciones en las redes y la adaptación de sus actividades a formatos digitales, lo que ha puesto de relieve la falta de atención que estas cuestiones habían

---

<sup>6</sup> <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf> [consulta: 20 de mayo de 2022].

sufrido hasta mediados del año 2020. Por su parte, el estudio titulado *Los museos españoles ante la pandemia de COVID-19*<sup>7</sup>, aporta datos en el mismo sentido, destacando los esfuerzos en su actividad digital, que consiguieron aumentar la interacción con sus seguidores y mantener la comunicación con la población, sobre todo durante el confinamiento. Llama la atención que los datos de este estudio indican que existe confianza en la recuperación de los museos como instituciones que contribuyen a lo social. Además, destacan las opiniones técnicas que manifiestan la esperanza en que el trabajo se valore más por su impacto y capacidad de comunicación y aprendizaje que por el número de visitantes.

Así pues, durante la pandemia las redes sociales han sido fundamentales, un instrumento para continuar en contacto con la población y también una herramienta de trabajo. De acuerdo con esto, parece interesante realizar una descripción del trabajo realizado por el Museo Etnológico a través de la huella que dejan sus aportaciones en las redes sociales, en concreto su canal de YouTube de acceso público<sup>8</sup>.

En este canal se encuentran un total de 43 vídeos, con un contenido muy diverso. El primer vídeo es una pequeña muestra de la exposición *Sons cara a llibertat* (Sonidos hacia la libertad), exposición realizada en el taller 2012 de Museo Abierto en el Centro Penitenciario de Pereiro de Aguiar. El último vídeo prepandemia se colgó en 2017 y en él se reproduce un fragmento de un concierto realizado en el museo.

Durante la pandemia se han incluido catorce vídeos en el canal, entre ellos, cuatro vídeos están relacionados con Museo Abierto. Veremos principalmente tres vídeos, aquellos que nos muestran los tres proyectos realizados durante la pandemia dentro de dicho programa.

#### 4.1. **Carteándonos: proyecto de apertura del museo en pleno confinamiento**

El primer vídeo de la pandemia tiene fecha del 13 de abril de 2020 y se corresponde con la etapa de confinamiento. El museo está cerrado, pero continúa su actividad a través de las redes sociales. Este vídeo se vincula a la celebración del Día Internacional del Libro, a través de una apuesta de participación virtual en formato concurso O Mes de Abril na Tradición (El Mes de

---

<sup>7</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:54277d13-f9aa-4487-9770-429e382eb156/ome-museos-pandemia.pdf> [consulta: 20 de mayo de 2022].

<sup>8</sup> El canal es abierto a través de la dirección: <https://www.youtube.com/user/museoetnologico/videos> [consulta: 20 de mayo de 2022].

Abril en la Tradición). Se invita a enviar tradiciones gallegas relacionadas con el mes de abril. El resultado de este concurso está también en YouTube gracias a la colaboración de la Residencia de Maiores Quercus de Leiro, cuyos residentes envían en este soporte su aportación a las tradiciones de primavera<sup>9</sup>. La buena acogida de esta iniciativa y su disposición hicieron posible incluir a esta residencia en los talleres del programa Museo Abierto realizados en estos dos años. Esta actividad consiguió que el patrimonio cultural inmaterial estuviese vinculado al museo en un momento en que era especialmente vulnerable por la suspensión de la comunicación, las fiestas, etcétera (Canals Ossul y Roigé Ventura, 2021).

El primer taller del programa durante la pandemia está recogido en el vídeo titulado *Saltando a tecnoloxía das redes sociais* (Saltando la tecnología de las redes sociales). Este trabajo conmemoró el Día Internacional de los Museos que tuvo por lema «Museos por la igualdad: diversidad e inclusión» (18 de Mayo 2020), y supuso la «presentación en audiovisual de la línea de trabajo que el Museo Etnoloxico ha venido desarrollando desde el inicio del confinamiento [...] con centros da terceira idade, buscando superar la brecha digital, mediante [...] el envío de postales y periódicos digitales, transformados en analógicos gracias a la colaboración de las trabajadoras/res de las Residencias de Mayores»<sup>10</sup>. El título del vídeo indica la preocupación por sortear las dificultades de la brecha digital en un momento en que la comunicación a través de dispositivos digitales era la única vía para acercarse a la población y los fallos de la tecnología habían creado un muro de dificultades para poder acceder a uno de los colectivos más vulnerables, que estaba pasando momentos muy difíciles desde el comienzo del confinamiento. Es importante recordar que el confinamiento incidió sobre todo en las personas mayores, que fueron recluidas y prácticamente aisladas, en algunos casos, de todo contacto exterior.

*Carteándonos* fue la actividad del programa Museo Abierto durante el año 2020. El objetivo era establecer una comunicación interpersonal que fomentara la emoción y la reminiscencia.

El colectivo destinatario eran las personas mayores pues era al que más afectaba la pandemia, al sufrir más que otros la reclusión, el aislamiento, la falta de comunicación y la brecha digital. Estas condiciones de incomunicación

---

<sup>9</sup> Además del vídeo se realizó un libro digital desde el blog del Museo: <https://museoetnoloxicoribadavia.blogspot.com/2020/04/concurso-o-mes-de-abril-na-tradicion.html> [consulta: 14 de junio de 2022].

<sup>10</sup> Traducción propia de la descripción encontrada en <https://youtu.be/iNiRiclWd1w> Más información sobre la actividad se puede encontrar en la entrada del blog del Museo: <https://museoetnoloxicoribadavia.blogspot.com/2020/05/saltando-tecnoloxia-das-redes-sociais.html> [consulta: 14 de junio de 2022].

podrían generar consecuencias traumáticas para las personas mayores y, por este motivo, se pensó en establecer una comunicación que pudiera ser viable con ellas, ya que era imposible visitarlas e incluso se pensaba que podía ser peligroso enviarles objetos, textos o cualquier otra comunicación directa. Así, recuperar la tradición del envío de postales, como se hacía antaño para recordar a los seres queridos, parecía la forma más adecuada para llegar a este colectivo desde el museo.

Las postales fueron concebidas como noticias que reciben las personas recluidas en las residencias de la tercera edad. A través de ellas, el museo le presentaba objetos a cada una de las personas usuarias, como invitación a revisar su experiencia y reflexionar sobre los objetos, su pasado y el presente.

La postal se enviaba de forma personalizada con el nombre de su destinataria, con una foto de objetos seleccionados de los fondos que, se estimó, serían buenos detonantes de recuerdos positivos y activadores de la memoria.



*Fuente:* Museo Etnológico de Ribadavia. Consellería de Cultura, Educación, Formación Profesional e Universidades.

### **Imagen 3**

Personal de la Residencia de la tercera edad imprimiendo  
las postales enviadas por el Museo

Para realizar el trabajo hubo que sortear muchas dificultades; no se podía tener contacto directo ni con las personas destinatarias, ni con el personal que trabajaba en las residencias, ni acercarse físicamente a los recintos. Toda la actividad tuvo que realizarse vía teléfono, videoconferencia y correo electrónico. Las postales se diseñaban a través de videoconferencias y trabajo *online*, y el resultado eran documentos en formato PDF que se enviaban a las residencias. El personal de la residencia, a continuación, imprimía, recortaba y entregaba las postales a cada destinataria.

Así pues, tanto para personalizar la postal como para encontrar objetos significativos, fue necesario el contacto e implicación del personal de las residencias<sup>11</sup>. Este proporcionó información acerca de las profesiones u oficios durante la vida activa de las personas residentes, sus edades, sus entornos de vida, etcétera. Además de las postales, se enviaba una vez por semana un periódico donde se recogían las noticias relacionadas con las fiestas que se tendrían que haber celebrado durante las semanas de confinamiento y que, obviamente, fueron suspendidas: Semana Santa, Feria del Vino, Fiesta de San Pedro Mártir, etcétera.

Durante el reparto del correo postal del proyecto, en las residencias se podía hacer una puesta en común, una reunión de grupo y aprovechar para hablar sobre los objetos de las postales, temas relacionados o cualquier otra cuestión que permitiera una interacción distinta a la cotidianidad. De esta forma, aunque no se pudo trabajar directamente con el colectivo, sí se generaron estímulos y fórmulas para trabajar la reminiscencia de una forma similar a como se llevó a cabo en el proyecto *Lembramos no Museo (Recordamos en el Museo)*. En algunas ocasiones estas reuniones entre las usuarias se grabaron y en otras no fue posible. La grabación se trasladó al museo como documentación y forma parte de los fondos del archivo oral. De hecho, aunque los objetivos de la actividad no eran recoger documentación con información relevante para los fondos del museo, resultó que buena parte de las impresiones de las destinatarias de las postales han servido para mejorar la información que se tenía sobre los fondos fotografiados en las postales.

En este sentido, el éxito de esta actividad hizo que el año siguiente, disfrutando de la apertura que fue permitiendo la situación sociosantiaria, se llevara a cabo un nuevo proyecto en base a la experiencia anterior. Este proyecto se tituló *Escola na Memoria (Escuela en la Memoria)*. En este caso, se trataba de continuar la comunicación con la población de las residencias de la tercera edad próximas al museo, pero orientando esta comunicación a la recogida de datos, procedentes de las memorias de la educación y las escuelas. La actividad se ba-

---

<sup>11</sup> Colaboraron el Hospital Asilo Nuestra señora de los Ángeles en Ribadavia, el Centro de día/Vivienda comunitaria de Vilar de Santos y la Residencia Geriátrica Quercus en Leiro.

saba en entrevistas, que tuvieron que ser virtuales debido a las constantes olas de contagios, que ponían en riesgo a la población de las residencias. Realizar este trabajo a través de videoconferencias con población mayor fue complicado. La mayor parte de estas personas tenían pocas o ninguna competencia para acceder a dispositivos móviles pero, la mayor dificultad consistió en sortear los problemas de conexión a través de internet o teléfono y los frecuentes cortes de electricidad que sufrían en las residencias.

Así y todo, se consiguieron nueve entrevistas en profundidad en las que las personas entrevistadas (entre 63 y 92 años) dan su testimonio sobre su etapa de escolarización y describen el proceso escolar, la acción docente y el imaginario de la escuela. Este proyecto se presentó al alumnado del Ciclo Superior de Integración Social del Centro Integrado de Formación Profesional de Portovello en Ourense. A partir de esta presentación se establece una nueva colaboración con ese Centro, para la cooperación y prácticas del alumnado en el Museo Etnológico.

#### 4.2. Recorriendo el Museo Etnológico, un salto hacia la Universidad

Volviendo a los vídeos del canal que el museo tiene accesible en YouTube, encontraremos *Percorrido polo Museo Etnológico* (Recorrido por el Museo Etnológico)<sup>12</sup>; una pieza en la que se presenta a sí mismo a través de los distintos departamentos, tareas y objetivos. Es la cuarta entrega de vídeos en pandemia y se realizó en el 2021 con el objeto de hacer posible la difusión y participación del alumnado de los grados de Educación Social y Trabajo Social de la Universidad de Vigo en el programa Museo Abierto. Es uno de los vídeos que tiene más visualizaciones y conmemora el Día Internacional de los Museos 2021: «El futuro de los museos: recuperar y reimaginar».

Esta nueva colaboración con la Universidad de Vigo surgió, por un lado, del modelo de Museo Abierto y la necesidad de contar con profesionales de esos grados en el diseño específico de las actividades de cada taller y, por otro lado, sirvieron de estímulo las actividades que diversos museos pusieron en marcha para celebrar el Día Internacional de los Museos 2020 bajo el lema de la inclusión y la diversidad<sup>13</sup>. A través de las citadas actividades, se ratificó la idea de que, para conocer las formas de desigualdad y promover fórmulas de integración y participación desde los museos, es necesaria la interdisciplinariedad, incorporando a personal del ámbito social en el trabajo museal. Simultáneamente, se entendió

---

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=DkECJa6EGIA> [consulta: 13 de junio de 2022].

<sup>13</sup> Especialmente los vídeos realizados por el Museo Arqueológico Provincial de Ourense: *Museos pola igualdade: Creando lazos*, <http://www.musarquourense.xunta.es/es?s=DIM2020> [consulta: 13 de junio de 2022].

que era fundamental difundir la noción de que los museos pueden ser instituciones sociales hacia dos tipos de destinatarias: el cuadro de personal de los museos y las profesionales del ámbito de la asistencia social. Así pues, desde este proyecto, se pretende un nuevo salto, en este caso sobre la brecha que tradicionalmente separa a los museos de la intervención social y la antropología en la academia (Bouquet, 2006).

En este nuevo proyecto con la Universidad de Vigo, también fue necesario utilizar herramientas audiovisuales y virtuales pues, al estar en confinamiento, la docencia se realizaba a través de plataforma virtual restringida y los museos permanecían cerrados. La virtualidad era, por lo tanto, la mejor opción disponible para acercar el museo al alumnado. Más adelante, con un acceso restringido y docencia semipresencial, seguía sin ser viable organizar vistas a los museos, por lo que este vídeo, realizado por parte del Museo Etnológico, ha servido como iniciación del alumnado a la hora de enfocar sus ejercicios prácticos en las materias de Antropología durante otros cursos académicos.

Para realizar el proyecto, se estableció un acuerdo entre el Museo Etnológico, el Museo Arqueológico de Ourense y el Área de Antropología social y cultural de la Universidad de Vigo, para que los ejercicios prácticos de las materias que esta área imparte en los grados de Trabajo Social y Educación Social se focalicen en proyectos colaborativos que permitan que el alumnado visibilice la importancia de los museos.

El proyecto, transcurre en el aula y comienza dando a conocer el patrimonio cultural como una construcción representativa de ciertos valores y mostrando los museos como mediadores de contenidos patrimoniales. A partir de esa base, el alumnado de esos grados investiga desde una de las siguientes propuestas: características de un colectivo, sus necesidades y cómo las personas están interesadas o no en los museos, o bien fenómenos sociales de importancia para las personas y cómo estas consideran que estos deben o no estar representados en los museos. La primera propuesta incidía en qué necesidades pueden ser detectadas para facilitar que distintos colectivos accedan a los museos; y la segunda trataba de conocer qué nuevos temas pueden plantear los museos en sus exposiciones y actividades para recoger las inquietudes de distintas personas y grupos y así representar la desigualdad. Después del primer curso realizando esta propuesta docente, la materia de Psicología Básica en el grado en Trabajo Social, pasó a formar parte de este trabajo realizando un diseño coordinado entre ambas materias. Metodología y entregas serían las mismas para ambas asignaturas pero el contenido sería específico de cada una de ellas, pero las temáticas de trabajo siempre estarían enfocadas a colectivos que no suelen tener acceso a los museos.

Los resultados del proyecto son ejercicios de aula de carácter práctico en los que se combinan conceptos teóricos, aplicación metodológica y análisis de



resultados adaptados para personas legas en patrimonio, museos y antropología social y cultural, utilizando su potencial en un sentido similar a otras propuestas (Leopold y Vitelli, 2020). Al final del cuatrimestre, el avance de cada grupo de trabajo se presenta en el aula (virtual o presencial en función de las restricciones por la covid-19) y a esta sesión se invita al personal de los museos colaboradores. El resultado de esta colaboración es que los museos de Ourense entran en contacto con colectivos que antes no tenían en cuenta como públicos específicos (por ejemplo, personas con trastornos del lenguaje y de la percepción) y con problemas sociales que pueden ser abordados desde sus colecciones (por ejemplo, el duelo en el período perinatal).

El diseño e implementación de este proyecto docente ha sido bien valorado tanto por el alumnado como por parte de los profesionales de los museos, así como en congresos de innovación docente y otros encuentros profesionales donde se ha presentado. Tanto ha sido así, que en la actualidad se ha obtenido un proyecto de aprendizaje servicio que se implantará, coordinando la parte práctica de las materias de Psicología Básica y de Antropología Social y Cultural en el grado en Trabajo social con el Museo Etnológico. En este proyecto se realizará, siguiendo la misma metodología docente, una revisión desde la perspectiva feminista de contenidos del museo.

## 5. CONCLUSIÓN

En estas páginas se ha presentado un programa de acción educativa que se articula a través de proyectos con población que tiene dificultades para acceder a los contenidos de los museos. El programa Museo Abierto iniciado por María Pilar Iglesias Armada y Xosé Carlos Sierra Rodríguez, tiene un recorrido de diecisiete años en los que se han ido incorporando actividades y colectivos con los que el Museo Etnológico en Ribadavia ha ido ampliando su conexión con el entorno. También se ha presentado cómo el programa Museo Abierto se concreta a través de la cooperación entre el museo y la academia, a nivel de práctica museológica pero también en proyectos docentes. El aporte antropológico no es el único necesario, pero según las personas técnicas implicadas por parte del Museo, sí es un aporte importante debido a un enfoque holista que permite tener en cuenta actores y procesos implicados en el desarrollo del programa. Por otro lado, permite acceder a diferentes fuentes bibliográficas que nos acercan a perspectivas críticas sobre los discursos y las prácticas, es un enfoque sensible que permite la participación desde posiciones no hegemónicas que tradicionalmente no han tenido su espacio en los museos.

Hemo expuesto como el programa Museo Abierto participa, hace tiempo, en el ideario que la reciente definición del ICOM, presenta: «accesible e inclusivo», en el que participa la comunidad y que ofrece «experiencias variadas

para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos» (2022). Este programa, además, ha construido un equipo de trabajo estable, interdisciplinar y cooperativo que promueve la integración de diferentes objetivos institucionales para conseguir visibilidad, difusión y educación a partir del patrimonio cultural. Sobre esa base, la quiebra de derechos, la ruptura de la cotidianeidad y la incertidumbre de la pandemia y el confinamiento pudieron ser enfrentadas realizando nuevas actividades que son de interés para afrontar los retos presentes y futuros.

En definitiva, el programa Museo Abierto lleva desde el año 2005 construyendo el trabajo del museo a través de la consideración del patrimonio cultural en dos vertientes: una de carácter macro, que resulta de la concepción social del patrimonio, y otra micro, que pretende recoger los valores e intereses no dominantes de esas otras personas, las subalternas, visiones silenciadas que deben formar parte de las estrategias discursivas alrededor de los bienes culturales.

Esta relación va creciendo y modificándose dependiendo de las posibilidades, pero la base del trabajo sigue siendo la misma y se siguen obteniendo muy buenos resultados en el área de difusión y acción cultural del museo, poniendo así de manifiesto cómo los planes de gestión y difusión del patrimonio cultural pueden tener objetivos y propuestas innovadoras a través de la consideración de los grupos más desfavorecidos, que igualmente pertenecen a las comunidades en las que los museos desarrollan su actividad. Al mismo tiempo, los museos y la Universidad pueden cumplir sus funciones a través de una colaboración, no exenta de complicaciones, pero que promueve incluir los museos en el ámbito académico y mantener la Universidad cerca de las personas que conforman la sociedad de la que forma parte.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Azor Lacasta, A., H. Barrio Alvarelllos, V. Garde López, M. González Suela y A. Nuevo Gómez. 2013. «Museos+ Sociales. Génesis de un plan destinado a reforzar el compromiso social de los museos». *Museos.es*, 9-10: 240-251.
- Barrera, A. 1996. «Antropólogos y museos etnográficos». *Complutum*, extra 6(II): 329-336.
- Braña Rey, F. 2017. «Pilares metodológicos de Museo abierto». En F. Braña Rey, M. P. Iglesias Armada, R. Lamas Casado y X. C. Sierra Rodríguez, *Museo abierto. Saltando muros*, 239-248. Ourense: Xunta de Galicia.
- Braña Rey, F., M. P. Iglesias Armada, R. Lamas Casado y X.C. Sierra Rodríguez. 2017. *Museo abierto. Saltando muros*. Ourense: Xunta de Galicia.

- Brulon Soares, B. 2022. «Definir el museo: retos y compromisos del siglo XXI». *ICOFOM Study Series*, 48-2, <https://doi.org/10.4000/iss.2330>
- Bouquet, M. 2006. «Introduction. Academic Anthropology and the museum. Back to de future». En M. Bouquet (ed.), *Academic Anthropology and the museum. Back to de future*, 1-17. Oxford: Bergham.
- Bustamante, J. 2012. «Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización». *Revista de Indias*, LXXII-254: 15-34.
- Buxó Rey, M. J. 2020. «Sociedad de confinamiento: cultura, salud global y civismo». En M. J. Buxó Rey y J.A. González Alcantud (coords.), *Pandemia y confinamiento. Aportes antropológicos sobre el malestar en la cultura global*, 117-137. Granada: Universidad de Granada.
- Calbó i Angrill, M., R. Juanola i Terradellas y J. Vallés i Villanueva. 2011. *Visiones interdisciplinares en educación del patrimonio: Artes, Culturas, Ambiente*. Girona: Documenta Universitaria.
- Canals Ossul, A. y Roigé Ventura, X. 2021. «Patrimonios confinados. Resiliencia y creatividad del patrimonio cultural inmaterial ante el distanciamiento social y las restricciones de movilidad». En X. Roigé Ventura y A. Canals Ossul (eds.), *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante el Covid-19*, 9-41. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Cruces, F. 1998. «Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología». *Política y Sociedad*, 27: 77-87.
- Fernández Dos Reis Díez, A. M. 2015. «La creación de valor en el museo y la sociomuseología». *Complutum*, 26(2): 199-206.
- Fernández Riquelme, S. 2020. «Primera Historia de la crisis del Coronavirus en España». *La Razón Histórica. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, 46:12-22.
- Galla, A. 2014. «El Museo inclusivo». *Museos.es*, 9-19: 40-53.
- García Fernández, M. I. 2015. «El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo». *Complutum*, 26(2): 39-47.
- Iglesias Armada, P. 2017. «El programa Museo abierto. Trayectoria histórica de su desarrollo». En F. Braña Rey, M. P. Iglesias Armada, R. Lamas Casado y X. C. Sierra Rodríguez. *Museo abierto. Saltando muros*, 205-210. Ourense: Xunta de Galicia.
- Lorente, J. P. 2015. «Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica». *Complutum*, 26(2): 111-120.
- Luckás, G. 1982. *Polémica sobre realismo*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

- Navajas Corral, O. y J. Fernández Fernández. 2016. «El profesional de la museología social. Competencias, habilidades y futuro para su implicación en el desarrollo territorial». *Erph\_ Revista electrónica de patrimonio histórico*, 19: 152-173.
- Leopold, L. y Vitelli, G. 2020. «Teaching Anthropology with museum collections». *Teaching Anthropology*, 9 (1): 74-81.
- Prats, Ll. 1997. *Antropología y patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.
- Reca, M. M., A. I. Canzani y M. C. L. Domínguez. 2020. «Diálogos con el público: estudio etnográfico de las representaciones sociales en torno a la exhibición de restos humanos (RH). El caso del Museo de La Plata». *Antipoda Revista. Antropología y Arqueología*, 38: 93-113.
- Sierra Rodríguez, X. C. 2017. «Museo abierto. Punto de partida y contextualización». En F. Braña Rey, M. P. Iglesias Armada, R. Lamas Casado y X. C. Sierra Rodríguez, *Museo abierto. Saltando muros*, 211-238. Ourense: Xunta de Galicia.

# **Patrimonio enogastronómico en tiempos de pandemia: análisis de la experiencia enoturística digital en El Penedès<sup>1</sup>**

Alexandra Georgescu Paquin<sup>a</sup>, Jordi Arcos-Pumarola<sup>b</sup>  
y Maria del Pilar Leal Londoño<sup>b</sup>

<sup>a</sup>Universitat de Barcelona

<sup>b</sup>CETT-Barcelona School of Tourism, Hospitality and Gastronomy

Las medidas para la distancia social adoptadas en el contexto de la pandemia han limitado considerablemente las experiencias turístico-culturales vinculadas al patrimonio gastronómico, dada su relación directa con nuestros sentidos. En este contexto, el canal digital ha emergido como un aliado imprescindible para garantizar la continuidad de las actividades y el contacto de los agentes vinculados al patrimonio gastronómico con su público. A tal efecto, el presente capítulo se centra en explorar cómo los agentes enoturísticos de la región de El Penedès, en Cataluña, han utilizado el canal digital durante la época de confinamiento. Los resultados muestran cómo el formato *online* se limita todavía a una solución de emergencia en este sector. Sin embargo, ese canal ofrece potencial para desarrollar una oferta distinta y singular, permitiendo generar experiencias enoturísticas que estimulen los sentidos, fomentar un sentimiento de comunidad y desarrollar propuestas didácticas.

## **1. INTRODUCCIÓN**

A partir del mes de marzo de 2020, el sector turístico fue uno de los más golpeados por la crisis de la covid-19 debido a las restricciones de movimiento y las limitaciones impuestas en materia de distancia social (Anguera-Torrell *et al.*, 2021a). En este contexto de crisis marcado por la incertidumbre respecto al futuro, equipamientos culturales y empresas turísticas tuvieron que parar

---

<sup>1</sup> Este capítulo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación «Patrimonio inmaterial y museos ante los retos de la sostenibilidad cultural. Políticas, estrategias y metodologías en la era poscovid, PIMUS+» (PID2021-123063NB-I00), financiando por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el programa FEDER.

su actividad presencial y explorar los canales digitales (tanto para la promoción como para llevar a cabo sus propuestas de actividades), con la finalidad de mantener su actividad, así como para darse a conocer a nuevos potenciales visitantes para cuando se pudiera recuperar la actividad presencial. Un claro ejemplo de este salto al canal digital que se produjo en el ámbito turístico lo encontramos en la empresa Airbnb, que lanzó a principios de abril 2020 un nuevo servicio junto con la empresa de videoconferencia Zoom llamado «Online Experiences», a través del cual la plataforma ofreció experiencias virtuales, como clases de cocina y degustaciones de comida o bebida en pequeños grupos (Cenni y Vásquez, 2021).

Sin embargo, las experiencias turísticas están directamente influenciadas por las características ambientales, culturales y sociales únicas de cada territorio (Silva *et al.*, 2021). Así, los espacios físicos son un elemento que influye en la experiencia global del visitante (Dissart y Marcouiller, 2012). Esta característica se hace evidente en diversas tipologías turísticas basadas en recursos o atractivos con un marcado vínculo territorial. Este es el caso, por ejemplo, del enoturismo, ya que el producto enogastronómico y el territorio están intrínsecamente relacionados (Ferreira y Hunter, 2017). En este sentido, la sensorialidad que ofrece el territorio es difícilmente sustituible a través del medio digital.

En el ámbito del turismo enogastronómico, pues, el estrecho vínculo con el entorno natural y cultural, y su marcada sensorialidad, podría representar una limitación para la digitalización de sus experiencias. De hecho, durante la pandemia el grado de innovación de los productos ofrecidos en este ámbito a través de canales digitales fue muy limitado (Paluch y Wittkop, 2021). Asimismo, la Asociación Española de Ciudades del Vino publicó en mayo del 2020 una *Guía para reactivar el enoturismo post-covid*<sup>2</sup>, donde no se considera explícitamente el canal digital como una estrategia de recuperación del sector, como si la digitalización fuera simplemente un elemento pertinente en un contexto extraordinario, pero no a largo plazo.

Sin embargo, es cierto que la digitalización de las experiencias enogastronómicas puede contribuir a la mejora de la experiencia turística. Esto es así porque existen aspectos que pueden desarrollarse a través del medio digital. Por ejemplo, en tanto que la persona que practica enoturismo quiere también aprender sobre las tradiciones y culturas de las regiones productoras de vino (Brochado *et al.*, 2021), los aspectos más didácticos pueden comunicarse a través diferentes expresiones digitales, ya sea los blogs, vídeos, etcétera. En esta línea, Gergely Szolnoki *et al.* (2021) consideran que las nuevas generaciones de

---

<sup>2</sup> <https://www.turismoyvino.es/wp-content/uploads/2020/05/GUI%CC%81A-PARA-REACTIVAR-EL-ENOTURISMO-POST-COVID.pdf> [consulta: 2 de abril de 2022].

turistas enológicos atenderán eventos digitales y/o híbridos. A su vez, durante la crisis debida al covid-19, se reconsideró el potencial del formato digital como canal para experiencias sensoriales más pensadas y diseñadas para un marco presencial. Y, así, muchas bodegas han aprovechado el medio digital para diversificar su oferta y, otras, para estimular los sentidos a través de estrategias como vídeos contemplativos, asociaciones con la gastronomía o también con la música, entre otras acciones.

En este contexto, el presente capítulo pretende examinar si, desde el ámbito del turismo enogastronómico en Cataluña, han aparecido iniciativas a destacar para desarrollar la experiencia enogastronómica a través de canales digitales durante la época de confinamiento. Para ello, se analizará cómo El Penedès, región ubicada entre Barcelona y Tarragona y la más importante de Cataluña en términos de tamaño y producción vinícola (Mollevi y Miró, 2018) se posicionó con respecto a la oferta digital enoturística durante el período de confinamiento debido al covid-19. De esta manera, el presente capítulo pretende reflexionar sobre el potencial y los límites del medio digital para diversificar las experiencias multisensoriales enoturísticas en el contexto (post)-pandémico.

## **2. DIGITALIZACIÓN, SENTIDOS Y EXPERIENCIAS ENOGASTRONÓMICAS**

### **2.1. Los sentidos en el marco de la experiencia digital**

La percepción sensible juega un papel clave en la creación de experiencias turísticas, tal y como muestran los diversos estudios realizados en contextos turísticos que muestran cómo la inclusión de, por ejemplo, un determinado olor, genera emociones positivas en clientes de hotel (Anguera-Torrell *et al.*, 2021b). Asimismo, este rol de los sentidos debe entenderse de modo holístico, esto es, aunque en las experiencias gastronómicas domine el sentido del gusto, o en las experiencias turísticas el sentido de la vista tenga un papel preponderante, el resto de sentidos también afectan al conjunto de la experiencia; tal y como muestran estudios que prueban que la música de fondo en restaurantes afecta a la intención y cantidad de las propinas (Beer y Greitemeyer, 2019).

Los sentidos, sin embargo, también juegan un papel relevante incluso en entornos virtuales. Desde el marketing sensorial se ha profundizado en este aspecto a partir de la noción de corporeidad (*embodiment*) (Krishna y Schwarz, 2014; Luo *et al.*, 2019). Según estas teorías de la corporeidad, provenientes de las ciencias cognitivas, nuestra relación con el mundo es modelada a partir de nuestro cuerpo y cómo vivimos a través de él, esto es, cómo percibimos, comprendemos y nos relacionamos con nuestro entorno a través de nuestro

ser físico. Así pues, nuestro cuerpo influye nuestra forma de aprehender el mundo, de entenderlo, de pensar y hablar (Gibbs, 2005).

En este contexto, vivir una experiencia desde el contexto digital puede resultar una barrera para esta percepción. Sin embargo, las nuevas tecnologías permiten un mayor abanico de estrategias para la estimulación sensorial a través de canales digitales. Olivia Petit *et al.* (2019) mencionan dos maneras. Por un lado, a través de una recreación perceptual (*perceptual re-enactement*) donde una persona que vea una imagen o escuche un sonido de algo que haya vivido anteriormente de manera física puede tener estos sentidos estimulados virtualmente. Por otro lado, las SET (*sensory-enabling technologies*, o tecnologías de activación sensorial), pueden estimular los cinco sentidos mediante distintas herramientas tecnológicas. Además, los sentidos se pueden cruzar para estimularse, sobre todo el olfato y el gusto (Petit *et al.*, 2019). Tal y como indican estos mismos autores, en el entorno *online*, el uso de estas herramientas permite una experiencia virtual inmersiva, más completa y rica para los sentidos (Petit *et al.*, 2019) y se muestran como futuras tendencias online para generar experiencias completas y que permitan unir de forma coherente la percepción de los distintos sentidos.

## 2.2. El enoturismo como experiencia multisensorial

El enoturismo supone una experiencia que va más allá del hecho de beber vino, incorpora también elementos estéticos y el entorno natural que contribuye a las sensaciones de las personas que practican esta tipología turística. En este sentido, la definición de esta práctica turística debe integrar factores vinculados a las emociones, sensaciones y sentidos, poniendo al turista al centro de la experiencia:

Wine tourism consists of an activity directly related to wine which provides a dynamic and versatile experience that integrates wine culture and heritage to create emotions, sensations, attachment and sensory impressions through the visit, allowing the wine tourist to become an advocate of that particular cellar, brand or wine region (Ramos *et al.*, 2018: 683).

Aunque parte de la literatura sobre las dimensiones sensoriales del turismo enológico (bodegas, rutas o eventos) se enfoca sobre todo en dos sentidos: la vista y el gusto (Brochado *et al.*, 2021), el carácter multisensorial de la experiencia enoturística es ampliamente reconocido desde hace décadas, como lo demuestran Brochado *et al.* (2021) o Getz (2000). Este último desglosó la experiencia enoturística en los diferentes sentidos: El gusto (tanto de vino como la gastronomía regional); el olfato (del entorno natural, de la bodega y sus elementos, de la comida en restaurantes); el tacto (elementos interpretativos de la producción de vino, la botella y la copa, de la cocina con el vino o del hecho de



recoger uvas); la vista (del viñedo y el entorno, de la arquitectura, de la gente que disfruta, de los festivales tradicionales o del color del vino); y, finalmente, el oído (abrir una botella o las burbujas, la música festiva, la cocina...).

Así, tal y como señalan Donna Quadri-Felitty y Ann Marie Fiore (2016), la experiencia enoturística requiere todos los sentidos. Ya sea en el momento de la cata, donde más allá del gusto, elementos como la luz, la música o el audiovisual, pueden estimular distintos sentidos para contribuir a una mayor calidad de la experiencia enoturística, generando, también un impacto positivo sobre las decisiones de compra de los enoturistas (Wen y Leung, 2021). Pero también en el resto de actividades enoturísticas, ya que, aunque la cata sea la actividad central en este campo, el enoturismo engloba más actividades que la degustación de vino (Brochado *et al.*, 2021; Hall *et al.*, 2000).

El hecho de degustar vino es una acción que no solo provoca de forma pasiva a los sentidos, sino que los requiere de forma proactiva para la construcción de la experiencia enoturística. Por ejemplo, para degustar y diferenciar distintos tipos de vino, el sentido del gusto es fundamental; pero este se complementa con el olfato, así como con la vista, dirigida no solo al vino mismo, sino también a todo su contexto. De este modo, la interacción entre sentidos convierte la experiencia enoturística en un acto de apreciación estética que, como afirman Steve Charters y Simone Pettigrew (2005), puede compararse con el proceso de apreciación de una obra de arte.

De este modo, la dimensión estética predomina en la experiencia del turista a través del sentido de la vista, gracias a los paisajes y el entorno en el cual se desarrolla la experiencia. El concepto de «winescapes», o «paisajes vitícolas», forma parte de lo que se define como paisaje cultural<sup>3</sup>. Según Lina Lourenço-Gomes *et al.* (2015), el paisaje cultural relacionado con el vino es un factor importante para el desarrollo turístico (turismo cultural y enoturismo). De hecho, Gary L. Peters (1997) menciona que los paisajes vitícolas son unos paisajes agrícolas únicos, modelados por la presencia de viñedos, actividades vitícolas, y bodegas. Según Quadri-Felitti y Fiore (2016), estos paisajes capturan el atractivo sensorial de la experiencia estética del enoturista. Ocho características han sido identificadas en el *winescape* según Johan Bruwer e Isabelle Lesschaeve (2012): el paisaje natural, bodegas y viñedos, patrimonio cultural presente en los pueblos de alrededor, productos del vino, señalización y diseño, factores ambientales, el equipo de servicio y los residentes, así como las actividades que se realizan en este entorno. De forma paralela a ello, tal y como afirman

---

<sup>3</sup> World Heritage Centre. 2010. «World heritage cultural landscapes - A Handbook for Conservation and Management». *World heritage papers*, series n. 26. UNESCO, <https://whc.unesco.org/en/series/26/> [consulta: 3 de febrero de 2022].

Stefanie Paluch y Thomas Wittkop (2021), es imprescindible un sentido de comunidad en la experiencia a través del hecho de poder compartirla con otras personas. Todo este contexto estimula y requiere de la actividad de múltiples sentidos, en tanto que abarcan mucho más que el aspecto puramente visual.

Así pues, vemos que la experiencia enoturística es una experiencia multisensorial y compleja, que abarca distintos aspectos de nuestra corporeidad y que, además, adquiere un mayor significado cuando puede ser compartida y disfrutada socialmente.

### 2.3. Experiencias digitales en el ámbito enogastronómico

El marco de posibilidades que ofrecen las experiencias digitales se aplica también en un sector tan sensorial como es el enogastronómico. Así aparece el fenómeno de la *digital commensality*, (Spence *et al.*, 2019), es decir, el hecho que una comida compartida con otra gente esté mediada por un agente tecnológico. Según estos autores, la *comensalidad digital* puede tener diferentes formatos. Por ejemplo, juntar diferentes personas físicamente como resultado de un servicio digital (como el sitio web Eatwith, que ofrece experiencias para participar en experiencias culinarias dirigidas por anfitriones apasionados y chefs), el *skeating*, que los autores han nombrado así por la contracción entre Skype y *eating* (comer), y que, como cuyo nombre indica se trata de compartir una comida mediante videoconferencia. O también existe la práctica del *mukbang*, originaria de Corea, donde una persona come sola mientras otras la miran telemáticamente.

Estas experiencias muestran cómo, incluso en las experiencias digitales, el sentido de comunidad (vital para las experiencias enoturísticas, como hemos comentado anteriormente) es primordial (Paluch y Wittkop, 2021). En esta línea, toman peso iniciativas como los *digital happy hours* o las catas virtuales en grupo, entre otras. Estas últimas, las catas virtuales en grupo, son una estrategia para estimular tanto los sentidos como la dimensión social de las experiencias enogastronómicas en el canal digital. Estas empiezan al inicio del siglo XXI, pero se incrementaron de manera espectacular durante la pandemia (Paluch y Wittkop, 2021; Szolnoki *et al.*, 2021; Wen y Leung, 2021). Las catas virtuales pueden realizarse de distintas formas (Kirschenmann, 2020). Por un lado, a través de grupos cerrados a través de videoconferencia, o a través de retransmisiones en directo desde redes sociales como Facebook o Instagram. Del mismo modo, también pueden incluirse los *happy hours* mediante los que las bodegas crean encuentros virtuales con sus clientes para ofrecer un espacio de interacción alrededor de una copa de vino. Más allá de la cata en sí, pueden incorporar un envío de vino previo, una visita virtual a la bodega o el diálogo con individuos vinculados a la bodega.

De modo que además puede fomentar el conocimiento por parte de los clientes de la bodega y su patrimonio, crear un *storytelling* y fomentar una aproximación a través de las emociones a la experiencia enogastronómica.

#### 2.4. Las experiencias digitales enoturísticas en el entorno internacional

Considerando este contexto, esta sección pretende destacar algunos ejemplos a nivel internacional de buenas prácticas por parte de territorios o bodegas que han empleado el canal digital para realizar diversas acciones de comunicación.

Atout France<sup>4</sup>, la agencia francesa de desarrollo turístico, emitió un informe sobre el estado del enoturismo durante la época de la covid-19, que nos permite obtener una fotografía a grandes rasgos de las acciones efectuadas a nivel internacional. Por un lado, destaca Australia por sus estrategias digitales para conservar una relación con sus clientes y potenciales clientes. Por ejemplo, la asociación de los Wine Communicators of Australia creó webinarios para formar a los profesionales del sector del vino a comunicar mejor con herramientas digitales durante la crisis. Otro ejemplo sería los *happy hour chat show*, también dirigidos a profesionales, para generar un sentimiento de comunidad durante reuniones en directo. Finalmente, la actividad *meet the winemakers* permitía conocer virtualmente a un productor que presenta sus vinos y su terreno, seguido de una degustación virtual en directo, idealmente después de haber recibido los vinos a casa. Por otro lado, en Napa Valley, en Estados Unidos, el canal digital contribuyó a conservar las relaciones con los clientes durante la pandemia a través de: degustaciones virtuales, paseos virtuales a través de los viñedos, *lives* (directos por Facebook o Instagram) o clubs de degustaciones de vino en línea. Finalmente, España, Italia y Francia, destacaron sobre todo por las ventas en línea, así como por las *master class* en línea, las clases de degustación virtual, los *chat* y *live* con los viticultores. En el caso de Francia encontramos incluso *escape games*, como a la Maison des vins de Sancerre.

En el caso español, las catas *online* tienen gran popularidad y se estructuran de forma variable: en directo con los viticultores, con compras previas, o en formato de *pack*, como el Pack Faustino Red Wine Experience, que incluye un vídeo de cata virtual con enólogos asociado a los cuatro vinos del *pack*, y un test final. Bodegas Valdemar cogió la oportunidad para incluir en su actual catálogo unas experiencias online, como las catas *sensoriales* o *gourmet* en directo, abierto o en grupo cerrado, además de experiencias a medida.

---

<sup>4</sup> Atout France. 2020. *L'oenotourisme international à l'heure du Covid-19. Benchmark mai 2020*, <https://www.atout-france.fr/actualites/l-oenotourisme-international-l-heure-du-covid-19> [consulta: 26 de abril de 2022].

También encontramos otras posibilidades del formato digital, como mapas interactivos que fueron creadas para poder identificar las bodegas abiertas en Francia durante el confinamiento<sup>5</sup>. En Suiza, el Cantón de Vaud lanzó los tours 360 en 3D<sup>6</sup> para disfrutar de los viñedos de Lavaux, entre otros paisajes, a través de una experiencia inmersiva en la Web, Facebook o Youtube, que incluye una plantilla para fabricar gafas 3D propias.

En otros casos, el Salón virtual Hopwine, aunque fue creado en Francia en 2018, tuvo un éxito durante la pandemia, siendo un espacio virtual de encuentro entre productores y profesionales del sector vitícola, donde se puede elegir los vinos para degustar después.

Estas visitas virtuales se han generado mediante formatos diferentes. Por una parte, algunas webs de bodegas presentan un espacio digitalizado sencillo al estilo de Google Map para visitar las instalaciones. Por otra parte, en otras se pueden realizar las visitas virtuales con tecnología avanzada basada en Matterport, la misma que utiliza museos como el Teatro-Museo Dalí de Figueres. Por ejemplo, el Cos d'Estournel<sup>7</sup>, en Francia, permite visitar el espacio en 360° en realidad virtual o en diferentes vistas, por planta o en vista de «casa de muñeca». En España, el grupo vitivinícola Familia Fernández River<sup>8</sup>, da un paso más allá con esta tecnología y presenta, gracias a la colaboración con la empresa 3DVirtualtours, un proyecto único en España basado en las visitas en realidad aumentada que incluye varias visitas virtuales de diferentes instalaciones del grupo (hotel, bodegas, condado...), añadiendo información o imágenes sobre aspectos como la elaboración de vinos o el contexto del grupo vitivinícola.

Otros sitios, como los coñacs Bourgoin en Francia, han personalizado la oferta, ofreciendo una visita guiada *online*, interactiva y en directo desde el territorio, acompañado de explicaciones personales de la familia.

En general, se tratan de experiencias que privilegian el contacto directo entre el usuario y el profesional del vino, a través de plataformas como Facebook, Instagram, Youtube o Zoom y que, en algunos casos, aprovechan las oportunidades que brinda el canal digital para añadir información contextual que haga más informativa y didáctica la visita.

---

<sup>5</sup> <https://www.terredevins.com/actualites/covid-19-geolocalisez-le-caviste-ouvert-pres-de-chez-vous> [consulta: 3 de abril de 2022].

<sup>6</sup> <https://www.region-du-leman.ch/en/Z12413/3-d-3600-virtual-experience> [consulta: 3 de marzo de 2022].

<sup>7</sup> <https://www.estournel.com/fr/home/cos-chronicle/visite-virtuelle/> [consulta: 3 de marzo de 2022].

<sup>8</sup> <https://familiafernandezrivera.com/realidad-aumentada/> [consulta: 3 de marzo de 2022].

### 3. CASO DE ESTUDIO: EL PENEDEÈS, CATALUÑA

#### 3.1. Contexto

Las Rutas del Vino de España<sup>9</sup> son consideradas como modelo de turismo de experiencia (Pérez-Calderón *et al.*, 2016). Este club de producto turístico fue creado en 2001 por la Asociación Española de Ciudades del Vino (ACEVIN), respaldada por la Secretaría de Estado de Turismo, TURESPAÑA y el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. En 2022, cuenta con 35 rutas acreditadas, que tienen como objetivo conectar el prestigio internacional del vino español con experiencias relacionadas con los recursos naturales y turísticos de cada región relacionada.

La Ruta del vino Penedès está situada en la región de El Penedès, en Cataluña, a 30 minutos de Barcelona y Tarragona. El enoturismo es una actividad central de esta región vitivinícola, conocida por su cava (vino espumoso) además del vino, tal y como indica el 12º Informe del Observatorio Turístico de las Rutas del Vino de España de ACEVIN<sup>10</sup>. Este documento, con datos prepandémicos, de 2019, constataba un aumento del 3,9 % de visitantes en las bodegas y museos del vino de España durante ese año con un total de más de tres millones de visitantes y un impacto económico estimado de 85.569.817 €, sobre todo en La Ruta del Vino y el Brandy del Marco de Jerez, la Ruta del Vino de Ribera del Duero y Enoturisme Penedès. Estas tres regiones se mantuvieron entre las más populares en el siguiente informe del Observatorio<sup>11</sup> con los datos de 2020, cuando la Ruta del Vino Penedès se situó como la más visitada con 132.416 visitas. Esta Ruta<sup>12</sup> cuenta con 64 empresas del Programa Penedès Events en 2022, entre las que se cuentan bodegas, alojamientos, restaurantes, ocio temático, museos y centros de interpretación, comercios especializados, agencias receptoras y empresas de transporte.

#### 3.2. Metodología

Para analizar las estrategias digitales utilizadas por parte de los agentes del ámbito enoturístico durante los primeros momentos de la pandemia, a fin de poder analizar si el canal digital emergió como una vía para la creación de experiencias alternativas en el turismo enogastronómico, así como para re-

---

<sup>9</sup> <https://wineroutesofspain.com/rutas-del-vino/> [consulta: 5 de febrero de 2022].

<sup>10</sup> <https://www.vinetur.com/documentos/articulo/64033/informe-visitantes-bodegas-museos-2019.pdf> [consulta: 4 de marzo de 2022].

<sup>11</sup> <https://www.vinetur.com/documentos/articulo/64033/informe-visitantes-bodegas-museos-2019.pdf> [consulta: 4 de marzo de 2022].

<sup>12</sup> Ruta del Vino Penedès. Ficha comercial. <https://wineroutesofspain.com/wp-content/uploads/2021/09/ficha-comercial-penedes-1.pdf> [consulta: 28 de febrero de 2022].

flexionar sobre su potencial en la diversificación de la oferta de experiencias poscovid-19 para estimular los sentidos, se procedió de la siguiente forma.

Para identificar la muestra de estudio compuesta por agentes del turismo enogastronómico del Penedès, nos basamos en el listado de miembros del club de producto enoturístico Ruta del vino Penedès de 2021<sup>13</sup>. A fin de centrarnos en agentes creadores de experiencias turísticas basadas en el mundo del vino, analizamos las siguientes categorías: las bodegas (74), las enotecas y tiendas (8), los museos y centros de interpretación (4), así como 11 servicios turísticos (experiencias en la viña, experiencias gastronómicas y visitas guiadas), esto es, un total de 97 establecimientos o empresas. De cada uno de estos lugares, nos fijamos en su presencia *online*. Cabe destacar que cada uno de ellos tiene una presencia en línea: todos tienen un sitio web (aunque la calidad y cantidad de información y recursos de los distintos sitios web difieren bastante entre ellas) y la mayoría tiene redes sociales, incluso algunos un canal YouTube.

La red social mayormente utilizada es Facebook, ya que la mayoría de los agentes mencionados disponen de una cuenta activa en dicha red social, a través de las que se comunican con su público informando de promociones, eventos, compartiendo imágenes, videos, noticias, actividades, etcétera.

A partir de este contexto en línea, se ha procedido a un análisis de contenido de las publicaciones generadas entre el 14 de marzo de 2020 (fecha de la declaración del estado de alarma por parte del Gobierno español e inicio del confinamiento estricto por la pandemia covid-19) hasta junio del 2020 cuando se pone fin al estado de alarma y se relajan las medidas relativas al distanciamiento social a fin de identificar qué iniciativas y estrategias digitales se generaron en este espacio de tiempo. Adicionalmente, el análisis se ha ampliado hasta marzo del 2021 siempre que se haya identificado a través de las redes sociales o las páginas web de los agentes que forman parte de la muestra algún producto enoturístico de carácter digital con un destacado carácter innovador.

#### 4. RESULTADOS

A continuación, en la presente sección, vamos a señalar aquellas iniciativas más destacadas del análisis realizado, separándolas según categorías temáticas definidas de modo inductivo. De este modo, los cuatro subapartados en los que se estructura esta sección tratan de cómo uno o varios sentidos son interpelados a través de estrategias propias de la comunicación digital. Asimismo, los dos

---

<sup>13</sup> Ruta del Vino Penedès. Mapa 2021. [https://www.penedesturisme.cat/sites/default/files/descarrega/document/penedes\\_gs2021\\_web.pdf](https://www.penedesturisme.cat/sites/default/files/descarrega/document/penedes_gs2021_web.pdf) [consulta: 28 de febrero de 2022].

últimos subapartados se ocupan de dos aspectos que complementan la experiencia enoturística: su socialización y su potencial didáctico.

#### 4.1. El aspecto visual: el paisaje vitícola como gran protagonista

A nivel general, la primera reacción al confinamiento consistió en compartir a través de las redes sociales fotografías de paisajes, del viñedo o del entorno paisajístico de la bodega; confirmando el estrecho vínculo entre territorio y experiencia enoturística (Dissart y Marcouiller, 2012; Ferreira y Hunter, 2017); así como su apreciación estética (Quadri-Felitti y Fiore, 2016).



Fuente: Facebook Mascaró, 6 de mayo 2020.

#### Imagen 1

Tarde de primavera en Mas Miquel.  
Vivimos el presente... pensamos en el futuro

El viñedo es un espacio en constante transformación y esto propició la vinculación semántica del curso de la naturaleza con la superación de la pandemia. Esto es así, ya que la época que coincidió con el inicio del confinamiento, esto es, los meses de marzo, abril y mayo, es el tiempo en el que la vid se empieza a despertar después del invierno y se adivinan los primeros brotes. Concretamente, la poda de las vides da lugar al fenómeno del «llanto de la vid» en el que la savia de la planta aparece por los cortes de las ramas. Por lo tanto, en esta época, las fotografías de la naturaleza, ya sea de una parte de las vides en primer plano, o del viñedo en un plano general, suelen estar acompañadas de un comentario que evoca el hecho que la naturaleza no se para, aunque el mundo esté en un momento de parálisis por el confinamiento.

Este tipo de fotografías resultan fomentar un modo contemplativo donde el ser humano está siempre en un segundo plano (suele aparecer solo una mano si la figura humana está retratada) y donde se siente el poder de esta naturaleza. Una bodega incluso puso en escena unas de sus botellas en medio de un paisaje idílico, verde y sin ninguna figura humana. También se han aprovechado los fenómenos singulares de la naturaleza, como la luna llena más grande del año (7 de abril), invitando a abrir una botella de vino para degustar mirando la luna llena. Asimismo, las imágenes utilizadas de espacios naturales se vinculan a una sensación de paz y tranquilidad en el inicio de una pandemia que, todavía, no podíamos imaginar la amplitud ni la duración.

Más allá del paisaje, algunos agentes han destacado también en sus publicaciones el vino como protagonista estético. Esto lo han hecho a través de fotografías en primer plano de una copa de vino en las que se puede apreciar el color del vino o las burbujas del cava, así como los colores de las distintas botellas de vino. En esta línea han aparecido también algunas publicaciones que han utilizado el formato vídeo para jugar con la posibilidad de estimular otros sentidos a partir del de la vista (Petit *et al.*, 2019); ejemplo de ello es un video que se ha identificado en el que se muestra una copa de vino llenándose y la visión de la espuma y burbujas generadas parece poder escucharse mediante la vista; de este modo, a través de la imagen podemos intuir el sonido y el potencial gusto del vino que allí aparece. Las bodegas con una cuenta Youtube han aprovechado ese canal para colgar este tipo de vídeos, aunque han recibido por norma general pocas visualizaciones.

#### **4.2. El resto de sentidos: la gastronomía y los paisajes sonoros**

El sentido del gusto fue estimulado en varias ocasiones, vinculado, sobre todo, a la relación del vino con la gastronomía. En este sentido, diversas bodegas han apostado por incentivar los maridajes de determinados vinos con platos concretos, o se han publicado fotografías con la combinación de platos



y vinos. Cabe señalar en este aspecto que durante el confinamiento, el sector de la restauración también estaba cerrado, por lo tanto el vínculo de los vinos del territorio se ha llevado a cabo con platos tradicionales que pueden recrearse en las cocinas familiares. Asimismo, el maridaje también se ha fomentado conectando productores locales con los clientes de las bodegas, a través de incluir productos gastronómicos locales en envíos para el consumo en la vivienda, así como a través de vídeos explicativos sobre cómo degustar y combinar dichos productos con los distintos vinos. Estos maridajes también se han promovido desde canales sincrónicos como *lives* en Instagram o Facebook.

En lo que se refiere al aspecto sonoro, la importancia de los sonidos no se ha destacado de forma general en las publicaciones realizadas por las bodegas y otros agentes, ya que estas se han limitado al formato visual que es el predominante en las redes sociales. Sin embargo, existen algunas experiencias del uso de videos en los que los sonidos del entorno natural de la viña tenían un protagonismo especial, jugando con la idea de que el paisaje sonoro que envuelve a las vides resuena después en el mismo vino. Asimismo, existe alguna experiencia no generalizada del uso de la música para combinar generar conciertos virtuales, de modo que de forma virtual se organiza un contexto idóneo para la degustación de un vino o cava.

#### 4.3. El aspecto social del mundo del vino

Siguiendo el esquema del fenómeno de la *digital commensality* (Spence *et al.*, 2019), las catas virtuales han sido el producto que más se ofreció a través de los canales digitales para dar continuidad a una de las actividades más comunes del enoturismo. Estas catas, ofrecidas a través de Instagram Live y, en algunos casos, de Facebook Live, se realizaron bajo el envío previo de botellas que se podían adquirir a través de la página web de la bodega o de la tienda online en Facebook. Estas catas en ocasiones estaban vinculadas a ocasiones especiales, por ejemplo, se propuso para el 8 de marzo de 2021 una cata virtual con mujeres en ocasión del Día Internacional de la Mujer Trabajadora; o se relacionaban con estrategias de promoción; por ejemplo en un caso concreto, por compras superiores a 100 € se regalaba una cata virtual personalizada según los vinos y cavas adquiridos.



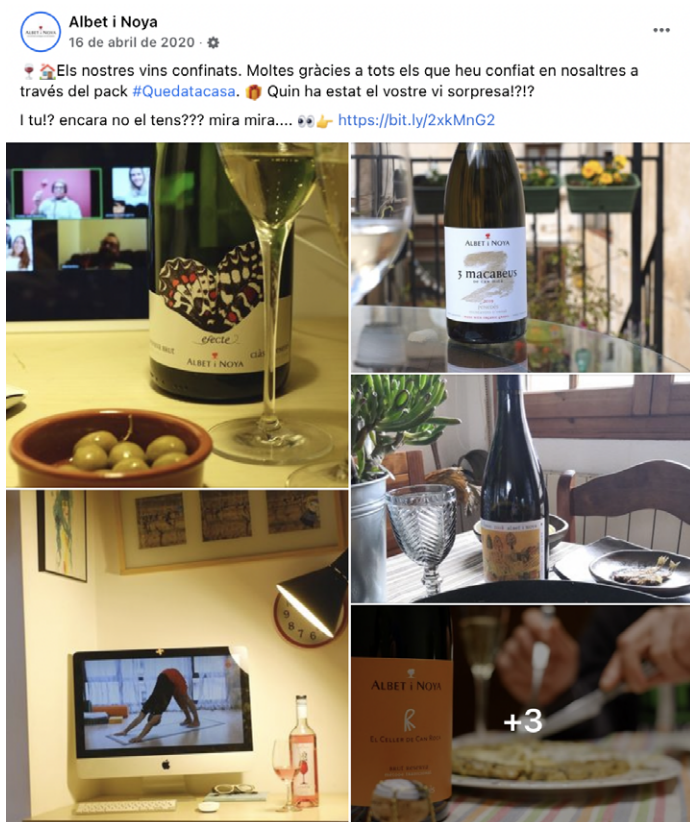
Fuente: Facebook Albet i Noya, 8 de marzo 2021.

### Imagen 2

¡Vinos con nombre de mujer! Hoy, cata virtual para celebrar el #DiaDeLaMujer!!

Asimismo, una de las más grandes productoras del Penedès, que ya ofrecía catas virtuales en el año 2013, durante el confinamiento optó por otros formatos como exposiciones en directo o conciertos virtuales, eventos virtuales que generan una participación comunitaria pero que solo han aparecido en un contexto de emergencia, sin formar parte de la oferta corriente de la bodega en cuestión. Esto debe ser reconsiderado si tenemos en cuenta que las nuevas generaciones de enoturistas pueden mostrar interés en este tipo de experiencias (Szolnoki *et al.*, 2021). Asimismo, desde agentes culturales vinculados al mundo del vino, también se aprovechó el potencial de las redes sociales para desarrollar exposiciones colaborativas a través de las mismas.

Tal y como afirmaban Paluch y Wittkop (2021), el sentido de comunidad es imprescindible para las experiencias enoturísticas y, mediante los canales digitales, buena parte de los agentes del Penedès intentaron recrear esta sensación de comunidad a través del uso de plataformas en donde es posible conectarse diversas personas a la vez y que todas ellas participen. Así, muchas de las actividades propuestas incentivaron el compartir la cata de vinos en comunidad.



Fuente: Facebook Albet i Noya, 16 de abril 2020.

### Imagen 3

Nuestros vinos confinados. Muchas gracias a todos los que habéis confiado en nosotros a través del pack #Quedatacasa. ¿Cuál ha sido vuestro vino sorpresa? ¿Y tú? ¿Todavía no lo tienes? Mira mira...

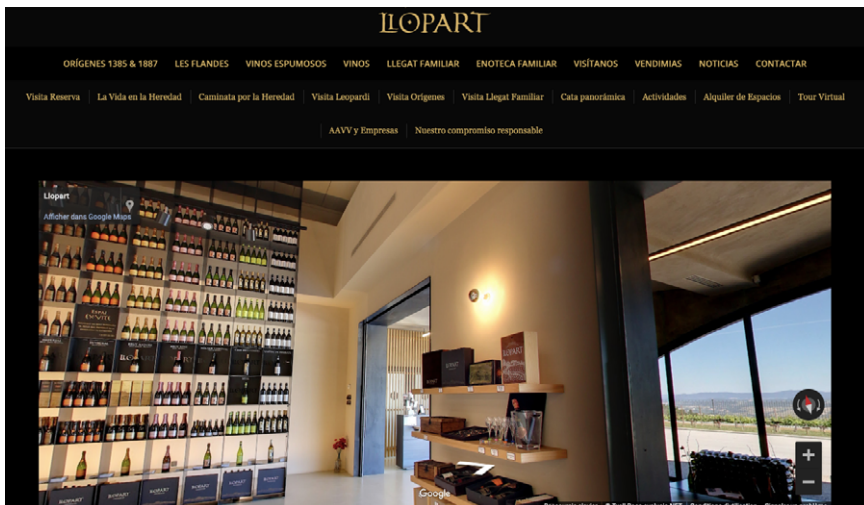
#### 4.4. El canal digital como herramienta didáctica

Finalmente, el canal digital también se utilizó desde los agentes del Penedès para compartir información relevante con los potenciales visitantes y consumidores. De este modo, para gran parte de las bodegas las redes se convirtieron también en un espacio didáctico y se compartieron vídeos explicativos sobre, por ejemplo, cómo abrir correctamente las botellas de vino, aspectos técnicos vinculados al vino y al cultivo de la vid.

Asimismo, también se publicaron en las redes vídeos de testimonios de gente que trabaja en el viñedo. De este modo, se incluyó también en las iniciativas digitales esta parte de contacto humano con las personas que cultivan la vid, fundamental durante las experiencias enoturísticas *in situ*, y que permite conocer de primera mano cómo es trabajar y producir vinos y espumosos. Esta relación contextualiza al visitante y le hace partícipe del proceso que discurre dentro la bodega.

Otros formatos empleados han sido webinaros virtuales y visitas virtuales. En lo que respecta a los webinaros virtuales, estos han incluido una gran diversidad de temáticas relacionadas con el mundo del vino como, por ejemplo, tipologías específicas de vinos y espumosos, historia de las bodegas, la evolución y principios del pensamiento ecológico, o, incluso, la propia experiencia de confinamiento desde una perspectiva psicológica.

En cuanto a las visitas virtuales, se han identificado principalmente dos formatos: el audiovisual y el interactivo gracias a las imágenes en 360° que proporciona Google Maps. Las posibilidades de ambas opciones son diferentes, ya que el primero permite introducir datos e infografías en el formato audiovisual con cierta facilidad, para dar informaciones complementarias a la visión de la bodega, mientras que el segundo no cuenta con esta posibilidad, pero permite conocer e interactuar con los espacios originales.



Fuente: <https://www.llopart.com/es/tour-virtual/>

#### Imagen 4

Visita virtual en el sitio web de Llopart

Además de las bodegas, cabe destacar en este ámbito el papel relevante que juegan los equipamientos patrimoniales y los agentes turísticos a la hora de utilizar el canal digital como un espacio didáctico en relación con la experiencia enoturística. Consecuentemente, cabe señalar que desde estos agentes se llevaron a cabo dinámicas gamificadas a través de las redes sociales como pequeños *quiz*, juegos de pistas o retos diarios, se hizo difusión de material educativo para público en edad escolar como recortables o pasatiempos para su uso durante la época de confinamiento. Durante esta misma época, un equipamiento patrimonial utilizó la plataforma Coeli para digitalizar parte de la colección. Estas experiencias muestran la relevancia que ejercen los equipamientos patrimoniales o agentes turísticos en complementar desde una acción vinculada a la interpretación patrimonial la experiencia enoturística a partir de desarrollar productos y dinámicas que permiten a los visitantes conocer con más profundidad el entorno del mundo del vino. Asimismo, las iniciativas esbozadas confirman que el canal digital puede permitir la aprehensión de distintas temáticas relacionadas con los destinos enoturísticos. Considerando la importancia que da el enoturista al conocimiento de las tradiciones y culturas locales de los territorios que visita (Brochado *et al.*, 2021), cabe considerar como especialmente importante el canal digital como espacio didáctico para el disfrute de la experiencia enoturística y su preparación.

## 5. CONCLUSIONES

Este capítulo tenía como objetivo analizar los tipos de experiencias digitales que se ofrecieron en el contexto enoturístico en el Penedès durante la crisis generada por la covid-19 y reflexionar sobre su potencial para diversificar las experiencias multisensoriales enoturísticas. El presente análisis ha permitido observar distintas tendencias a la hora de generar contenido por parte de los distintos agentes del enoturísticos del Penedès. En relación con estas tendencias destaca, especialmente, el canal visual a través de imágenes y vídeos donde los mayores protagonistas han sido los distintos elementos vinculados al paisaje del vino (viñas, vides, bodegas, etcétera), así como la botella y el vino; la creación de una comunidad virtual a través de eventos como catas digitales, webinarios o conciertos; y, finalmente, el uso del canal digital para fines didácticos, ya sea a través de eventos o productos creados *ex profeso*. Cabe señalar, también, algunas iniciativas relativas a la puesta en valor del paisaje sonoro relacionado con el mundo vitícola, así como la asociación constante del enoturismo con la gastronomía que se ha mantenido en el mundo digital a través de recetarios o propuestas de maridaje.

Dichos resultados muestran la capacidad de innovación y de digitalización del mundo enoturístico; pero también sus limitaciones actuales; y es que las experiencias señaladas en muchas ocasiones son iniciativas singulares y no

tendencias generales; en la línea de la afirmación de Paluch y Wittkop (2021) de señalar un grado de innovación limitado por lo que respecta a la creación de productos para canales y contextos digitales. Así pues, la capacidad de innovación del ecosistema enoturístico queda difuminada a lo largo del territorio, ya que, en muchas ocasiones, estas iniciativas están desarrolladas de modo individual por cada uno de los agentes y carecen de un trabajo en red que potencie el territorio en su conjunto. Los diferentes usos identificados en el ámbito digital como la difusión de conocimientos alrededor del vino o la celebración de eventos en comunidad de forma virtual pueden contribuir a un mayor conocimiento por parte del potencial visitante respecto al destino enoturístico, a una mayor proyección de los agentes en el imaginario del futuro visitante. De este modo, el uso de estos canales digitales puede contribuir a evitar la desestacionalización propia del enoturismo (Mitchell *et al.*, 2000).

Asimismo, se ha señalado también que en el entorno enoturístico conviven distintos agentes de diferente naturaleza. Los resultados muestran el gran potencial de los equipamientos patrimoniales y agentes turísticos en lo que respecta a fortalecer el aspecto didáctico del territorio enoturístico a través de la creación de materiales didácticos y productos turístico-culturales.

Los resultados de este capítulo contribuyen a bosquejar unas líneas de trabajo desde las cuales guiar el desarrollo de distintos productos digitales por parte de los agentes enoturísticos. Posibles futuras líneas de trabajo incluyen el desarrollo de una formación en la creación de productos digitales en el ámbito del enoturismo para dar herramientas a los distintos agentes, así como evaluar la satisfacción de la visita de forma comparativa entre aquellos visitantes conocedores de los perfiles digitales de las bodegas y aquellos que no para examinar si el canal digital puede constituir una puerta de entrada a la visita presencial. Asimismo, puede valorarse la percepción de los agentes enoturísticos ante la inclusión de elementos más innovadores para la creación de experiencias digitales, que estimulen de modo directo los sentidos y sean capaces de crear experiencias digitales memorables (Pine y Gilmore, 1998); para examinar los pros y los contras que identifica el contexto enoturístico en relación con dichos productos digitales.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Anguera-Torrell, O., J. Vives-Perez y J. P. Aznar-Alarcón. 2021a. «Urban tourism performance index over the COVID-19 pandemic». *International Journal of Tourism Cities*, 7(3): 622-639.
- Anguera-Torrell, O., I. León, A. Cappai y G. Sanmartín Antolín. 2021b. «Do ambient scents in hotel guest rooms affect customers' emotions?». *European Journal of Tourism Research*, 27: 2701.

- Beer, A. y T. Greitemeyer. 2019. «The effects of background music on tipping behavior in a restaurant: A field study». *Psychology of Music*, 47(3), 444-450.
- Brochado, A., O. Stoleriu y C. Lupu. 2021. «Wine tourism: a multisensory experience». *Current Issues in Tourism*, 24(5): 597-615.
- Bruwer, J. e I. Lesschaeve. 2012. «Wine tourists' destination region brand image perception and antecedents: Conceptualization of a winescape framework». *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 29(7): 611-628.
- Cenni, I. y C. Vázquez. 2021. «Reflection: Airbnb's food-related «online experiences»: a recipe for connection and escape». *Food and Foodways*, 29(1): 97-107.
- Charters, S. y S. Pettigrew. 2005. «Is wine consumption an aesthetic experience?». *Journal of Wine Research*, 16(2), 121-136.
- Dissart, J. C. y D. W. Marcouiller. 2012. «Rural tourism production and the experience-scape». *Tourism Analysis*, 17(6): 691-704.
- Ferreira, S. L. y C.A. Hunter. 2017. «Wine tourism development in South Africa: a geographical analysis». *Tourism Geographies*, 19(5): 676-698.
- Getz, D. 2000. *Explore wine tourism: management, development and destinations*. New York: Cognizant Communication.
- Gibbs, Jr. R. W. 2005. *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, C. M., L. Sharples, B. Cambourne y N. Macionis (eds.). 2000. *Wine tourism around the world: Development, management and markets*. Oxford: Elsevier Science.
- Kirschenmann, E. 2020. «Virtual wine tastings become key consumer engagement tool». *Wine Business Monthly*, Mayo 2020: 64-92.
- Krishna, A. y N. Schwarz. 2014. «Sensory marketing, embodiment, and grounded cognition: A review and introduction». *Journal of Consumer Psychology*, 24(2): 159-168.
- Lourenço-Gomes, L., L. M. Pinto y J. Rebelo. 2015. «Wine and cultural heritage. The experience of the Alto Douro Wine Region». *Wine Economics and Policy*, 4(2), 78-587.
- Luo, C., Y. Shen e Y. Liu. 2019. «Look and Feel: The Importance of Sensory Feedback in Virtual Product Experience». *ICIS 2019*, <https://core.ac.uk/download/pdf/301385558.pdf>
- Mollevi, G. y A. Miró. 2018. «La denominación de origen Penedés contexto histórico, geográfico y enoturístico». *Geographica*, (70): 27-53.
- Paluch, S. y T. Wittkop. 2021. «Virtual wine tastings how to 'zoom up' the stage of communal experience». *Journal of Wine Research*, 32(3): 206-228.

- Pérez-Calderón, E., F. J. Ortega-Rossell y P. Milanés-Montero. 2016. «The Wine Routes of Spain Products Club: The Case of the Ribera of Guadiana Wine Route (Spain)». En M. Peris-Ortiz, M. Del Río Rama y C. Rueda-Armengot (eds.), *Wine and Tourism*, 107-121. Springer: Cham.
- Peters, G. L. 1997. *American Winescapes. The Cultural Landscapes of America's Wine Country*. New York: Routledge.
- Petit, O., C. Velasco y C. Spence. 2019. «Digital Sensory Marketing: Integrating New Technologies Into Multisensory Online Experience». *Journal of Interactive Marketing*, 45: 42-61.
- Pine, J. y J. H. Gilmore. 1998. «Welcome to the experience economy». *Harvard Business Review*, 97-105.
- Quadri-Felitti, D. y A. M. Fiore. 2016. «Wine tourism suppliers' and visitors' experiential priorities». *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 28(2): 397-417.
- Ramos, P., V. Santos y N. Almeida. 2018. «Main challenges, trends and opportunities for wine tourism in Portugal». *Worldwide Hospitality and Tourism Themes*, 10(6): 680-687.
- Santos, V. R., P. Ramos, N. Almeida y E. Santos-Pavón. 2019. «Wine and wine tourism experience: a theoretical and conceptual review». *Worldwide Hospitality and Tourism Themes*, 11(6): 718-730.
- Silva, C., E. Kastenholtz y C. P. Marques. 2021. «Place attachment and Involvement with Rural Wine Tourism». *Revista Turismo & Desenvolvimento*, 36(1): 113-123.
- Spence, C., M. Mancini y G. Huisman. 2019. «Digital commensality: Eating and drinking in the company of technology». *Frontiers in Psychology*, 10, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.02252/full>
- Szolnoki, G., M. N. Lueke, M. Tafel, M. Blass, N. Ridoff y C. Nilsson. 2021. «A cross-cultural analysis of the motivation factors and profitability of online wine tastings during Covid-19 pandemic». *British Food Journal*, 123(13): 599-617.
- Wen, H. y X. Y. Leung. 2021. «Virtual wine tours and wine tasting: The influence of offline and online embodiment integration on wine purchase decisions». *Tourism Management*, 83: 104250.



# **Patrimonio inmaterial y rituales festivos en cuarentena. Entre el trauma y la resistencia. El caso de las Cruces de Mayo de Lebrija**

Gema Carrera Díaz

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico / Grupo para el Estudio de las Identidades  
Socioculturales de Andalucía (GEISA)

Ante las restricciones para enfrentar la covid-19 y la falta de diseño de medidas compensatorias que posibiliten la continuidad de sus manifestaciones, las comunidades y grupos sociales vinculados al patrimonio cultural inmaterial, han generado sus propias estrategias de viabilidad como muestra de resistencia y resiliencia ante un nuevo efecto de la globalización. Partiremos del análisis de las narrativas y medidas tomadas ante la covid-19 así como de las diversas reacciones ante las mismas durante los años 2020 y 2021, a través de algunos casos recogidos en el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía y del trabajo desarrollado en el proyecto Patrimonio en Cuarentena por la Asociación Andaluza de Antropología en colaboración con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) en torno a la fiesta de las Cruces de Mayo de Lebrija (Sevilla).

## **1. INTRODUCCIÓN**

La crisis sanitaria-hospitalaria, social, económica y cultural desencadenada por la pandemia de la covid-19, declarada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) en 2020, llevó a una situación sin precedentes: las autoridades de prácticamente todos los Estados, decretaron estados de alarma e interpusieron medidas que han afectado a todos los aspectos de nuestra vida.

De un modo particularmente drástico, la crisis y las medidas aplicadas para contener la enfermedad, han incidido, especialmente, en la cultura. Con el término «cultura» no me refiero a su conceptualización humanístico-burguesa sino a la antropológica. Esta crisis ha tenido un fuerte impacto en la diversidad cultural del planeta modificando miles de formas de comportamientos, formas de expresarnos y de celebrarnos como colectivos.

Las manifestaciones culturales que forman o podrían formar parte del denominado «patrimonio cultural inmaterial» (PCI)<sup>14</sup> se han visto gravemente afectadas. El confinamiento, el distanciamiento social y la cancelación de manifestaciones festivas tuvieron un efecto directo particularmente importante para estas expresiones durante el 2020 y 2021. Sobre todo, para las relacionadas con los rituales festivos, las expresiones musicales y dancísticas, o actos de comensalismo y sociabilidad que se producen en el marco de estas manifestaciones.

No obstante, durante el 2020, las reacciones sociales fueron, desde cierto punto de vista, relativamente más contundentes, espontáneas y autónomas que, en el 2021, al plantear formas alternativas de celebrar sus fiestas o expresiones desde el confinamiento de manera no reglada ni institucionalizada.

El segundo año de pandemia y de aplicación de medidas ante la covid-19, las formas de respuesta social y modos alternativos de celebración, aunque ya no había confinamiento, fueron social y políticamente más controladas y normalizadas. En algunos casos hubo modificaciones de fechas, alternativas menos informales y de iniciativa más institucional que social; celebraciones en formatos reducidos con cambios de lugares de celebración, así como una proliferación de exposiciones museísticas más centradas en los aspectos materiales de los rituales y con posibilidad de restringir el acceso.

Este año viviremos una Semana Santa especial, y aunque no podremos ver a nuestras hermandades realizando la Estación de Penitencia a la Catedral, sí podremos disfrutar de una serie de variadas actividades dedicadas a nuestra Semana Santa y recordar los buenos momentos vividos<sup>15</sup>.

Parto de la hipótesis de que, por un lado, las comunidades o grupos sociales vinculados a las expresiones culturales generan estrategias propias para asegurar su continuidad y celebración, las cuales se insertan en claves culturales específicas y en tendencias globales que son asumidas y vehiculadas por los diferentes niveles de la Administración (central, autonómica y local). Por otro lado, a medida que la pandemia avanza, la organización de eventos alternativos a la celebración tradicional se va institucionalizando. Esta institucionalización se traduce en una mayor normalización de las manifestaciones culturales y en un mayor control de las mismas, empleando herramientas como la virtualización o la materialización. Así, se organizan exposiciones tanto virtuales como presenciales, aunque estas últimas se centran más en los aspectos objetuales que en los procesuales o sociales de las manifestaciones.

---

<sup>14</sup> UNESCO. 2003. *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*, <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n> [consulta: 15 de junio de 2022].

<sup>15</sup> Programa de actividades de la Semana Santa de Sevilla de 2021, <https://www.visitasevilla.es/cuaresma> [consulta: 15 de junio de 2022].

En cualquier caso, incluso en este contexto, el valor referencial e identitario del patrimonio vuelve a cobrar relevancia. Como en otras ocasiones, el PCI va a seguir siendo un espacio en el que se encuentren articuladas, de forma dialéctica, dinámicas de alcance global con otras de índole local (Moreno Navarro, 2011; Robertson, 1992). Entre las dinámicas que se suceden, especialmente en este contexto de pandemia, me interesa destacar aquellas en las que se emplea el PCI como un instrumento de resistencia social y de resiliencia para los grupos sociales a los que representa, frente al individualismo imperante y el distanciamiento social impuesto.

Para corroborar estas premisas, partiré del análisis de los discursos en este ámbito patrimonial, de algunos ejemplos documentados en el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía (APIA) por parte del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) (2009-2014) y del proyecto Patrimonio en Cuarentena (2021-2022)<sup>16</sup> realizado por la Asociación Andaluza de Antropología (ASANA), abordando el caso concreto de la fiesta de las Cruces de Mayo en el municipio sevillano de Lebrija.

## **2. LA NUEVA NORMALIDAD. IMPACTO DE LA COVID-19 EN EL PCI: LA RESILIENCIA ANTE EL TRAUMA**

El inicio de la pandemia y la narrativa desplegada por las autoridades a través de los medios de comunicación, estados de emergencia y decretos, permitió sentar las bases para crear un clima propicio a la aceptación, con duelo pero sin cuestionamiento, de las medidas relativas a las restricciones que afectaron a nuestra vida cotidiana, incluido nuestro ciclo festivo mediante el distanciamiento social y la cancelación del desarrollo habitual de las manifestaciones culturales enmarcadas en el concepto de PCI.

Algo que en otros momentos habría sido inaceptable, en este contexto, con asombrosa facilidad, lo asumimos rápidamente. En el imaginario colectivo se adoptó el concepto global y homogeneizador de «nueva normalidad». Aún ahora, es un concepto lleno de ambigüedades que sirve para explicar múltiples situaciones, pero fundamentalmente para aceptar como normal y cotidiano, algo que antes no hubiera sido tolerado, sobre todo en lo relacionado con los aspectos económicos, sociales, comportamentales y culturales.

---

<sup>16</sup> Proyecto cofinanciado por el IPCE en el marco de las ayudas, en régimen de concurrencia competitiva, para proyectos de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial (2020) <https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/catalogo/becas-ayudas-y-subvenciones/ayudas-y-subvenciones/patrimonio/salvaguarda-patrimonio-cultural-inmaterial.html> [consulta: 15 de junio de 2022].

El *acontecimiento*, entendido como novedad que desestabiliza la comprensión habitual de hechos y el funcionamiento del mundo, ha creado una transformación o trauma en nuestras sociedades (Flores Sánchez y Morán Carrillo, 2020). El trauma o el *shock* que ha supuesto la pandemia ha facilitado también la instalación de un nuevo sistema de normas o reglas en nuestra sociedad, una *nueva normalidad*, una sociedad disciplinada y monitorizada en todos los aspectos, como sostienen Byung-Chul Han (2020)<sup>17</sup> o Naomi Klein (2007) en su «doctrina del Shock».

Lo que ha acontecido con la llegada del covid-19 resulta impensable según las estructuras de significado habituales... En términos de Lacan (1994), la pandemia constituye *Lo Real*, aquello que se resiste a representarse bajo *Lo Simbólico* (el orden social que otorga sentido a aquello que existe). Pero, de alguna manera, el acontecimiento, aunque inesperado, ha de ser incluido en el relato del pasado, el presente y el futuro. Los sujetos traumatizados por la pandemia tendrán que reconstruir su vida cotidiana y aun su identidad en un proceso incierto en el que estarán expuestos a diferentes lecturas y ajustes de *Lo Real* en *Lo Simbólico* (Del Campo, 2020: 10).

Durante el inicio de la pandemia en el 2020, habiéndose prolongado hasta la actualidad, se normalizó el uso de instrumentos alternativos para realizar digitalmente cualquier actividad de nuestra vida diaria: relaciones con los amigos y familiares, tele-ocio; actividades profesionales (teletrabajo, webinars, teleconferencias, tele formación); o comerciales mediante la venta electrónica. Situación que hemos venido aceptando y practicando cotidianamente, formando ya parte de nuestras formas de relación y canales de comunicación.

El imperativo de reconstruir nuestra vida cotidiana y nuestra identidad en este contexto traumático nos llevará a incorporar y realizar nuevos ajustes. En este contexto, en la *nueva normalidad*, la virtualización y la *digitalización* será una respuesta común ante cualquier situación, incluido el patrimonio cultural, especialmente, el inmaterial, incorporando en términos de Lacan (1994), «lo real en lo simbólico». Muchas manifestaciones festivas de todo el mundo hicieron uso de las tecnologías digitales empleando un formato virtual como instrumentos de visualización y comunicación de las mismas (Roigé Ventura y Canals Ossul, 2021).

En España, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia y los programas europeos de la Next Generation<sup>18</sup>, que incluye el programa Hori-

---

<sup>17</sup> Han, B.-C. 2020. «Viviremos como en un estado de guerra permanente». *EuroEFE*, 13 de mayo de 2020 <https://euroefe.euractiv.es/section/future-eu/interview/byung-chul-han-viviremos-como-en-un-estado-de-guerra-permanente/> [consulta: 15 de junio de 2022].

<sup>18</sup> En este documento, las palabras «digital» y «digitalización», aparecen 960 veces. De los 20 programas tractores de inversión diseñados para el periodo 2021-2023, en penúltimo lugar se encuentra la «renovación y modernización del sistema sanitario», con una inversión de 1.600 mi-

zonte Europa marca las estrategias en este sentido «dada su naturaleza transversal, la transformación digital se desplegará a través del conjunto del Plan»<sup>19</sup>.

A través de recomendaciones de instituciones internacionales (como la UNESCO) estatales, regionales y locales y de los fondos de financiación de la Unión Europea (Next Generation<sup>20</sup>, Horizonte Europa), se ha ido estableciendo la *digitalización* como fórmula de continuidad del patrimonio cultural, incluido el inmaterial. En el destino 2 del programa Cultura, Creatividad y Sociedad Inclusiva del, a su vez, programa Horizonte Europa.

Tiene como objetivo potenciar la producción cultural europea aprovechando al máximo las oportunidades que brinda la transformación digital para hacerla más competitiva ofreciendo nuevos modelos de negocio y de gestión innovadores, integrados, sostenibles y participativos tanto para museos como instituciones culturales de todo tipo<sup>21</sup>.

En el ámbito de la gestión patrimonial, durante la pandemia, la UNESCO dispuso en el 2020 una plataforma web<sup>22</sup> con un formulario para recopilar y difundir experiencias sobre el impacto de la covid-19 en el «patrimonio vivo»<sup>23</sup>. En el formulario se preguntaba sobre tres cuestiones fundamentales: cómo afecta la pandemia al patrimonio vivo; cómo se adapta éste a la crisis; cómo aprovechan las comunidades su patrimonio vivo para afrontar la pandemia. A raíz de ello, la UNESCO publicó un informe con los resultados<sup>24</sup> en el que se verifican varias cuestiones relevantes: a) la importancia del PCI como factor de resiliencia de los grupos humanos ante los efectos de la pandemia; b) y la generalización de determinadas estrategias para ello (como el uso mayoritario de las tecnologías digitales y las redes sociales como nuevos escenarios de expresión).

---

llones de euros de los 70.000 millones destinados para este periodo. Parece ilógico, cuanto menos, que, en un contexto de post pandemia, esta sea la inversión prevista para el sistema sanitario estatal.

<sup>19</sup> Gobierno de España. 2021. Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, [https://www.lamoncloa.gob.es/temas/fondos-recuperacion/Documents/30042021-Plan\\_Recuperacion\\_%20Transformacion\\_%20Resiliencia.pdf](https://www.lamoncloa.gob.es/temas/fondos-recuperacion/Documents/30042021-Plan_Recuperacion_%20Transformacion_%20Resiliencia.pdf) [consulta: 15 de junio de 2022].

<sup>20</sup> Unión Europea. Next Generation, [https://europa.eu/next-generation-eu/index\\_es](https://europa.eu/next-generation-eu/index_es) [consulta: 15 de junio de 2022].

<sup>21</sup> Horizonte Europa. Ministerio de Ciencia e Innovación. Gobierno de España: <https://www.horizonteeuropa.es/cultura-creatividad-sociedad-inclusiva> [consulta: 15 de junio de 2022].

<sup>22</sup> Plataforma web de la UNESCO sobre el impacto de la covid-19 en el Patrimonio vivo <https://ich.unesco.org/es/8ga-evento-pandemia> [consulta: 30 de noviembre de 2022].

<sup>23</sup> Enlace al formulario de la UNESCO para recopilar experiencias relacionadas con el «patrimonio vivo» en el contexto de la covid-19. <https://forms.office.com/Pages/ResponsePage.aspx?id=Uq5PHbM5-kuwswIpVrERINnkQSOomqIMmuOyKzP21kdUMzJEMjNEMDJWO-DRIRUVPWDFKTzhaUJJQUSQIQCN0PWcu> [consulta: 30 de junio de 2022].

<sup>24</sup> UNESCO 2020 *El patrimonio vivo y la pandemia de COVID-19. Panorama de la encuesta en línea*. [https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot\\_on\\_survey\\_living\\_heritage\\_pandemia-ES.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/8GA-snapshot_on_survey_living_heritage_pandemia-ES.pdf) [consulta: 30 de noviembre de 2022].

A partir de la investigación realizada, se han identificado diferentes categorías de respuestas en relación con el impacto de la covid-19 en el PCI. En un 59 % de las respuestas, se destaca la relevancia de la tecnología digital y las redes sociales como nuevos medios para representar o transmitir el PCI.

Además, en dicho estudio se subrayó la relevancia del PCI como un factor de resiliencia en situaciones de crisis, ya que puede fomentar la solidaridad a través de redes de ayuda mutua, promover la búsqueda de un espacio común y fortalecer la conexión social. La Tabla 1 del estudio muestra las diferentes categorías de fuentes de resiliencia que proporciona el PCI.

Tipo de experiencia	%
Conectividad Social	27
Apoyo espiritual y bienestar mental	15
Comunicación y sensibilización	6
Agricultura y producción locales	5
Modos de vida alternativos	5
Educación no formal	4
Atención sanitaria tradicional	4

*Elaboración propia.* Fuente: UNESCO.

**Tabla 1**  
Fuentes de resiliencia (%)

El estudio condujo asimismo a la realización de recomendaciones y proyectos piloto que enfatizaban la necesidad de utilizar tecnologías digitales para aumentar la visibilidad y la comprensión del patrimonio cultural inmaterial. En resumen, el estudio de la UNESCO reveló cómo las comunidades están buscando maneras de seguir expresando, transmitiendo y protegiendo sus manifestaciones culturales, a pesar de las medidas restrictivas y el distanciamiento social.

Varios estudios antropológicos han reflexionado sobre las distintas formas de respuesta desplegadas en todos los ámbitos del comportamiento humano (Del Campo, 2020, 2021a, 2021b). En el ámbito patrimonial, se han analizado las diferentes estrategias implementadas para mantener diversas expresiones del PCI, y se ha destacado la capacidad de resiliencia de los grupos sociales y su patrimonio vivo. Además, se ha llamado la atención sobre la importancia de aprender de un periodo tan crítico como este para recuperar los valores de sostenibilidad asociados al PCI (Roigé Ventura y Canals Ossul, 2021; Bellas Melgosa, 2021).

La crisis generada por la pandemia ha puesto en riesgo la continuidad de la celebración cíclica de «lo colectivo» a través de la fiesta, ya que el «distanciamiento social» ha sido un imperativo (Silva y Smith, 2020). Este concepto pandémico y globalizado se ha repetido constantemente y se ha traducido a diferentes idiomas, y ahora es ampliamente aceptado en nuestro vocabulario y comportamiento cotidiano y ritual.

En cualquier caso, la pandemia ha llevado a una reflexión más profunda sobre la importancia del PCI y la necesidad de su preservación y transmisión en tiempos de crisis. La creatividad y la adaptación han sido clave para mantener vivas las tradiciones y expresiones culturales, a pesar de las dificultades y restricciones impuestas por la pandemia.

### **3. LOS RITUALES FESTIVOS ANTE EL *DISTANCIAMIENTO SOCIAL*: EL CASO DE LA FIESTA DE LAS CRUCES DE MAYO EN LEBRIJA**

#### **3.1. Enfoque y justificación**

Andalucía es rica en rituales festivos que podríamos integrar en la categoría de PCI como se ha recogido en el APIA (Carrera, 2009, 2016, 2021), de forma extensiva y pretendiendo una representación territorial de los 61 ámbitos supramunicipales estudiados. Se han recogido 1.824 elementos distribuidos en cuatro categorías o ámbitos temáticos: Rituales festivos, Oficios y saberes, Modos de expresión y Alimentación y cocinas. Y entre ellos, 796 rituales festivos (Carrea, 2009, 2016, 2021). Uno de ellos es la fiesta de las Cruces de Mayo en el municipio sevillano de Lebrija (Comarca del Bajo Guadalquivir, Sevilla)<sup>25</sup>.

En el APIA se parte de la premisa de que las fiestas constituyen un ejemplo paradigmático de patrimonio cultural vivo y rico en manifestaciones en el que se pueden identificar diferentes niveles de significación: simbólico, político, sociológico, económico, expresivo e identitario. Más allá de su significado explícito, en muchos casos de carácter religioso como, previsiblemente, podría ser el caso de las cruces de mayo, las fiestas tienen una multitud de significados:

constituyen expresiones simbólicas de la vida social y representan contextos que, si son analizados con el corpus teórico y la metodología adecuados, nos revelan aspectos centrales de la estructura social y del sistema cultural de la

---

<sup>25</sup> Enlace al registro de las Cruces de Mayo de Lebrija en el APIA <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmaterial/216592/sevilla/lebrija/cruz-de-mayo> [consulta: 30 de junio de 2022].

sociedad que los organiza y de los diversos grupos y sectores sociales de ella, así como sobre los mecanismos de expresión simbólica de los conflictos, las formas de obtención de consenso social y la definición y redefinición de los diversos nosotros colectivos locales y del nosotros comunitario frente al exterior. También, los cambios acaecidos en una fiesta, nos pueden dar importante luz sobre los cambios acaecidos en la sociedad que la vive, organiza y disfruta (Moreno Navarro, 2002: 164).

Para entender estos aspectos es necesario descifrar el código que en ellos se establece, lleno de mensajes ideáticos y emocionales polisémicos (cantes, indumentaria, gestos, actos de comensalismo...). Incluyen todos los fenómenos de la vida social, incluida la pandemia y sus consecuencias a nivel de organización social. Razón por la cual es interesante su análisis, ya que la repetición, desaparición o innovación en los rituales, pueden indicarnos cambios en las estructuras sociales, mantenimiento o integración del orden externo, como es el caso que nos ocupa.

En la celebración cíclica y continuación de estos rituales festivos, existe un importante factor de colectividad y de congregación humana. Su celebración y la participación en ellos, es el modo en el que se genera el sentimiento de identificación colectiva con estas manifestaciones. Y sin duda, su no celebración durante dos años se ha convertido en un factor de riesgo para su salvaguarda, aunque su celebración modificada y alternativa ha podido servir también como forma de integración del *desorden* generado.

Teniendo en cuenta este enfoque, he seleccionado la fiesta de las Cruces de Mayo de Lebrija por varios motivos. Este ritual está incluido en el APIA, lo cual me ha permitido su conocimiento y documentación, así como realizar posteriores actividades participativas contando con la colaboración de sus protagonistas, profundizando así en el conocimiento de este ritual<sup>26</sup>.

Además, su celebración coincide con la primavera por lo que sufrió las consecuencias del confinamiento del 2020 y con el equipo de investigación del proyecto Patrimonio en Cuarentena de la Asociación Andaluza de Antropología, hemos podido realizar un seguimiento durante el 2021-2022.

---

<sup>26</sup> Ejemplo de ello son el II Seminario de PCI de Andalucía organizado por el IAPH (Carrera Díaz, 2021:54-56) y la exposición «Patrimonio Inmaterial: diversidad, creatividad» resultado de una colaboración entre el IAPH, el Museo de Artes y Costumbres de Sevilla y vecinos y vecinas de Lebrija. Véase también la documentación gráfica y textural disponible en el Repositorio de Activos Digitales del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico <https://repositorio.iaph.es/browse?type=source&value=II+Seminario+de+Patrimonio+Inmaterial> [consulta: 30 de junio de 2022].





*Fuente:* Fondo Gráfico del IAPH, 2017.

### **Imagen 1**

Encuentro en la Casa Grande del Pumarejo con la Participación de las cruceras de Lebrija en el II Seminario de Patrimonio Inmaterial (2017)

### **3.2. La fiesta de las Cruces de Mayo de Lebrija.**

Lebrija es un municipio sevillano de la comarca del Bajo Guadalquivir, entre las marismas y la campiña con terrenos de secano y de regadío. La población lebrijana, es eminentemente agrícola y jornalera, y ello se refleja tanto en las características culturales, sociales, habitacionales (el tipo de vivienda tradicional de Lebrija hasta los años 70, eran mayoritariamente, casas de vecinos) como en su ciclo festivo, y fundamentalmente en su principal y más importante ritual festivo primaveral: el de las Cruces de Mayo de Lebrija.

Estas son un ejemplo de ritual festivo entendido como «hecho social total», ya que implica la participación y la implicación de toda la comunidad en la preparación, organización y celebración de la fiesta. Involucra a todos los aspectos de la vida social de la comunidad y sus relaciones interpersonales. Las personas participan en la fiesta de las cruces de Lebrija no solo como individuos, sino como miembros de la comunidad, y sus acciones están influenciadas por las normas y valores compartidos por la comunidad. Aunque, aparentemente, el símbolo central de la fiesta es la cruz, paradójicamente no es una celebración de tipo religioso, predominando las funciones lúdicas, identitarias, festivas y de sociabilidad, principalmente entre mujeres, sobre las funciones religiosas.

### 3.2.1. *Tipología de las Cruces de Mayo*

Juan Agudo Torrico e Isidoro Moreno Navarro (2012) señalan que las cruces de mayo son una de las festividades más importantes y populares de Andalucía, con gran arraigo en la cultura andaluza y una amplia difusión geográfica en la todo el solar andaluz. Según los autores, esta fiesta presenta una serie de elementos comunes a otras manifestaciones festivas, como la participación colectiva, la profusión de decoraciones florales, la música y el baile, así como la presencia de comida y bebida compartidas entre los asistentes. Además, Agudo Torrico y Moreno Navarro destacan que las cruces de mayo son una resignificación de antiguas festividades de la primavera, relacionadas con la fertilidad y el renacimiento de la naturaleza, más tarde cristianizadas. En este sentido, la decoración floral de las cruces sustituyendo al mayo o el árbol son una muestra de este sincretismo en la fiesta.

Según dichos autores, existen dos modelos de cruces de mayo en Andalucía: por un lado, aquellas en las que el modelo organizativo gira en torno a agrupaciones vecinales informales y, por otro, aquellas otras en las que la celebración es protagonizada por hermandades que pueden responder a un sistema plural o estar enfrentadas dentro de un sistema dualista (Cruz del Llano o de la Fuente como en Almonaster la Real, Huelva), en torno a las cuales las sociedad se divide en dos mitades simbólicas confrontadas (Agudo Torrico y Moreno Navarro, 2012: 207). En ambos casos, las mujeres suelen tener un gran protagonismo.

La Fiesta de las Cruces de Lebrija responde al primer modelo en el que predomina el carácter informal y vecinal de la celebración, el protagonismo de las mujeres en la preparación, participación y expresiones musicales; así como la proliferación de cruces que puede variar de un año a otro. No obstante, en los últimos años, algunas hermandades de Lebrija han empezado a organizar también sus propias cruces. Se diferencian de las vecinales, en que se suelen realizar en espacios cerrados y se venden comida y bebidas en barras instaladas para tal fin.

### 3.2.2. *Descripción y análisis de las Cruces de Mayo de Lebrija*

Para comprender en profundidad los aspectos culturales y simbólicos de este ritual, sigue una descripción detallada y contextualizada de las prácticas, creencias y valores relacionados con el mismo, en la que se atiende a aspectos relacionados con el tiempo de celebración, los espacios vinculados al ritual, el modelo organizativo, los preparativos, desarrollo, expresiones musicales y actos de comensalismo, significados y funciones del ritual, así como sus transformaciones.

Las cruces de mayo se celebran alrededor del 3 de mayo. En Lebrija solían celebrarse en las noches del 2 y 3 de mayo y del 7 y 8 de mayo, independiente-

mente de los días de la semana en que cayeran. Sin embargo, a partir de los años 80, la fiesta quedó fijada en los dos primeros viernes y sábados del mes de mayo para permitir la participación de aquellos que tenían obligaciones laborales. Este cambio se debió a una recesión que sufrió la fiesta en la década anterior debido a los cambios en el hábitat y el caserío de Lebrija, que afectaron a la vida de su población y a la celebración de las Cruces de Mayo de Lebrija. La administración pública construyó cinco nuevas barriadas en la periferia de la ciudad en la década de 1970 para aliviar el hacinamiento de la población jornalera en los antiguos patios de vecinos, lo que provocó que gran parte de la población se desplazara a estas nuevas viviendas y abandonara el centro de la ciudad y sus casas patios, lo que influyó notablemente en la celebración de la fiesta.

En relación con los espacios vinculados a este ritual festivo, las cruces de Lebrija, tradicionalmente, suelen celebrarse en el espacio público, en torno a las hornacinas y templetos que las contienen, situadas en las esquinas de algunas calles. Las hornacinas están situadas en las encrucijadas de calles, en su origen cercanas al ámbito rural, marcando simbólicamente, ese nexo fundamental que marca el ritmo de la vida productiva, fundamentalmente agrícola y su trasposición simbólica y ritual.

En este ciclo festivo-productivo, las hornacinas y templetos se convierten en espacios de sociabilidad y espacios del ritual festivo por excelencia de Lebrija. En los últimos años la celebración de las cruces se ha extendido también al interior de locales y patios. Pero en estos casos la organización no es vecinal e informal, sino que la llevan a cabo hermandades y peñas. En estos casos, suele montarse una barra para vender bebida y comida. Esta introducción de la barra no es muy bien valorada por las cruces vecinales ya que supone una monetización de una parte tan importante del ritual y la pérdida de la característica de *potlatch*, en este caso, no tanto a cambio de prestigio social, sino de dones de esta «cultura jornalera de la pobreza» que mantiene el ritual gastronómico de las cruces lebrijanas: compartir lo poco que se posee y que es fruto del trabajo colectivo.

Este cambio de modelo organizativo es también una muestra de la transformación social de Lebrija: envejecimiento de la población, menos ocasiones para la sociabilidad vecinal, pérdida de la transmisión de saberes, así como monetización del comensalismo y normalización de las labores organizativas. Una de las causas de esta transformación es también administrativa. Por ordenanza municipal, las cruces callejeras tienen que desmontarse cada noche, si bien los vecinos y vecinas reivindican la continuidad del espacio festivo vinculado a cada una de las cruces vestidas.

Para la comprensión de los rituales festivos es muy importante describir los preparativos, porque son estos actos previos en los que se generan las relaciones de sociabilidad y ayuda mutua entre sus participantes. Esta característica es aún

más evidente en el caso lebrijano, donde su población jornalera solía habitar en los patios de vecinos y mantenían habitualmente estas relaciones de reciprocidad.

Las Cruces de Mayo de Lebrija, la fiesta más querida por la mayoría de los lebrijanos, las más específicamente lebrijana, espontánea y popular donde las haya, es de alguna manera un producto de la vida social de estas casas de vecinos, pues en sus patios se instalan muchas, o de ellas salen a la calle para convertirse en el centro de atención de toda Lebrija. Las casas de vecinos son pues un espacio vital complejo que ofrece una realidad contradictoria: para quien ha vivido o vive en ellas, son la evidencia misma de la pobreza, la escasez de medios, el hacinamiento; pero son también, seguro, un sinfín de vivencias o recuerdos sobre la convivencia, sobre las conversaciones (o discusiones) en los patios, sobre el intercambio de experiencias, de ideas, sobre la preparación de las Cruces, sobre la ayuda, tan necesaria y gratificante cuando la necesidad apremia (Talego Vázquez, 1995: 6).

Los preparativos del ritual comienzan con el montaje de las cruces o lo que se denomina «vestir las cruces», algo que, paradójicamente, podría considerarse casi su desacralización y una antropización de estos símbolos cristianos. Este procedimiento suele iniciarse alrededor de las cinco de la tarde del primer viernes de mayo. El acceso a las hornacinas se realiza a través de una escalera ubicada al pie de las mismas, utilizada para colocar los diversos elementos ornamentales. La cruz se adorna con flores elaboradas con papel de colores, el cual también se utiliza para decorar las calles con cadenetas. Es de gran importancia el rol que juegan las mujeres en todas estas tareas, aunque a veces un hombre colabora en algunas, como trasladar la escalera para decorar los espacios superiores o preparar el *tablao* para el baile. Los instrumentos empleados para las labores de decoración de las cruces en Lebrija provenían de las actividades productivas de sus habitantes, como la producción vitivinícola o de harina y pan. Las escaleras *bodegueras* eran comúnmente utilizadas y las cadenetas eran hechas con sacos de harina y solo de dos colores. Actualmente, las cadenetas son guirnaldas de flores hechas con papel cebolla de colores por las mujeres de mayor edad y sus nietas.

En Lebrija, las mujeres utilizan objetos cotidianos y antiguos de sus cocinas, como almireces, velones, sartenes, ollas, platos y espejos, para vestir la cruz en la ornamentación efímera de los retablos callejeros. También utilizan mantones de Manila y colchas morunas bordadas en hilo fino, así como geranios y claveles *re-ventones* cultivados en tiestos hechos por alfareros locales. La escalera, cubierta con una tela roja o burdeos, se coloca bajo la hornacina y se cubre con objetos decorativos. Las macetas más bonitas se colocan en el peldaño inferior y las paredes laterales se cubren con mantones y colchas. Se suele crear un arco vegetal de entrada a la calle donde se encuentra la cruz y se cubre la parte superior con guirnaldas de flores de papel. El proceso de decoración y festividad se caracteriza por la espontaneidad que rige todo el proceso tanto decorativo como festivo.



Fuente: Lebrija Flamenca<sup>27</sup>.

### Imagen 2

Cruces de Mayo de Lebrija.  
Exposición de fotos de Antonio Pérez, 2013

Durante la celebración, vecinas y vecinos se agasajan mutuamente en reuniones y veladas de comensalismo comunitario con diferentes platos propios de esta localidad de la comarca del Bajo Guadalquivir y de esa estación: las habas corchas, caldos del puchero, caracoles, tortas con aceite y vino de la localidad. En torno a estos actos de comensalismo gira gran parte de la sociabilidad de la fiesta y su carácter de ritual de reciprocidad. En las cruces vecinales, las vecinas se reparten las labores relacionadas con la preparación de alimentos.

Otra de las características de esta fiesta es que en el marco de la misma se produce una expresión musical y dancística característica de este municipio: las sevillanas corraleras. Estas se bailan y cantan acompañadas del tintineo del almirez, de los palillos y de la pandereta. Con este fin, en cada una de las cruces de Lebrija hay un espacio acotado o *tablaó*, donde poder bailar las sevillanas corraleras<sup>28</sup>, si bien se cantan y bailan también en cualquier lugar. Las pandi-

<sup>27</sup> <http://www.lebrijaflamenca.com/2020/05/> [consulta: junio de 2022].

<sup>28</sup> <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmaterial/216574/sevilla/lebrija/sevillanas-corralleras> [consulta: junio de 2022].

llas callejeras de mujeres se cruzan entre ellas improvisando sevillanas, unas frente a otras, con chascarrillos, bromas y letras *picantonas*:

vamos por la calle y nos encontramos un coche, y nos ponemos delante del coche: «que yo no ta hecho ná, que yo no ta hecho ná, la puerta la tiene abierta y cuando quiera te va... [dos cuadrillas de escoldaoras empezaban a meterse unas con otras. Una le decía] por la linde abajo viene a caballo quien será, será el novio la Dolores que se la vendrá a llevar». Saltaba la otra: «si me lleva o no me lleva, a ti no te importa na, el niño tengo hecho pa cuando me quiera levá» (corralera de Lebrija, enero de 2022).

La denominación de «sevillanas corraleras» está vinculada a los espacios o corrales de las viviendas y el modo de vida de las mujeres que las interpretan. Como otras sevillanas, derivan de las seguidillas castellanas y del baile asociado, acompañado del sonido del almirez, la pandereta, los palillos o castañuelas. Sus letras aluden a sucesos de la vida cotidiana y con ingenio se emplean metáforas, juegos de palabras y dobles sentidos. A través de ellas se expresan con humor *piques* entre quienes las interpretan que son reflejo de la convivencia y el conocimiento profundo de los distintos «nosotros» colectivos que conviven en Lebrija y en el que se permite y acepta la crítica. La característica principal con respecto a otras sevillanas, es que siguen un ritmo muy rápido, se emplea un tono de voz muy agudo y se realizan interjecciones que se lanzan al final de algunos versos. Durante las Cruces se bailan y cantan sevillanas corraleras por toda Lebrija «hasta er día», expresión que se usa para indicar que se ha pasado la noche entera en vela celebrando las cruces hasta el amanecer.

En definitiva, la fiesta de las cruces es una representación simbólica de la vida y de la estructura social lebrijana, de sus culturas del trabajo, de sus formas de habitar (corrales y patios), del uso público del espacio urbano y de su vinculación con el ámbito rural; del modo en el que se construyen, transmiten y transgreden las relaciones de género; así como los diversos «nosotros» colectivos locales (barrios, cruces vecinales exteriores, las cruces de hermandades en interiores) y nosotros comunitario frente al exterior.

La vinculación de todos estos aspectos, podemos observarlos en los espacios del ritual, en los instrumentos empleados para su ornamentación, en la composición de las letras de sus coplas y cantes, en los alimentos que se comparten, en el carácter igualitarista que reivindica la sociedad jornalera lebrijana a través de su fiesta, así como el protagonismo de la mujer en todas estas actividades. Las transformaciones de la fiesta muestran también los cambios que ha sufrido la propia sociedad lebrijana.

### 3.3. Las Cruces de Mayo de Lebrija durante la pandemia: «corraleras a los balcones»

El Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, declaró el estado de alarma como medida extraordinaria orientada a evitar el aumento de contagios y a garantizar la máxima protección de la población a raíz de la propagación de la covid-19. Ello trajo consigo la cancelación de todas las fiestas y manifestaciones incluidas las Cruces de Mayo de Lebrija.

Esta situación de excepcionalidad, de trauma, hizo que los habitantes de Lebrija tuvieran que desarrollar ciertos ajustes para encajar «lo real en lo simbólico» y dar una respuesta *glocal* a la pandemia y sus consecuencias.

El espacio de los balcones, como nexo de unión entre la vivienda y el espacio público, permitió generar un modo de expresar mensajes en aquella situación de emergencia sanitaria. En el 2020, durante los días del confinamiento y de limitación de movilidad sucesivos, el modo de manifestar la solidaridad con los profesionales del sector sanitario a las 20:00 horas se modificó en Lebrija. No solo se tocaban palmas, también sonaban fuertes sus almireces para reivindicar la sanidad pública y darle su apoyo. Además de mensajes explícitos en este sentido, los balcones se adornaban con ornamentación «crucera-corrallera».



Autora: Purificación Velarde.

#### Imagen 3

Adorno de balcones durante las Cruces de Lebrija en el confinamiento

En mayo de 2020, cuando llegó la fecha para la celebración de las cruces, las pandillas de mujeres de Lebrija no pudieron abarrotar las calles cantando corraleras para sus cruces debido a las medidas de prevención. Sin embargo, buscaron

una alternativa, y las vecinas y vecinos celebraron la fiesta desde sus domicilios. Aunque no era posible vestir las cruces de las hornacinas y templetos callejeros, se adornaron los balcones de las viviendas con los símbolos tradicionales de las cruces: cruz, mantones, colchas, metales y macetas, empleando un enfoque sintético.

Desde las ventanas y balcones se entonaron corraleras y sonaron los almoreces, se adornaron de flores las casas, sus rincones y patios; se vistieron sus cruces particulares, se prepararon y comieron puchero, caracoles, habas corchas y tortas de aceite. Por tanto, se volvió a celebrar de un modo diverso, con una alegría callada, esta fiesta femenina de celebración de la primavera en cada vivienda lebrijana.

En 2020 había más cruces que nunca en Lebrija porque todo el mundo montó una cruz en su casa. A pesar de la pandemia, fue un año muy bonito. Se vivió con una efusividad distinta. Fue como una histeria colectiva. Adornamos toda la calle y los balcones...Yo tenía congelá habas y las sacábamos...A pesar del confinamiento se vivió la cruz. Ahora que decían, que han llamado a la guardia civil, pues nos metíamos toas pa dentro...<sup>29</sup>.



*Autor:* Juan Jiménez de Arriaza.

#### **Imagen 4**

Balcón adornado para las cruces de mayo de 2021

<sup>29</sup> Juan de Dios Doblado Velázquez, Dolores Calceta, Milagros la Guajira y Loli General en la entrevista realizada en el proyecto Patrimonio en Cuarentena, 2021. La entrevista se emitió en Radio ASANA <https://go.ivoox.com/rf/87039244> [consulta: junio de 2022].



El lenguaje festivo, de manera creativa, reflejaba también el problema al que se enfrentaba la sociedad desde la tradición oral y musical vinculada a esta celebración, a través de las letras de sus sevillanas corraleras, encajando así, una vez más, «lo real en lo simbólico». La fiesta, vivida en condiciones excepcionales, y las sevillanas se convirtieron en un instrumento de resiliencia social y cultural: un modo de superar de manera airosa, sin pena, con *alegría* estos momentos difíciles, dando apoyo a la sociedad lebrijana, al personal sanitario, reconociéndole su dedicación, y a las personas mayores, principales víctimas de la pandemia; al mismo tiempo que todo ello permitió la continuidad de esta forma de expresión. Un ejemplo de ello es esta sevillana corralera:

No tengas pena chiquilla,  
no tengas pena  
Lebrija es solidaria,  
combatiremos el virus  
por corraleras  
capas no llevan  
capas no llevan  
poderes sí que tienen  
luchando sin aliento,  
su vida, entregan.

Nuestros abuelos  
nuestros abuelos  
que ganaron batallas  
ahora combaten otra  
como guerreros.

Con alegría con alegría  
en las cruces nos vemos  
si en mayo no se puede  
en agosto sería.

#### **Estribillo**

Porque en Lebrija  
se cantan corraleras  
se cantan corraleras  
para dar alegría,  
chiquilla a quien tiene pena  
(Encarna Sánchez, Corralera de Lebrija)

El Ayuntamiento de Lebrija, por su parte, ante la imposibilidad de celebración de la fiesta en la calle, empleó el formato digital y audiovisual para manifestar su respaldo a la fiesta de las cruces que, al mismo tiempo, por motivo de la emergencia tuvo que cancelar. Elaboró y difundió en las redes sociales, antes

de la fiesta, un video sobre la necesidad de que Lebrija celebrara su fiesta en la intimidad de los hogares; por lo que vehiculó y fomentó este modo alternativo de respuesta social ante la ausencia de celebración. En el texto del video, se hace referencia a la fiesta que no habrá y a su importancia comunitaria y simbólica. Se hace también un juego de palabras con letras conocidas de sevillanas corraleras y se anima a los lebrijanos a vivir la fiesta desde casa recordando los momentos vividos:

Las cruces son parte de nosotros. Este mes será diferente. No podremos vivir las cruces como cada año. No sacaremos metales junto a nuestros vecinos. No compartiremos ningún *hasta er día*, las corraleras no recorrerán nuestras calles, pero sí nuestros hogares. Las cruces son parte de nosotros, de nuestra cultura y nuestra historia. Lebrija en mayo vibra con el almirez y baila al toque de pandereta. [...] Y hagamos que estos momentos, lo vivido y lo que está por vivir, nos inunden de las alegrías de nuestra fiesta<sup>30</sup>.

En el 2021, la celebración de las cruces programada para los días 6, 7, 13 y 14 de mayo tuvo que ser suspendida por segundo año consecutivo debido a las restricciones sanitarias impuestas por la pandemia. A pesar de ello, tanto la población como el Ayuntamiento buscaron alternativas para mantener viva la fiesta. El adorno de balcones con los símbolos tradicionales de las cruces se mantuvo como una manifestación alternativa, acompañada por reuniones espontáneas en el espacio público donde se respetaron las medidas de distanciamiento social y el uso de mascarillas. No obstante, hubo algunos casos de celebraciones que rozaron el límite de las restricciones impuestas, lo que nos recuerda que la fiesta de las cruces ha enfrentado diversas prohibiciones a lo largo de su historia.

Estaba el tema del toque de queda... a las once teníamos que estar *recogíos* e íbamos por la calle, venga que son menos cuarto, venga, vamos a cantar la última y nos vamos. Íbamos visitando las hornacinas y cantando... Pero íbamos *asustá* porque parecía que iban a venir los municipales o la policía. También estaba el aforo máximo. Pero nosotras fuimos, [...] Esta fiesta ya la prohibía la iglesia [...] El año pasado eran las once e íbamos a lo mejor 20 personas. No se podía estar, teníamos la restricción, nos poníamos unos en una punta, otras en otras, pero es que es inevitable (historiador y corraleras de Lebrija, enero de 2022)<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Texto del video realizado por el Ayuntamiento de Lebrija, [https://youtu.be/U2Xy-5Mvx\\_E](https://youtu.be/U2Xy-5Mvx_E) [consulta: junio de 2022].

<sup>31</sup> Juan de Dios Doblado Velázquez, Dolores Calceta, Milagros la Guajira y Loli General en la entrevista realizada en el proyecto Patrimonio en Cuarentena, 2021. La entrevista se emitió en Radio ASANA, <https://go.ivoox.com/rf/87039244> [consulta: junio de 2022].

El Ayuntamiento de Lebrija llevó a cabo iniciativas en línea con las nuevas formas de celebración generadas durante la pandemia. Una de ellas fue la introducción de carteles con códigos QR en las hornacinas y cruces ubicadas en el espacio público, que permitían a los transeúntes revivir la fiesta de forma virtual a través de aplicaciones móviles. Estos carteles han perdurado hasta la actualidad, fomentando turísticamente una ruta para conocer la fiesta por parte de los visitantes<sup>32</sup>.



Fuente: Ayuntamiento de Lebrija.

### Imagen 5

Cartel del II concurso de balcones, patios, rincones y plazas con motivo de las Cruces de Mayo de Lebrija

Además, otra actuación del Ayuntamiento fueron el *I y II Concurso de Balcones, Patios, Rincones y Plazas de Lebrija*, celebrados en el 2021 y 2022 respectivamente. A pesar de la suspensión de la fiesta en el 2021, estos concursos permitieron a la población seguir disfrutando y decorando sus hogares para mantener viva la esencia de las cruces.

<sup>32</sup> <http://www.lebrija.es/es/temas/conoce-lebrija/descubre-la-ciudad/de-cruces-por-lebrija/> [consulta: diciembre de 2022].

En el 2022, la fiesta se celebró casi con total normalidad del 6 al 14 de mayo. El cartel del II concurso destaca por su denominación y su mensaje (imagen 5). Parece que se quiere dar más importancia a algo que ha sido excepcional en los últimos dos años debido a la pandemia. A pesar de que la fiesta ya se podía celebrar en la calle, el cartel hace hincapié en la importancia de los balcones, que han estado vinculados de manera circunstancial a la fiesta durante la pandemia. El diseño del cartel muestra a una niña tocando la pandereta en un balcón, resaltando visualmente la importancia de los balcones en la celebración. Además, el texto hace énfasis en la palabra «BALCONES», resaltándola en mayúsculas y dándole un mayor tamaño que el resto de palabras como «patios, rincones y plazas».

A pesar de celebrarse casi en normalidad, en el 2022 se vistieron solo once cruces. Fueron menos de las habituales debido en parte a la prudencia de las personas mayores, pero también a la pérdida de vitalidad de los grupos y colectivos sociales protagonistas tras dos años de pandemia y también debido a otros motivos de transformaciones sociales y de carácter organizativo que lo dificultaron. Según las vecinas entrevistadas, el Ayuntamiento no estableció una de las medidas ya reivindicadas con anterioridad, para facilitar la organización de la fiesta: un plan de movilidad alternativo para no tener que desmontar las cruces de viernes a sábado de cada fin de semana. Las entrevistas sostienen que esa sí sería una verdadera forma de fomentar la fiesta y ayudar a sus protagonistas, ya muchas de edad avanzada, al mantenimiento de la misma en momentos de dificultad como estos.

En cualquier caso, hubiera o no cruces adornadas en 2022, la fiesta tuvo lugar, sobre todo, empleando como lenguaje fundamental la expresión musical de sus protagonistas: el recorrido de las pandillas de mujeres cantando sevillanas corraleras de cruz en cruz más allá de que los objetos y espacios vinculados al ritual estuvieran o no preparados:

En otros sitios las cruces son más de contemplación. Tú aquí le quitas la carga humana...Y este año que estamos saliendo de la pandemia, este año hay menos cruces, pero es que vamos a cantar en cualquier rincón u hornacina que nos encontremos, haya cruz o no haya cruz. Porque realmente se hace el cruce de pandillas, yo si voy con mi pandilla y me las cruzo, en ese mismo momento nos paramos y ahí se canta, y no hay una hornacina decorá (corralera de Lebrija, enero de 2022).

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo de este texto he intentado describir de forma contextualizada la fiesta de las Cruces de Mayo en Lebrija y su relevancia en el contexto actual, destacando la importancia de esta festividad como una forma de resistencia y

cohesión social en un momento en el que la sociedad enfrenta una crisis sin precedentes. He intentado analizar cómo la pandemia ha afectado a esta fiesta y a otras manifestaciones culturales, así como las medidas que se han tomado para mantener viva la tradición en tiempos difíciles.

Como hemos podido comprobar, en Lebrija, la llegada de la primavera y sus implicaciones ecológicas y sociales son conmemoradas anualmente mediante la fiesta de las Cruces de Mayo. Esta festividad es valorada por la comunidad local como un momento para reafirmar su identidad colectiva. De hecho, este ritual colectivo puede ser visto como una forma de resistencia frente al individualismo predominante, la pérdida de humanidad en las relaciones interpersonales y la tendencia a la homogeneización de la sociedad actual, incluso en tiempos de la llamada «nueva normalidad».

Aunque la primavera de 2020, se vivió en el confinamiento más estricto, los colectivos sociales de diversos municipios andaluces, entre los cuales Lebrija, se resistieron, a acallar sus formas de expresarse y de festejar.

La crisis y las medidas aplicadas para contener la covid-19, han incidido en el ámbito patrimonial que he abordado en este texto, los rituales festivos, normalizándose y aceptándose con resignación, situaciones de control de estas manifestaciones culturales que en otros momentos habrían sido socialmente rechazadas.

Las medidas relacionadas con el distanciamiento social, la cancelación, la *inevitable* y fomentada digitalización de nuestra vida cotidiana, ha sido uno de los modelos seguidos por las administraciones para el diseño y financiación de medidas extensibles también a cualquier ámbito patrimonial en cualquier lugar, incluido el municipio de Lebrija.

A pesar de los modos alternativos que se han ido fomentando y generalizando a través de las redes sociales y las plataformas digitales, se produjeron expresiones espontáneas de la propia sociedad civil ante las limitaciones de celebración de su ritual primaveral, aunque con un respeto absoluto del confinamiento. Ello ha permitido fortalecer a la población lebrijana para sobrellevar mejor las consecuencias psicosociales provocadas por la pandemia, sirviendo en este caso el PCI como una forma de resistencia y *resiliencia* social ante sus efectos.

En Andalucía, en general, y en Lebrija, en particular, una importante componente de colectividad que se manifiesta en sus rituales festivos, impulsa a sus protagonistas a buscar alternativas para su celebración, reproduciéndose como comunidad simbólica a pesar de las circunstancias. La capacidad de socialización y de organizarse colectivamente en redes sociales no institucionalizadas, y

la tendencia hacia el igualitarismo y la capacidad de relativizar son los aspectos de la cultura andaluza que se manifiesta a través de sus fiestas, como se ha evidenciado en el caso lebrijano.

Hemos visto como la organización de actos alternativos a la celebración de estas manifestaciones ha ido pasando de un mayor protagonismo social a una mayor institucionalización de las medidas y una tendencia a la virtualización. Por otro lado, las administraciones no han diseñado medidas que posibiliten la continuidad de este PCI en toda su complejidad y que enfatizen en sus valores sociales y culturales. Por lo general, las medidas establecidas han estado marcadas, más que por objetivos culturales y de salvaguarda, por los relacionados con la digitalización y turistificación de la fiesta para su conversión en un recurso más de las industrias culturales y en algo menos *colectivo* y social. La codificación con QR de las cruces de Lebrija se ha convertido en una de sus ofertas de rutas culturales durante todo el año.

A pesar de los intentos de normalización de la fiesta, el valor referencial e identitario de las Cruces de Lebrija para su población ha cobrado relevancia también en este contexto de *glocalización*, en esta necesidad de ajuste y de dar respuesta al *trauma*, integrando el desorden externo mediante los propios códigos culturales, convirtiéndose en instrumento de cohesión para los grupos sociales a los que representa. La pandemia ha puesto de manifiesto que las estrategias planteadas por las propias comunidades y grupos vinculados a las fiestas pueden ser eficaces, cuenten o no con la intervención de las agencias administrativas.

Si la pretendida *nueva normalidad* se hubiera impuesto sobre el deseo colectivo de reunión, encuentro, celebración o fiesta como hecho social complejo, probablemente significaría que estamos asistiendo a una atomización de la sociedad lebrijana y a la pérdida de uno de sus patrimonios más importantes: el que les permite, de forma colectiva, creativa y expresiva, sentirse miembros de una comunidad.

En conclusión, la fiesta de las Cruces de Mayo en Lebrija es un importante patrimonio cultural que refleja la capacidad de la sociedad andaluza de organizarse colectivamente y resistir la homogeneización y el individualismo en la sociedad actual. A pesar de las medidas restrictivas impuestas durante la pandemia de la covid-19, la población lebrijana ha encontrado formas alternativas de celebrar su ritual primaveral, fortaleciendo su resiliencia y cohesión social. Sin embargo, la tendencia a la institucionalización y virtualización de las medidas culturales por parte de las administraciones puede poner en peligro la complejidad y valores culturales de la fiesta. Es importante reconocer el valor identitario y referencial de la fiesta de las Cruces de Mayo para la población lebrijana y permitir su continuidad como expresión colectiva y creativa de la comunidad.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Agudo Torrico, J. e I. Moreno Navarro (coords.). 2012. *Expresiones culturales andaluzas*. Sevilla: Aconcagua Libros.
- Bellas Melgosa, L. À. 2021. «'Que no pare la fiesta'. Estrategias de gestión del patrimonio inmaterial en Cataluña en tiempos de COVID-19». En X. Roigé Ventura y A. Canals Ossul (eds.), *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante el COVID-19*, 93-104. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Carrera Díaz, G. 2009. «Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Puntos de Partidas, objetivos y criterios técnicos y metodológicos». *Revista PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 71: 18-42.
- Carrera Díaz, G. 2016. *Propuesta metodológica para la documentación y gestión del patrimonio cultural inmaterial como estrategia de desarrollo social y territorial*. (Tesis doctoral inédita). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Carrera Díaz, G. 2021. «Una antropología patrimonial de las ausencias: ¿salvaguardar el patrimonio inmaterial como acuerdo social a partir del 'diálogo de saberes'?». *Revista Andaluza de Antropología*, 20: 37-62.
- Del Campo Tejedor, A. 2020. «Presentación. Análisis y retos antropológicos en tiempos del coronavirus». *Revista Andaluza de Antropología*, 19: 1-13.
- Del Campo Tejedor, A. (ed.). 2021a. *La vida cotidiana en tiempo de la COVID. Una antropología de la pandemia*. Madrid: Los Libros de la Catarata
- Del Campo Tejedor, A. (ed.). 2021b. *Pensar la pandemia. Más allá de la Sanidad y la Economía*. Madrid: Dykinson.
- Flores Sánchez M. y J. M. Morán Carrillo. 2020. «Entre los cotidiano y el acontecimiento: una interpretación desde la filosofía de Zizek: COVID-19». *Revista Andaluza De Antropología*, 1(19), 143-150.
- Klein, N. 2007. *The shock doctrine: The rise of disaster capitalism*. Nueva York: Macmillan.
- Lacan, J. 1994. *Seminario IV: La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.
- Moreno Navarro, I. 2002. *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Sevilla: Mergablum.
- Moreno Navarro, I. 2011 «Los papeles posibles de la antropología en tiempos de glocalización». *Revista andaluza de antropología*, 1:2-25.
- Robertson, R. 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres: Sage.
- Roigé Ventura, X y A. Canals Ossul (eds.). 2021. *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante el COVID-19*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

- Silva, D. S. y M. J. Smith. 2020. «Social distancing, social justice, and risk during the COVID-19 pandemic». *Canadian Journal of Public Health*, 111: 459–461.
- Talego Vázquez, F. 1995. «Las ‘necesidades’ de los jornaleros: el consumo y la interacción social. El caso de Lebrija». *Revista de Estudios Andaluces*, 21: 121-144.



# **Museos, pandemias y colapso ecosocial.**

## **El caso de los Museos de Cultura Festiva de València**

Gil-Manuel Hernández i Martí

Universitat de València  
y Museos de Cultura Festiva del Ayuntamiento de València

El capítulo aborda el impacto de la pandemia de la covid-19 en los museos desde una perspectiva propia de la colapsología, enfoque multidisciplinar que interpreta la actual crisis ecosocial como un colapso ya en curso de la civilización capitalista industrial a escala global. Desde este enfoque se analiza el funcionamiento y proyección de los Museos de Cultura Festiva de Valencia, pertenecientes al Ayuntamiento de València (Museo Fallero, el Museo del Corpus-Casa de las Rocas y el Museo de la Setmana Santa Marinera), en el contexto de la pandemia, enfatizándose que el museo de cultura festiva es un tipo de museo que interpreta patrimonialmente la fiesta popular y está firmemente ligado a las comunidades festivas, por lo que refleja el impacto considerable que sobre la cultura festiva pueden tener las pandemias y otros eventos ligados al colapso ecosocial.

### **1. EL COLAPSO ECOSOCIAL EN CURSO**

Estamos entrando en un mundo cada vez más frágil, volátil y sujeto a cadenas de crisis entrelazadas. Un escenario caótico y disruptivo que muchos científicos, como destaca Carlos Taibo (2019), califican de «colapso ecosocial», que posee un alcance mundial y un carácter casi irreversible, y que implica a su vez una necesaria transición ecosocial<sup>1</sup>. Esto significa que la civilización industrial capitalista que conocemos está quebrando como sistema estable, con un alto riesgo de arrastrar economías, ecosistemas y culturas. Ese colapso, iniciado con la crisis energética de los años 70 del siglo pasado, se habría acele-

---

<sup>1</sup> Riechmann, J. «Decrecer, desdigitalizar - quince tesis». *15/15\15 Revista para una nueva civilización*, 7 de julio de 2020, <https://www.15-15-15.org/webzine/2020/09/07/decrecer-desdigitalizar-quince-tesis/> [consulta: 1 de julio de 2022].

rado con la crisis de 2008, pero sobre todo en los últimos años, con los brutales efectos del cambio climático, inducido por un enloquecido sistema basado en un crecimiento continuo y consumista, a base de agotar recursos energéticos, destruir la biosfera, generar patologías y agudizar la precarización, la pobreza y la desigualdad. Hasta el punto de que hoy en día, ante la casi certeza del colapso, la duda es si todavía estamos a tiempo de que sea un colapso controlado, o más bien un caótico y destructivo. La pandemia de la covid-19, que tanto ha trastocado nuestro mundo en solo año y medio, solo constituiría un episodio más de este colapso sistémico.

La comunidad científica, especialmente aquella vinculada a la colapso-logía, tiene en marcha un debate sobre si el ritmo del colapso, básicamente causado por el cambio climático antropogénico, puede incrementarse o variar según lugares, factores y contextos sociales (Servigne y Stevens, 2020; Taibo, 2021). En todo caso, el colapso es un proceso que se produce y se acelera porque la civilización industrial, radicalmente expansiva y depredadora, ha estado devastando y consumiendo, durante los dos siglos de modernidad basada en el consumo de combustibles fósiles, los recursos energéticos, minerales y naturales del planeta, destruyendo la biosfera y sobrepasando con creces la capacidad del metabolismo del sistema (Fernández Durán y González Reyes, 2018). Lo muy cierto, como indican multitud de testigos, trabajos y estudios rigurosos (Riechmann, 2022; Tafalla, 2022; De Castro, 2019; Turiel, 2020; Servigne y Stevens, 2018; Naredo, 2022), es que estamos ingresando en un *horizonte potencialmente crítico*, definido por la crisis del crecimiento, la escasez progresiva, la intensificación de emergencias climáticas, el cierre masivo de empresas, la extensión de la desocupación, las crisis humanitarias, la desintegración de los Estados del bienestar y las clases medianas, la subida de los precios de los productos básicos, la potencial quiebra del sistema financiero, el hundimiento de las pensiones y, en fin, retrocesos visibles en sanidad y educación, comercio internacional y turismo. A todos estos procesos le tenemos que añadir el descenso energético, la ruptura de las cadenas de abastecimiento, la inseguridad alimentaria, el aumento de la desigualdad social, la conflictividad y polarización a todos los niveles, o las pandemias recurrentes, fruto de la depredación agroindustrial de la naturaleza. Por no hablar de la precariedad laboral, la incertidumbre vital para los más jóvenes, la secesión de las élites, el abandono de los más pobres y frágiles, la expansión de las enfermedades mentales ligadas a estados depresivos o la proliferación de refugiados medioambientales, económicos y políticos. Todo esto aliñado con un mayor poder de las grandes corporaciones transnacionales y el avance combinado del neoliberalismo salvaje y de una nueva extrema derecha nacional-populista. A ello habría que sumar la volatilidad e inestabilidad de tipo social, la desaparición progresiva de la democracia, la proliferación de violencias diversas, así como los incendios de sexta generación, la extinción de especies y la degradación medioambiental irreversible, producto del ya

referido cambio climático<sup>2</sup>. Un situación compleja y muy inestable en que la batalla por la gestión del colapso entre las élites y la ciudadanía se convierte en asunto trascendental (Font Oporto, 2022).

Como bien ha mostrado Yayo Herrero (2021), la fantasía del progreso material ilimitado se interrumpió ya hace tiempo y la magnitud de los problemas y conflictos expuestos contrasta con la ausencia de medidas adecuadas para abordar la gravedad de la situación, pues aquello que sería necesario y urgente hacer parece imposible de conseguir porque cuestiona todo el sistema de poder en que se basa la forma capitalista de vida y los beneficios de sus élites (Riechmann, 2019). De modo queda definida una inquietante y problemática realidad, la de la fragilidad del mundo debido a un proceso de colapso ecosocial de alcance global.

## **2. LA PANDEMIA DE LA COVID-19 EN UN CONTEXTO DE PANDEMIAS GLOBALES Y SU IMPACTO EN LOS MUSEOS**

El origen de la pandemia de la covid-19, más allá de su causa inicial concreta, todavía bajo discusión, puede ser perfectamente vinculado a los desarrollos de un capitalismo global, que se muestra como depredador de la biosfera a través de las modernas agroindustrias masivas, los expansivos crecimientos urbanos y las alteraciones de la naturaleza, ligadas a un cambio climático propiciado por la adicción a los combustibles fósiles.

Como ha señalado Andreas Malm (2020), los auténticos factores desencadenantes de esta pandemia, sus causas profundas, tienen un carácter humano, como son la deforestación acelerada, el crecimiento de las minas a cielo abierto, el comercio (legal e ilegal) de fauna salvaje y el calentamiento global. En otras palabras: la acción depredadora del sistema capitalista sobre los ecosistemas. Desde esta perspectiva, se entienden los mecanismos por los cuales el capital, en su búsqueda ilimitada de beneficios, ha conducido al mundo a una situación que impone un riesgo crónico. Un enfoque compartido por Rob Wallace (2020), que conecta las grandes gripes recientes, así como los virus de la familia de la covid-19, con las grandes explotaciones ganaderas, dada la invasiva penetración del capitalismo en entornos de fauna salvaje y las configuraciones urbanas y de transporte global subordinadas al beneficio de grandes corporaciones alimentarias, lo que facilitarían la irrupción y rápida diseminación de los virus.

---

<sup>2</sup> Hernández, G. M. «El capitalismo del colapso». *El Salto*, 30 de abril de 2022, <https://www.elsaltodiario.com/medioambiente/capitalismo-colapso> [consulta: 1 de julio de 2022].

Por su parte, Oriol Mitjà (2022) ha señalado la existencia de un importante riesgo de nuevas pandemias ligadas a un cambio climático, ya que este hace crecer el número de infecciones emergentes a causa del incremento de insectos, del contacto entre humanos y animales salvajes, y de la migración de aves y murciélagos. Otros factores que también contribuirían a la aparición y la propagación de las infecciones emergentes serían la sobrepoblación, el aumento de los viajes internacionales, el uso indiscriminado de antibióticos, el bioterrorismo, los movimientos antivacunas y la pobreza.

En la misma línea, Boaventura de Sousa Santos (2021) subraya que incluso después de la vacuna contra la covid-19, si no se altera el modelo de desarrollo, de consumo y de civilización capitalista, es altamente previsible que se vaya hacia un horizonte de pandemias intermitentes. Según este autor, la covid-19 expone cruelmente cómo la economía global interconectada ayuda a propagar nuevas enfermedades infecciosas y que las largas cadenas de producción crean una vulnerabilidad especial. El cambio climático, al que no es ajena la acción humana, estaría ampliando el abanico de animales e insectos transmisores de enfermedades, de modo que la comunidad científica ya tiene asumida que la recurrencia de las pandemias y su creciente virulencia están relacionadas con el mencionado cambio climático, un proceso inseparable de la situación de colapso ecosocial referida. En este sentido, una investigación de Colin J. Carlson y Gregory F. Albery (2022) sostiene con datos empíricos que el cambio climático está causando migraciones de animales a una escala sin precedentes, poniendo en estrecho contacto a muchas especies que antes no estaban conectadas, lo que aumenta radicalmente la probabilidad de que los virus salten a nuevos huéspedes y causen pandemias en el futuro.

La pandemia de la covid-19, que empezó a golpear al mundo a comienzos de 2020, expendiéndose desde China, llegó también a España y su impacto motivó la suspensión de las fiestas populares en todo el mundo afectado por la pandemia, hasta el punto de que el 10 de marzo de 2020 se suspendieron las Fallas de Valencia, situación que no daba desde 1937, cuando fueron canceladas por el estallido de la Guerra Civil. La pandemia, al generar confinamientos colectivos masivos para frenar la expansión del virus, así como estados de alarma que garantizaran cumplimiento en una situación en la que los hospitales se veían desbordados, impactó también en las instituciones y ámbitos culturales, destacando especialmente los museos, que se vieron obligados a cerrar sus puertas y a buscar sobre la marcha alternativas, básicamente en el espacio virtual, para seguir desarrollando sus funciones.

Así, el libro colectivo coordinado por Xavier Roigé Ventura y Alejandra Canals Ossul (2021) sobre los «patrimonios confinados», que contaba con la participación de académicos, gestores y miembros de asociaciones culturales, señalaba que los efectos de la covid-19 repercutieron, de forma muy signi-

ficativa, en el patrimonio cultural inmaterial, dado que la imposibilidad de realizar actividades y las restricciones de movilidad y aforo comportaron una afectación sin precedentes a su desarrollo habitual, sobre todo en las fiestas, la artesanía, los museos, la danza, la música y el turismo. En sus contribuciones, los autores presentaban las distintas estrategias desplegadas para mantener vivas estas prácticas culturales (alternativas virtuales, nuevos formatos festivos, celebraciones restringidas y exposiciones, entre otros). Todas estas experiencias evidenciaban no solo una gran capacidad de resiliencia, creatividad y reinención, sino también la necesidad de aprender de este período dramático para revisar la sostenibilidad cultural del patrimonio inmaterial. Fundamentalmente porque las fiestas, especialmente las grandes fiestas urbanas, como es el caso de las Fallas en València, se hallan muy expuestas a las consecuencias de eventos como las pandemias u otros relacionados con el ya mencionado colapso ecosocial, lo que les genera fragilidad y la necesidad de estar preparadas para futuras eventualidades de carácter crítico, como las experimentadas por la pandemia de la covid-19<sup>3</sup>.

Asimismo, un informe de la UNESCO, titulado *Museums around the world in the face of COVID-19* del 2020<sup>4</sup>, estudiaba los múltiples obstáculos a los que se enfrentaban los museos desde la crisis del coronavirus. Los cierres habían provocado un pronunciado descenso de visitantes y cuantiosas pérdidas económicas a estas instituciones. El estudio destacaba la necesidad de aplicar una política de digitalización a gran escala para inventariar las colecciones. Efectivamente, al igual que en tantos otros sectores, la covid-19 había provocado una crisis demoledora en la esfera cultural, con devastadoras consecuencias que se reflejaban tanto en el exíguo número de asistentes como en las dificultades económicas padecidas, confirmando el informe la vulnerabilidad de los museos tras un año pandemia. Así, el análisis de la UNESCO indicaba que durante 2020 los museos estuvieron cerrados una media de 155 días, y que desde el inicio de 2021 muchas de estas instituciones tuvieron que volver a suspender sus operaciones. Este cese de actividades causó un descenso medio en la asistencia de un 70 %, así como una caída en los ingresos de entre el 40 y el 60 %, en comparación con 2019. El estudio presentaba una evaluación provisional de la situación de 104.000 museos, ante la covid-19, basada en los datos facilitados por 87 Estados miembros. Ante este complicado escenario, los museos se vieron obligados a tomar una serie de medidas, entre las que se encontraban las campañas de sensibilización y el refuerzo de los protocolos de seguridad. El informe también se hacía eco de las dificultades económi-

---

<sup>3</sup> Hernández, G. M. 2021a. «Les Falles i la fragilitat del món». *Nosaltres La Veu*, 19 de septiembre de 2021, <https://www.nosaltreslaveu.cat/noticia/48821/les-falles-i-la-fragilitat-del-mon> [consulta: 1 de julio de 2022].

<sup>4</sup> <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530> [consulta: 1 de julio de 2022].

cas atravesadas por los museos y confirmaba una importante reducción de la financiación pública, que en algunos casos fue del 40 %, que impactaba en casi la mitad de los museos estatales que respondieron a la encuesta. Según la UNESCO, los cierres prolongados y la fuerte caída de asistencia e ingresos afectaban a la actividad museística en su conjunto, al dificultar el mantenimiento de los esfuerzos para conservar las colecciones, garantizar su seguridad y fomentar las relaciones con el público y las comunidades locales. En relación con los futuros retos, el estudio indicaba que «las principales amenazas para los museos están relacionadas con la disminución de los ingresos y su impacto en la organización del sector museístico en general, así como con las consecuencias globales de la crisis en la conservación o las medidas de seguridad de las instituciones, y sus relaciones con el público» (2020: 6). Por ello, el informe recomendaba la necesidad de aplicar una política de digitalización a gran escala para inventariar las colecciones, así como la toma de medidas de apoyo a la educación, la formación y la investigación, al tiempo que se aseguraba el apoyo financiero de las administraciones públicas durante este difícil periodo y prepararse también para el futuro. Del mismo modo, se aconsejaba la elaboración de las medidas más adecuadas en favor del sector museístico, especialmente en lo que se refería al desarrollo de las capacidades, la consideración del papel social de los museos y el desarrollo digital. Sin embargo, al respecto de la digitalización diversos autores, como Ramón Fernández Durán y Luís González Reyes (2018) o Jorge Riechmann<sup>5</sup>, han advertido que tanto el descenso energético forzoso como la necesidad de no intensificar la degradación de la biosfera con una tecnología, la digital, que depende en última instancia del modelo de crecimiento capitalista altamente contaminante basado en los combustibles fósiles, cuestionan la digitalización de la sociedad, o bien aconsejan la desdigitalización, lo que ciertamente limitaría las estrategias de reconversión digital de los museos.

Por otro lado, y con el fin de comprender mejor la situación a la que se habían enfrentado los museos en la pandemia, especialmente en Europa, la) documentó y analizó en 2020 el impacto económico que aquella estaba provocando, al tiempo que mostraba las oportunidades en el contexto digital que los museos habrían aprovechado. El informe *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final Report* del 2020<sup>6</sup> había analizado cerca de 1.000 respuestas a encuestas recopiladas entre el 24 de marzo y el 30 de abril de 2020 de museos de 48 países, la mayoría de ellos radicados en Europa. De los resultados se extraían recomendaciones para la acción inmediata, para con-

---

<sup>5</sup> Riechmann, J. «Decrecer, desdigitalizar - quince tesis». *15/15\15 Revista para una nueva civilización*, 7 de julio de 2020, <https://www.15-15-15.org/webzine/2020/09/07/decrecer-desdigitalizar-quince-tesis/> [consulta: 1 de julio de 2022].

<sup>6</sup> , [https://evemuseografia.com/wp-content/uploads/2020/09/NEMO\\_COVID19\\_Report\\_12.05.2020-1.pdf](https://evemuseografia.com/wp-content/uploads/2020/09/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020-1.pdf) [consulta: 1 de julio de 2022].

sideraciones a medio plazo y para crear estrategias a futuro que instaban a apoyar económicamente a las operaciones de los museos, invertir en patrimonio cultural digital y adaptar los museos a las amenazas de toda clase de posibles crisis. Respecto a este punto, se enfatizaba que los museos y la sociedad, en general, estaban obligados a trabajar para mejorar los métodos de concienciación, preparación, control y respuesta ante todo tipo de crisis venideras, incluidos planes de emergencia, tanto para el público como para los procesos de trabajo internos. En este sentido, se concluía que los museos debían avanzar hacia un futuro sólidamente programado.

En el plano local, un museo valenciano tan destacado como el Centre del Carme Cultura Contemporània abordaba, en un ensayo con múltiples voces expertas (Salanova y Pérez Pont, 2021), el tema de la innovación en los museos desde la nueva situación de *emergencia cultural*, a raíz del impacto de la pandemia de la covid-19. En dicho ensayo se planteaba la necesidad de que los museos, como habría ejemplificado el propio Centre del Carme, repensaran estrategias y generaran contenidos adecuados al contexto para situaciones límite como la vivida, abordando un modelo de museo más cercano, mejorado y adaptado, de manera que ante un horizonte de crisis e incertidumbre el museo respondiera fomentando la participación, la solidaridad y la adaptación a las nuevas circunstancias, para así ayudar a transformar consciencias y sociedades. En cualquier caso, si de normal la gestión de los museos locales ya requiere un trabajo complejo que debe tener en cuenta los conceptos que subyacen y orientan al funcionamiento del museo, así como sus transformaciones, relaciones sociales y mecánicas patrimoniales (Arrieta Urtizberea y Díaz Balerdi, 2021), con el impacto de fenómenos como las pandemias u otras eventualidades ligadas al proceso de colapso ecosocial, se hace evidente que la complejidad y las dificultades se incrementan, al tiempo que también lo hacen los retos a asumir.

### **3. EL CASO DE LOS MUSEOS DE CULTURA FESTIVA DE VALÈNCIA**

#### **3.1. La cultura festiva**

Desde un punto de vista conceptual, hay que señalar que la fiesta es un hecho social y cultural complejo, que al celebrar la vida y la experiencia de comunidad mediante ciclos rituales es capaz de movilizar todo tipo de sentimientos y emociones, así como de aglutinar las más diversas formas de expresión y creatividad: deporte, juego, arte, comensalidad, hedonismo, ornamentación, liturgia, éxtasis, danza, exceso, desmadre, espectáculo, literatura, artes escénicas, ceremonia, diversión, cuerpo y espíritu. Un estado especial que transgrede las rutinas cotidianas y genera plenitud y trascendencia, un tiempo excepcional y

carismático en que se celebra la intensidad vital, un ambiente que se despliega como una seducción de todos los sentidos de la persona. Además, las fiestas no solo son un reflejo bastante fiel de las sociedades que las celebran, sino que también pueden generar innovaciones y cambios en aquellas. Por su parte, la fiesta moderna se constituye como una celebración reflexiva de la identidad, puerta de acceso a la trascendencia de la propia cotidianidad, y emergencia de un tiempo especial para la recuperación del sentido en un contexto social secularizador y destradicionalizador (Ariño y Gómez, 2012).

En términos generales, la cultura festiva constituye un espacio de manifestaciones culturales emanadas de las celebraciones festivas, que incluyen de una manera flexible y dinámica cruces y préstamos entre la cultura popular, la alta cultura, la cultura de masas y la cultura institucional. Asimismo, también combina cultura tradicional y moderna, local y global, material e inmaterial, de forma que su carácter híbrido y dinámico es un hecho a destacar. La cultura festiva incluye, por su parte, elementos históricos, artísticos y etnológicos reconocidos como patrimonio cultural, y también elementos vivos, identitarios, innovadores y creativos, emanados del mismo dinamismo cultural de la contemporaneidad. De modo que la cultura festiva es también una cultura híbrida, que funciona como espacio de pugnas, patrimonio en vibración y prioridad política (Hernández, Marín y Martínez Tormo, 2022).

Pero a su vez la cultura festiva funciona como una especie de *condensador patrimonial*. En primer lugar porque la fiesta es en sí misma una manifestación del patrimonio cultural, tanto material como inmaterial. En el caso del patrimonio inmaterial, la fiesta contiene expresiones culturales inmateriales tan relevantes como los saberes y técnicas artesanales, la música, la sociabilidad, la capacidad de transmisión intergeneracional de la tradición, valores históricos y artísticos, léxico específico y cosmovisiones religiosas y míticas. Por ello, desde 2008 la UNESCO ha ido reconociendo a las fiestas, caso de las Fallas de València (desde 2016), como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad<sup>7</sup>. Por otro lado, la fiesta actúa como redimensionalizador del patrimonio no estrictamente festivo. La fiesta se desarrolla, pues, como una celebración ritual, reflexiva y vivencial del patrimonio, aspecto este que le confiere potencialidad y atractivo como posible recurso turístico.

Desde un punto de vista histórico, con la llegada de la democracia y el Estado autonómico en España se produjeron tres fenómenos nuevos en el

---

<sup>7</sup> Al efecto la UNESCO activó, a raíz de la entrada en vigor la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural acordada en 2003, la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, para así visibilizar el patrimonio cultural inmaterial de las diversas culturas del mundo y promover la conciencia de su importancia.



ámbito festivo: se empezó a experimentar un grande resurgir de las fiestas, se evidenció un progresivo proceso de retradicionalización o revitalización turístico-patrimonial de fiestas decadentes, y emergieron nuevos rituales festivos asociados a la celebración reflexiva de las identidades colectivas reconstituidas (García Pilán, 2010). De esta manera apareció una auténtica *política cultural festiva*, de modo que las instituciones procedieron a dinamizar la producción de fiestas, aumentar los recursos a ellas destinados, amplificar la trama institucional de las festividades y diversificar los programas de actividades para convertir las fiestas «de todos» en fiestas «para todos» (Velasco, Cruces y Díaz de Rada, 1996). En este contexto, los gestores y gestoras culturales y las personas encargadas de la política cultural empezaron a desplegar toda una acción institucional que se plasmó en el pleno reconocimiento tanto del patrimonio cultural etnológico como del patrimonio festivo. Buena prueba de este fenómeno es la progresiva implantación, reconocimiento y fomento de los *museos de cultura festiva*, museos de carácter etnológico centrados en la conservación y divulgación de los bienes culturales materiales e inmateriales propios de la cultura festiva, que también han acontecido importantes polos de atracción turística, como se puede apreciar, en el caso del País Valenciano, en los museos de Semana Santa (València, Torrent, Alzira, Torrevieja, Sagunto, Crevillent), los museos falleros (València, Gandia, Alzira, Xàtiva, Cullera, Burriana y Museo del Artista Fallero de València), el Museo de las Hogueras de Alicante, el Museo Alcoyano de la Fiesta, el Museo del Corpus de València o el Museo de la Fiesta en Algemésí.

### 3.2. Los Museos de Cultura Festiva de València

En el caso de València la concejalía de Cultura Festiva del Ayuntamiento de València, hasta 2015 denominada de Fiestas y Cultura Popular, se encarga de la gestión de tres museos de titularidad municipal, como son el Museu Faller de València (inaugurado en 1971), el Museu del Corpus-Casa de les Roques (inaugurado en 2006), y el Museu de la Setmana Santa Marinera Salvador Caurín (inaugurado en 2000). Los tres museos hacen referencia a las tres principales fiestas de la ciudad: las Fallas, consideradas la fiesta principal de València y declarada en 2016 como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO; la Semana Santa Marinera, que aunque circunscrita a los Poblados Marítimos de València (Cabanyal, Canyamelar y Grau), está considerada la segunda fiesta de la ciudad; y el Corpus Christi, fiesta originaria del siglo XIV, que hasta muy avanzado el siglo XIX era conocida como la Festa Grossa de la ciudad, y está declarada desde 2010 como Bien de Interés Cultural. Se trata, pues, de museos vinculados a fiestas de larga historia, muy vivas, dinámicas y sometidas a importantes procesos de patrimonialización y revitalización, que además se arraigan a una extensa y fuerte red de sociabilidad popular festiva (Hernández, 2016).



Autor: Gil-Manuel Hernández i Martí.

### Imagen 1

#### Museu Faller de València

El Museu Faller de València, ubicado en un convento construido a comienzos del siglo XIX, muestra especialmente una colección de los ninots indultados que se salvan cada año de las llamas por votación popular<sup>8</sup>, junto a otras piezas como carteles anunciadores de las Fallas, cuadros, fotografías, bocetos y piezas de indumentaria tradicional festiva.

---

<sup>8</sup> Cada una de las 382 comisiones o asociaciones falleras de València presenta un ninot tanto en categoría adulta o como infantil a la *Exposició del Ninot*, y durante un mes el público que la visita puede votar el ninot grande e infantil que desea sea indultado del fuego (*Indult del Foc*). El que más votos obtiene se salva de las llamas y pasa directamente a engrosar la colección de ninots indultados del Museu Faller de València. La *Exposició del Ninot* y el *Indult del Foc* se celebran desde 1934, por lo que el primer ninot indultado de la colección es de dicho año.



*Autor:* Gil-Manuel Hernández i Martí.

### **Imagen 2**

#### **Museu del Corpus-Casa de les Roques**

El Museu del Corpus-Casa de les Roques se ubica en dos espacios históricos contiguos. La Casa de les Roques fue erigida en el siglo XV para guardar una colección única de rocas o carros triunfales, siendo del siglo XVI los más antiguos. Por su parte, el Museu se ubica en un inmueble del siglo XVIII, exponiendo también algunas rocas y una diversidad de objetos alegóricos y rituales propios de la secular procesión del Corpus. En cuanto al Museu de la Setmana Santa Marinera, se sitúa en un molino de arroz de comienzos del siglo XX, y posee una relevante colección de tronos-anda, o pasos con imaginería religiosa, junto a colecciones de indumentaria, carteles anunciadores, fotografías, objetos, instrumentos musicales, publicaciones y diversos elementos ligados a la celebración.



*Autor:* Gil-Manuel Hernández i Martí.

### **Imagen 3**

#### **Museu de la Setmana Santa Marinera**

Desde sus inicios, los tres museos de cultura festiva han planteado sus respectivas visitas, más o menos intencionadamente, como acciones que por el hecho de mostrar o reconstruir rituales podían experimentarse en sí mismas como *experiencias rituales*. Con todo, desde 2015, la dirección de los tres museos ha buscado deliberadamente subrayar e incentivar la visita en el museo de la cultura festiva como una experiencia explícitamente ritual, adoptando reformas e innovaciones encaminadas a este objetivo. Sobre todo porque antes de 2015 los museos de cultura festiva no estaban débilmente homologados como museos por la Generalitat Valenciana debido al abandono crónico que sufrían por parte del Ayuntamiento de Valencia, tanto en dotaciones técnicas, económicas y de personal, lo que hacía que funcionaran como simples almacenes de piezas, con escasa inversión para su puesta en valor patrimonial y turístico, y sin apenas gestión profesional especializada<sup>9</sup>. Se homologaron finalmente los tres: el Museu Faller en 2016, el Museu del Corpus-Casa de les Roques en 2018 y el Museu de la Setmana Santa Marinera en 2019.

---

<sup>9</sup> El cambio de gobierno municipal en mayo de 2015, desde uno conservador en manos del Partido Popular a uno progresista conformado por la coalición de Partido Socialista Obrero Español, Compromís y València en Comú, propició un cambio de política cultural, apostando el nuevo gobierno municipal por la dignificación y promoción patrimonial de la cultura festiva de València y los Museos de Cultura Festiva.

Como ya hemos dicho, se trata de tres museos que abordan rituales festivos muy importantes, y por esa razón en las intervenciones acometidas en los tres museos desde finales de 2015 se ha querido potenciar la propia visita como extensión del complejo ritual de cada fiesta, haciendo del museo de cultura festiva un espacio doblemente ritual: como museo que implícitamente despliega un ritual de civilización en el sentido apuntado por Carol Duncan (2007), quien señala que los museos actúan como espacios rituales de la modernidad<sup>10</sup>; y como un museo especial dedicado al ritual festivo, que reclama una reflexión museográfica específica. En nuestro planteamiento entendemos que, en el caso de los museos de cultura festiva, la condición ritual del museo señalada por Duncan es doble, pues además de recoger la propia de cualquier museo, incorpora la derivada de la misma razón de ser de los museos de fiestas: los propios rituales festivos, que suelen ser muy importantes para la comunidad, en cuanto que generan identidad compartida e intensas movilizaciones emocionales. Por esa razón insistimos en el carácter distintivo del museo de cultura festiva en cuanto que manifestación museográfica de un ritual festivo, hasta el punto de que muy bien se podría afirmar que los museos de cultura festiva funcionan como espacios de rememoración festiva permanente, actuando como altavoces privilegiados de la fiesta, la función principal de los cuales es estimular y promover la vivencia directa de aquella (Hernández, 2018).

### 3.3. El impacto de la covid-19 en los Museos de Cultura Festiva

Para abordar el impacto de la pandemia de la covid-19 previamente hay que ver qué supuso en el mundo del patrimonio cultural inmaterial. Al respecto Canals Ossul y Roigé Ventura (2021) exponen cinco tipos de efectos: sobre la celebración de prácticas masivas del patrimonio cultural inmaterial, sobre el asociacionismo vinculado a tal patrimonio, sobre la dimensión económica del patrimonio inmaterial, sobre las actividades artesanas, y los efectos en la reducción del turismo relacionado con dicho patrimonio. Ante dichos impactos

---

<sup>10</sup> Según Duncan (2007), esa condición ritual del museo moderno viene dada por varias circunstancias: la consecución de una zona delimitada y «liminal» de tiempo y espacio, en la cual los visitantes, alejados de su tiempo ordinario, se abren a una experiencia de otra calidad, o la organización del museo como un tipo de escenario o relato en el que los visitantes actúan. También se argumenta que el concepto occidental de experiencia estética coincide plenamente con el cimiento de los rituales tradicionales (iluminación, revelación y equilibrio espiritual). Según esta concepción del museo como espacio de experiencias rituales, la liminalidad está asumida en los rituales propios del museo, que tienen lugar en espacios específicos. El museo, pues, es concebido como un lugar casi sagrado o de culto, con impactos emocionales y el aprendizaje, de forma que los objetos y los dispositivos de narración y exposición son diseñados para favorecer el recogimiento, la trascendencia y la experiencia transformadora de la visita. Evidentemente, esta condición ritual del museo moderno le acaba conferido una gran relevancia desde el punto de vista social, político e ideológico.

se habrían planteado diversas alternativas y reinventiones, como cancelaciones de las celebraciones, cambios de fecha, celebración en formatos reducidos y reinventiones, celebraciones alternativas, celebraciones en formato visual, cambios en los usos del patrimonio cultural inmaterial, especialmente en relación a las prácticas artesanas, y el papel de los museos. En referencia a este último aspecto, se señala que en tiempos de pandemia el museo sería un posible remedio para aliviar la enfermedad biosocial causada por un trastorno ecosistémico del planeta, dado que interpela a nuestros conocimientos y nos invita a transformarnos. Por ello, y pese a las puertas cerradas, los museos habrían sabido reaccionar con creatividad y a través de acciones distintas desde la virtualidad, creando espacios para poder compartir, conocer y desarrollar prácticas y saberes que suelen vivirse en comunidad, o rescatando las memorias de la pandemia. Con todo, en cuanto fue posible reabrir los museos a partir de junio de 2020, se habrían estimulado exposiciones o iniciativas para que la cultura festiva siguiera viva en un espacio museístico.

En el caso de los Museos de Cultura Festiva, el *primer impacto* de la covid-19 fue, obviamente, el cierre de los tres museos, que supuso la interrupción de una evolución ascendente de visitas. Tomados los tres conjuntamente, se pasó de 162.987 visitantes en 2016 a 216.954 en 2019, pero en 2020 las visitas se desplomaron a un total de 41.160, es decir, se perdieron un total de 175.794 visitas, un 81 %. En el caso del Museu Faller, que en 2019 tuvo 124.252 visitas, siendo por ello el museo municipal más visitado de València, bajó a solo 16.366 en 2020, lo que supuso un desplome del 86,8 %. En el Museu del Corpus-Casa de les Roques la bajada fue del 75,3 % (de 79.046 a 19.480 visitas) y en el Museu de la Setmana Santa Marinera de un 61 % (de 13.656 a 5.314 visitas). Cómo puede apreciarse, se trató de un impacto muy negativo respecto a las visitas, en la línea de las reducciones de visitas presenciales que se dieron en buena parte de los museos mundiales y españoles<sup>11</sup>. El cierre de los museos y su posterior reapertura, las restricciones de movilidad, y todas las medidas de seguridad e higiene adoptadas por las autoridades sanitarias y el miedo de las personas a la pandemia, condicionaron seriamente el normal desarrollo de los museos de cultura festiva, especialmente por lo que se refiere al turismo extranjero (que solían representar sobre el 40 % del total de visitas) y a los visitantes locales habitualmente procedentes de las comunidades festivas, los centros educativos y los programas de turismo para personas mayores.

---

<sup>11</sup> El MOMA de Nueva York perdió el 83 % de visitantes, el British Museum de Londres perdió el 80 %, y tanto el Louvre de París como el Museo Reina Sofía de Madrid perdieron el 72 %. Fuente: *The Art Newspaper*, 30 de marzo de 2021, «Visitor Figures 2020: top 100 art museums revealed as attendance drops by 77 % worldwide», <https://www.theartnewspaper.com/2021/03/30/visitor-figures-2020-top-100-art-museums-revealed-as-attendance-drops-by-77percent-worldwide> [consulta: diciembre de 2022].

El *segundo impacto* tiene que ver con la propia interrupción de una dinámica de buenas prácticas museísticas y patrimoniales que, en el marco de la ya comentada dignificación de unos museos antes sometidos a una política institucional de abandono, se habían puesto en marcha con éxito en 2016, especialmente en el Museu Faller de València (Hernández, 2021a, 2021b). Así, por lo que respecta al Museu Faller, ese mismo año se constituyó la Red Valenciana de Museos Falleros (Xarxa Valenciana de Museus Fallers), formada por los museos falleros de València, Cullera, Xàtiva, Alzira, Gandia y el Museo del Artista Fallero de València, a la cual en 2019 se incorporó el de Borriana. El objetivo de la Red era sumar esfuerzos para valorar los museos falleros como herramientas de conservación, investigación y divulgación, capaces de asegurar que la fiesta de las Fallas pueda mantener y transmitir su legado patrimonial en las mejores condiciones de dignidad, profesionalidad y excelencia, especialmente en el marco de la declaración de las Fallas como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Además, desde 2016 el Museu Faller de València había sido objeto de diversas reformas museográficas para mejorar su calidad expositiva y reforzar la experiencia ritual de las Fallas en sus salas, incorporando exposiciones temporales, folletos explicativos y audioguías en varios idiomas, así como actividades culturales de difusión del patrimonio cultural fallero a lo largo del año y la continuación de un trabajo de inventario, documentación y difusión de la cultura fallera<sup>12</sup>. Al tiempo, como también ocurriría con los otros dos museos de Cultura Festiva, se había trabajado en la conexión entre los museos y las comunidades festivas respectivas (Fallas, Semana Santa y Corpus), caracterizadas por un denso asociacionismo, al que se pretendía estimular para enfatizar el carácter de estos museos como museos de comunidad, tanto festiva como ciudadana. Y en los tres museos se habían introducido nuevas infraestructuras y nuevos recursos audiovisuales para mejor reconstruir de cara al visitante la experiencia festiva en la calle.

En los tres museos se acometieron proyectos de reforma museográfica, que incluían transformaciones en las salas y espacios expositivos, reordenación de fondos, restauración de piezas, elaboración de visitas virtuales en 3D, puesta en marcha de exposiciones temporales, visitas guiadas tematizadas, elaboración de

---

<sup>12</sup> En este sentido, y vinculado orgánicamente al Museu Faller de València, está el Centro de Documentación de las Fallas (CDF), ubicado en el edificio del Gremio Artesano de Artistas Falleros y asesorado científicamente por la Associació d'Estudis Fallers, reconocida en 2016 por la UNESCO como entidad consultora no gubernamental en materia de patrimonio inmaterial. El CDF fue abierto en 2005 y cerrado en 2011 a causa de los recortes producto de la crisis económica, pero reabierto en 2017. Su reapertura ha posibilitado el inventario, catalogación y digitalización de documentación producida por la fiesta, poniéndola al alcance del colectivo fallero, de los investigadores y de la ciudadanía en general. Actualmente lo CDF contiene más de 15.000 registros de documentación escrita, fotográfica y cinematográfica. La llegada de la covid-19 también supuso su cierre provisional, aunque mantuvo la atención virtual.

*merchandising*, el reforzamiento de los dispositivos museográficos destinados a promover los elementos emocionales asociados a la visita, la publicación de folletos y catálogos en diversos idiomas y la organización de ciclos de actividades culturales orientadas a la promoción de los museos y la cultura festiva a ellos asociada, o a su uso pedagógico, con actuaciones que ligaban esta a aspectos relacionados con la educación, la sanidad, el arte o la solidaridad<sup>13</sup>. Al respecto, debe tenerse en cuenta que los museos de cultura festiva permiten, como museos de carácter etnológico que son, conocer una buena parte de la historia de las fiestas y de la ciudad de València, y de los cambiantes contextos sociales y culturales, además de las técnicas constructivas y materiales, estilos y artistas que intervienen en el arte popular o efímero, que suele ser predominante en las celebraciones festivas que esos museos pretenden mostrar. De este modo, los visitantes que desconocen la fiesta pueden acceder siquiera indirectamente rituales y a las emociones y sentimientos que esos despiertan, o despertar dichas experiencias en los visitantes que ya conocen dichas fiestas.



Autor: Gil-Manuel Hernández i Martí.

#### Imagen 4

#### Museu Faller de València

<sup>13</sup> En el caso del Museu Faller deben mencionarse especialmente tres iniciativas: en primer lugar, *Versafalles*, consistente en ligar la tradición poética en valenciano con los ninots indultados, de cara a un uso pedagógico con estudiantes de primaria y secundaria; en segundo lugar, *Museus per la salut. Records de festa al Museu Faller de València*, orientado a la utilización del museo para la terapia de rememoración en pacientes de Alzheimer; y, por último, *Recepta Cultura*, en el que la Conselleria de Sanidad Universal facilitaba que los centros de salud recetaran visitas a los museos para tratar problemas de soledad no deseada entre determinados pacientes.





Autor: Gil-Manuel Hernández i Martí.

### Imagen 6

Museu de la Setmana Santa Mariner

Pues bien, todas estas iniciativas, transformaciones y dinámicas que venían intensificándose desde 2016 fueron interrumpidas, como hemos señalado, y quizás una de las importantes consecuencias de la interrupción forzada por la pandemia fue un *tercer impacto*, definido por la dificultad para retomar el ritmo cuando llegó el desconfinamiento y la reapertura de los museos. En primer lugar, porque con el confinamiento muchos conserjes de los museos de cultura festiva fueron transferidos a otras áreas municipales, y luego no regresaron a la vez. En segundo lugar, porque muchos contratos temporales de medio año o un año en iniciativas de inserción laboral propiciada por programas especiales del Ayuntamiento de València para jóvenes graduados o titulados de edad mediana en paro, con los que los museos habían contado para compensar su endémica escasez de personal (un director, una inspectora coordinadora y 13 conserjes), se suspendieron indefinidamente, lo que lastró acusadamente la capacidad de trabajo de los museos, especialmente en el caso de visitas guiadas, restauración, gestión cultural y administración. Y, en tercer lugar, porque la salida de la pandemia no ha resultado lineal y progresiva, sino sujeta a vaivenes, avances y retrocesos, dificultando la planificación de proyectos (por ejemplo, de exposiciones temporales o procesos de restauración), y creando una sensación de inestabilidad e incertidumbre que dificultaba el trabajo, conduciéndolo casi obligadamente hacia la resolución de problemas en el día a día, o en todo

caso en el corto plazo, sin demasiado margen para la recuperación de proyectos paralizados o la puesta en marcha de nuevas iniciativas.

Un *cuarto impacto* se refiere a la combinación de cierto desánimo de los colectivos festivos por la no celebración de las fiestas con las dificultades añadidas de recrearlas en los museos de cultura festiva, que tuvieron que ser cerrados, e incluso cuando fueron reabiertos lo hicieron sujetos a un conjunto de restricciones que limitaron también la evocación de las fiestas suspendidas. Mientras en prensa y redes sociales proliferaban las lamentaciones muy sentidas de los sujetos festivos sobre la ausencia de fiestas, con la ilusión puesta en futuras recuperaciones, en los museos reabiertos las visitas tardaban en llegar. Aun así, en los comentarios de los usuarios sobre los museos, especialmente sobre el Museu Faller, se expresaban sensaciones muy positivas, y tanto en TripAdvisor como en Google, o en comentarios en redes propias, se mantuvo una alta valoración de la experiencia, especialmente cuando el museo se había convertido en el único espacio de rememoración festiva conjunta, tanto en el caso de las Fallas, como del Corpus y la Setmana Santa Marinera. En estos momentos se demostró que cuando no había fiesta en la calle el museo de cultura festiva es la única referencia permanente de la fiesta, bien por medio de la visita presencial, más limitada, como por medio de algunas actividades virtuales organizadas por los museos de cultura festiva.

Un *quinto impacto*, muy relacionado con el anterior, fue el de las limitaciones y restricciones en la exposición de las colecciones para las deambulaciones las visitas y actividades culturales de los museos, de acuerdo con las prescripciones sanitarias, lo que obligó a una importante reorganización de los espacios expositivos y alteró claramente la experiencia de las visitas. De este modo, hubo que cerrar algunas salas, reducir los recorridos, dificultar la contemplación de las piezas, suprimir cualquier exposición temporal, desconectar audiovisuales de pantallas táctiles, eliminar actos sociales culturales y festivos vinculados a los museos, reducir contrataciones de servicios y suministros por las restricciones de personal administrativo, así como improvisar ciertas soluciones ante problemas de conservación de algunas piezas, todo ello en condiciones muy difíciles para el escaso personal disponible.

Por último, hay que mencionar un *sexto impacto*, referido a la necesidad sobrevenida de una gestión museística flexible y resiliente en modo *emergencia cultural*, derivado del horizonte altamente inestable del colapso ecosocial en marcha, no solo referido a posibles nuevas pandemias, sino a efectos potencialmente críticos en los ámbitos social, económico y ecológico. Es por ello que la gestión de la *recuperación y reestructuración* de los Museos de Cultura Festiva de València tras el mayor impacto de la pandemia de la covid-19 se ve lastrada por un horizonte de inestabilidad y provisionalidad, ante el cual el desempeño en el uso de redes sociales y los recursos digitales resulta necesario, si bien las

limitaciones de recursos (personal, tecnología, inversiones) están siempre presentes, y se hacen más acuciantes para la gestión integral de los museos, especialmente cuando dos de ellos se encuentran actualmente inmersos en procesos profundos de reforma y restauración estructural de los edificios respectivos (caso del de Setmana Santa Marinera, financiado con fondos europeos, y del Museu del Corpus-Casa de les Roques, con fondos municipales), procesos a los que deben seguir reformas museográficas internas, en el caso de los tres museos referidos. Al respecto, en los tres museos de cultura festiva se ha seguido trabajando en acciones de promoción, restauración, comunicación científica, debate, estudio, documentación corporativa, exposiciones, remodelación y colaboración con otros museos e instituciones culturales, así como en términos de divulgación educativa, promoción turística y acciones de difusión virtual. Sin embargo, todo ello sigue dependiendo de grandes dosis de voluntarismo en un ambiente de incertidumbre, al tiempo que se echan a faltar directrices institucionales para anticiparse a nuevas eventualidades potencialmente disruptivas, derivadas del horizonte vinculado al colapso ecosocial.

#### 4. CONCLUSIONES

Como se ha señalado, las fiestas y la cultura festiva a los que hacen referencia los museos aquí presentados se valoran cada vez más como generadores de bienes patrimoniales. Debe subrayarse que estos son especialmente sensibles a los vaivenes sociales experimentados tanto por las comunidades festivas que con sus actividades sustentan dichos bienes como por la sociedad en general. Por ello, en un contexto histórico marcado por el colapso ecosocial y sus efectos en forma de pandemia u otros eventos disruptivos, se producen considerables impactos en la gestión y planificación de instituciones como los Museos de Cultura Festiva de València, en la medida que estos reflejan la situación de museos similares en otros territorios, pero también de los museos en general.

De hecho, los Museos de Cultura Festiva de València han experimentado unos impactos muy similares al de otros museos, y como en ellos, se plantea el reto de la gestión institucional futura en un contexto de inestabilidad y crisis permanentes, lo que determina una situación de incertidumbre en la cual tampoco la digitalización está asegurada o puede ser una solución plenamente satisfactoria. Por ello la gestión pública debe tener especialmente esto en cuenta. En el caso de los museos de cultura festiva, se impone especialmente la necesidad de estrechar lazos con las comunidades festivas para salvaguardar mejor los patrimonios festivos depositados en los museos, dado que estas comunidades son las más expuestas a la hora de experimentar la crisis ecosocial. En consecuencia, se precisa una revisión de los procesos de musealización, la museografía y las políticas de difusión de los museos en general, en este caso de cultura festiva, tan sensibles a las condiciones sociales de las comunidades festivas que les dan sentido.

En el caso concreto de la gestión de los museos de cultura festiva, los impactos se refieren a los efectos del propio cierre de los museos por la covid-19; a la interrupción de una dinámica de buenas prácticas museísticas y patrimoniales; a la dificultad para retomar el ritmo con el desconfinamiento y la reapertura de los museos; a la combinación de cierto desánimo del colectivo festivo por la suspensión las fiestas, con las dificultades de recrearlas en los museos de cultura festiva; a las limitaciones y restricciones en la exposición de las colecciones para las visitas y actividades culturales de los museos; y a la necesidad sobrevenida de una gestión museística en el modo ya mencionado de *emergencia cultural*, derivado de un horizonte social altamente inestable. Lo que deja una incómoda percepción de provisionalidad, falta de planificación y fragilidad en la gestión de los museos, en la medida que las fiestas que los sustentan se hallan también expuestas a una situación de inestabilidad, improvisación, precariedad y riesgos sistémicos, que precisaría de una mayor atención, coordinación y previsión por parte de las instituciones públicas con responsabilidades en materia de cultura y patrimonio.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Antebi, A. y A. Pujol. 2008. *Entre el poder y la máscara. Una etnohistoria del Carnaval de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Ariño, A. y S. Gómez. 2012. *La festa mare. Les festes en una era postcristiana*. Valencia: Museu Valencià d'Etnologia-Diputació de València.
- Arrieta Urtizberea, I. e I. Díaz Balerdi. 2021. «El arduo y complejo proceso de gestionar un museo o centro de patrimonio local». En I. Arrieta Urtizberea e I. Díaz Balerdi (eds.), *Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión*, 41-56. Tenerife: PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural.
- Canals Ossul, A. y X. Roigé Ventura. 2021. «Patrimonios confinados. Resiliencia y creatividad del patrimonio cultural inmaterial ante el distanciamiento social y las restricciones de movilidad». En X. Roigé Ventura y A. Canals Ossul (eds.), *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante el COVID-19*, 9-31. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Carlson, C.J. y G. F. Albery. 2022. «Climate change increases cross-species viral transmission risk». *Nature*,607: 555-562.
- De Castro, C. 2019: *Reencontrando a Gaia: A hombros de James Lovelock y Lynn Margulis*. Málaga: Ediciones del Genal.
- Duncan, C. 2007. *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä.
- Fernández Durán, R. y L. González Reyes. 2018. *En la espiral de la energía*. Madrid: Libros en Acción.

- Font Oporto, P. 2022. *La batalla por el colapso. Crisis ecosocial y élites contra el pueblo*. Granada: Comares.
- García Pilán, P. 2010: *Tradición en la modernidad avanzada: la Semana Santa Marinera de Valencia*. Valencia: Museu Valencià d'Etnologia.
- Hernàndez, G. M. 2016. «Cultura festiva, identidad colectiva y política cultural en el espacio global». En J. Rius-Ulldemolins y J. A. Rubio Aróstegui (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España*, 231-247. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Hernàndez, G.M. 2018. «La visita al Museu Faller de València. Una experiencia ritual». En AA.VV., *Los habitantes del museo. II Encuentro de Museología*, 212-221. Valencia: ICOM-España.
- Hernàndez, G. M. 2021a. «Bones Pràctiques de Salvaguarda de la Festa de les Falles». En AA.VV., *Las Buenas Prácticas en la gestión del patrimonio*, 133-152. Elche: Proyecto Pusol.
- Hernàndez, G.M. 2021b. «El Museu Faller de València: buenas prácticas comunitarias y en gestión del turismo». *Patrimonio Histórico*, 104: 258-269.
- Hernàndez, G. M., J. Ll, Marín y J. Martínez Tormo. 2022. «Què és la cultura festiva?». *Rituals. Revista de Cultura Festiva*, 1: 4-9.
- Herrero, Y. 2021. *Los cinco elementos. Una cartilla de alfabetización ecológica*. Barcelona: Arcadia.
- Malm, A. 2020. *El murciélagos y el capital*. Madrid: Errata Naturae.
- Mitjà, O. 2022. *El món que ens espera*. Barcelona: Columna Edicions.
- Naredo, J. M. 2022. *La crítica agotada. Claves para el cambio de civilización*. Madrid: Siglo XXI.
- Riechmann, J. 2019. *Otro fin del mundo es posible, decían los compañeros. Sobre transiciones ecosociales, colapsos y la imposibilidad de lo necesario*. Barcelona: MRA Ediciones.
- Riechmann, J. 2022. *Simbioética. Homo sapiens en el entramado de la vida. Elementos para una ética ecologista y animalista en el seno de una Nueva Cultura de la Tierra gaiana*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Roigé Ventura, X y A. Canals Ossul (eds.). 2021. *Patrimonios confinados. Retos del patrimonio inmaterial ante el COVID-19*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Salanova, M y J. L. Pérez Pont. 2021. *Innovación desde el museo. Ensayos sobre emergencia cultural*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Santos, B.S. 2021. *El futuro comienza ahora. De la pandemia a la utopía*. Madrid. Akal.
- Servigne, P. y R. Stevens. 2020. *Colapsología*. Barcelona: Arpa & Alfil Editores.

- Tafalla, M. 2022. *Filosofía frente a la crisis ecológica. Una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo y rewilding*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Taibo, C. 2019. *Ante el colapso. Por la autogestión y el apoyo mutuo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Taibo, C. 2021. *Decrecimiento. Una propuesta razonada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Turiel, A. 2020. *Petrocalipsis. Crisis energética global y cómo (no) la vamos a solucionar*. Madrid: Alfabeto.
- Wallace, R. 2020. *Grandes granjas, grandes gripes. Agroindustria y enfermedades infecciosas*. Madrid: Capitán Swing.

A principios de mayo del 2023 la Organización Mundial de la Salud declaró el fin de la emergencia de salud pública causada por la pandemia de la covid-19. Habían pasado tres años y medio desde que se declararan los primeros contagios, en diciembre del 2019. Tras aquellos primeros casos y ante la generalización de los contagios y el aumento de los fallecimientos, los gobiernos nacionales comenzaron a declarar los primeros estados de emergencia y alarma a principios del 2020. Los confinamientos se generalizaron y el mundo quedó prácticamente paralizado. Algo no conocido hasta la fecha.

El campo de los museos y del patrimonio cultural se vio directamente afectado. Cerraron los museos y se cancelaron las actividades patrimoniales. Tras la parálisis inicial, y trascurridas unas semanas, se reanudaron las actividades museísticas y patrimoniales, siguiendo las medidas establecidas por los gobiernos en sus planes de desescalada, cuyo objetivo era alcanzar una *nueva normalidad*. Esta comenzó a hacerse efectiva a principios del 2022. Durante todo ese periodo de cierres, cancelaciones y restricciones escalonadas, los museos y los agentes patrimoniales llevaron a cabo una serie de estrategias encaminadas a mantener *vivas* sus infraestructuras y actividades. Y de esas estrategias trata esta publicación.

Basándose en estudios de casos, los/as autores/as de esta obra describen y analizan las estrategias activadas en el campo museístico y patrimonial durante ese periodo tan singular de la historia de la Humanidad.

**ZABALDUZ**

Jardunaldiak, kongresuak, sinposioak, hitzaldiak eta omenaldiak  
Jornadas, congresos, simposiums, conferencias y homenajes



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



Servicio Editorial de la UPV/EHU  
editorial@ehu.eus  
Tel. 94 601 2227  
www.ehu.eus/argitalpenak



Universidad  
del País Vasco Euskal Herriko  
Unibertsitatea