

MUSEALIZAR LA TRADICIÓN.

Reflexiones sobre la representación pública del pasado

Arsenio Dacosta

UNED. Centro Asociado de Zamora

adacosta@zamora.uned.es

MUSEALIZING TRADITION. Remarks about the public representation of past

Resumen: El objeto del presente trabajo es analizar los retos de la gestión cultural en proyectos de revalorización y recuperación de la tradición. Se inicia con un análisis acerca de la situación actual de la cultura tradicional, difícilmente comprensible como cultura viva, y de los problemas teóricos que plantea su análisis, interpretación y representación. Tras exponer varios modelos regionales españoles y algunos ejemplos referidos a Castilla y León, el estudio se centra en la musealización de contenidos etnográficos, describiendo el proceso de concepción y producción. Finalmente se contrastan las conclusiones preliminares con la exposición con un proyecto recientemente ejecutado: el *Museo de las Campiñas y Llanuras de Salamanca*, con sede en Macotera.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze the challenges of cultural management in projects involving tradition reassessment and recovery. It begins with an analysis of the current situation of traditional culture, difficult to understand as a living culture, and the theoretical problems posed by its analysis, interpretation and representation. After expounding several Spanish regional models and examples relating to Castilla y León, the study focuses on musealization of ethnographic content, describing the process of planning and production. Finally, the preliminary conclusions are contrasted with the exhibition in a recently implemented project: the *Museo de las Llanuras y Campiñas de Salamanca*, based in Macotera.

Palabras clave: Antropología. Cultura tradicional. Museología. Castilla y León. Salamanca.
Anthropology. Traditional Culture. Museology. Castilla y León. Salamanca.

I. Revivir la Tradición: Alcance y Problemas

Aún a riesgo de no coincidir con numerosos colegas, me atrevería a definir “cultura tradicional” o, simplificando, “tradición”, como el conjunto de expresiones materiales e inmateriales producidas por la sociedad rural del Occidente europeo entre la Edad Media y el siglo XX (Díaz, 1992. Carril; Espina, 2001). Obviamente deberíamos hablar de un fenómeno disperso geográficamente, especialmente definitorio en territorios que, como Castilla y León (región a la que alude este trabajo), se han definido históricamente por la ruralidad. En consecuencia, la cultura tradicional, que se corresponde con una determinada sociedad en un espacio y tiempo dados, se muestra con una enorme riqueza y variedad, de marcado localismo y, al mismo tiempo, con enormes pautas de homogeneidad que han permitido el desarrollo de su investigación, su puesta en valor y su musealización (Limón Delgado, 1990; Alonso; Grau, 1995).

No obstante, la sociedad tradicional tal y como ha sido definida anteriormente es una sociedad pretérita y sus manifestaciones materiales entran ya en el terreno de la arqueología. Ni siquiera es posible establecer un entronque evolutivo completo entre la cultura tradicional de, por ejemplo, la región aludida (una de las que ha mantenido en Europa sus caracteres durante más tiempo) y la cultura popular actual ya que ambas están disociadas (Fernández de Paz, 1997). La primera obedece a un mundo eminentemente rural mientras que la segunda es el dinámico fruto de la modernidad urbana (Atkinson, 1980). Además, las filiaciones de la cultura popular actual se establecen con la alta cultura antes que con los productos de la ruralidad. El principal medio transmisor, y al mismo tiempo icono, de la cultura popular es la televisión y, a mi juicio, ésta ocupa un lugar principal entre las causas que han provocado la muerte de la tradición (Dacosta, 2006).

De la cultura tradicional quedan abundantes vestigios materiales e inmateriales, materializados gracias a una relativamente reciente sensibilidad pública y privada que se ha ido materializando en las últimas décadas en forma de actividades folklóricas, publicaciones (generalmente de carácter divulgativo) y museos. La música es, probablemente el más dinámico de sus residuos gracias al esfuerzo de los etnógrafos (al mismo tiempo compiladores e intérpretes) y en parte al gusto posmoderno por lo étnico.

Desde la perspectiva que aquí se plantea, un primer problema es el de la fragmentación de la memoria y, en consecuencia, las dificultades para la interpretación y musealización no de una realidad sino de su representación (Candau, 2002). Otro problema, no menor, es que la cultura tradicional apenas puede considerarse viva. Las manifestaciones materiales de dicha cultura han quedado totalmente obsoletas: indumentaria, aperos, muebles, bien sea por fenecer su funcionalidad bien sea por un abandono de los objetos identitarios frente a otros de carácter industrial y, generalmente, alienantes. Las inmateriales sufren un progresivo deterioro donde el significado final del rito o de la fiesta ha invertido su lugar con el signifiante, sustituido en no pocas ocasiones por un falso canon que atenta contra el propio espíritu reproductivo de la cultura tradicional (Lemaire; Stovel, 1994). Se trata de la metamorfosis de la tradición en folklorismo, un tipo de representación contemporánea de una tradición a la que trata de suplantar equipándose a ésta en términos de autenticidad (Martí, 1996: 78). Una mutación que afecta, incluso al campo semántico de tradición (>tradicionalismo) o de folklore (>folklorismo) (Martí, 1996: 70-71). Eric Hobsbawm, por su parte, distingue entre tradición como corpus simbólico creado o recreado cuyo carácter es ritualizado y repetitivo, y “costumbre”, siendo esta última la expresión real, dinámica y evolutiva del patrimonio cultural y conductual de una sociedad (Hobsbawm, 2002: 10). ¿De dónde procede, pues, el esfuerzo contemporáneo por revivir la tradición?

Indudablemente, el primer impulso lo recibe de la combinación de dos factores: de un lado la proximidad emocional y temporal de la cultura tradicional y, de otro, la necesidad

de dar respuesta a una demanda de nuevos productos culturales. Se trata, en suma, de la resignificación del pasado a través de las producciones culturales (Ciselli, 2001). Lo anterior puede exponerse de forma más amable: nuestra memoria reciente y vital, acompañada de un enorme avance del nivel y del consumo cultural (Gómez Ferri, 2004) de la población, han hecho revivir la tradición. Cabe preguntarse qué ocurrirá cuando se disipe el primer factor por razones meramente biológicas, esto es, cuando muramos quienes hemos nacido o crecido en ese medio cultural, o los que nos sentimos ligados a ella de forma identitaria. También, cuando los factores de contexto como los fondos de desarrollo rural, la moda o las tendencias de la inversión en política cultural cambien de rumbo. ¿Qué sucederá cuando el público objetivo de este mercado cultural desaparezca sin que haya sido repuesto en un volumen equiparable? ¿Permitirán las políticas de difusión, la gestión cultural o la mera pervivencia folklórica reponer a los millones de españoles que se criaron en el contexto tradicional antes descrito? Aún a riesgo de equivocarme, no parece posible lograr este objetivo en tanto en cuanto las instituciones públicas no asuman que la revalorización del patrimonio cultural no es un vehículo para la atracción de turistas sino un objetivo político esencial en sí mismo en el que deben participar los actores sociales (Martín, 2001. Dacosta, 2006). Los intentos de fidelizar nuevos públicos, aparte de tímidos (es el caso de los diseños curriculares en las enseñanzas medias) deberán competir en el futuro con instancias y manifestaciones culturales mucho más dinámicas, globalizadas y con un soporte financiero y publicitario mucho mayor (Velasco González, 2004). Mucho me temo que la paulatina desaparición del público interesado (mejor: involucrado) en la tradición no podrá ser reemplazado y ello llevará a una desinversión tan intensa como la inversión realizada en los últimos cinco o diez años. Ahora bien, otras voces más positivas destacan bien el papel de estas iniciativas en la microeconomía local (Pereiro, 2006) o, a la inversa, el papel positivo del turismo en la recuperación del patrimonio cultural (Nogueira, 2002).

II. Niveles y Peligros de la Reinterpretación

Pese a lo dicho, no quisiera plantear el problema desde una perspectiva unidireccional del mercado cultural, perspectiva que, por otro lado, o bien no ha preocupado o bien no se ha analizado ante la inmediatez del desarrollo de proyectos referidos a la cultura tradicional. Las políticas culturales en desarrollo en España y particularmente en nuestra región tienen una expresa orientación finalista en el turismo a pesar de las bondades que pregonan la Ley del Patrimonio Histórico Español y sus limitados epígonos autonómicos (Del Río de la Hoz, 1999; Bonet, 2004). Es decir, todo proyecto cultural, desde la restauración de un retablo hasta la programación teatral pasando por la declaración de “fiestas de interés regional” está destinado hoy a rentabilizar el mismo en términos turísticos. No es mi objetivo profundizar en esta circunstancia ni en el profundo error que lo sustenta, ya que, por encima de estas tendencias coyunturales, la protección y difusión del patrimonio (mueble, inmueble o inmaterial) debe realizarse sobre sus valores intrínsecos y sobre la consideración de que todo ello constituye nuestro acervo cultural y no un mero activo turístico (Junta de Castilla y León, 2004).

Llegado a este punto, he de iniciar brevemente otra reflexión sobre la interpretación de la tradición. En un nivel conceptual es pertinente preguntar: ¿puede la tradición interpretarse? La interpretación de la cultura tradicional está, en este sentido, al mismo nivel que el análisis científico, esto es, son esencialmente representaciones y no manifestaciones. Negar la pertinencia de esta interpretación (un disco de canciones tradicionales, una exposición, una publicación divulgativa, la recuperación de una fiesta que languidece) equivale a negar la pertinencia del análisis de la tradición por parte de investigadores (universitarios o no), y esto no parece aceptable. Es posible, quizá, hacer una taxonomía de los tres posibles acercamientos a la tradición: el analítico o científico, el interpretativo o divulgativo, y el

genuinamente reproductivo, esto es, la evolución natural de las manifestaciones de la tradición o, en su versión, negativa, la folklorización de la tradición de la que ha escrito, entre otros, Martí.

Centrémonos por un momento en este último caso. Son conocidas por su enorme valor etnológico las mascaradas de invierno de Zamora, estrechamente emparentadas con las de Trás-os-Montes. Varias exposiciones, un nuevo museo en Bragança, algunas publicaciones (aún falta la definitiva), las declaraciones de interés turístico o cultural de algunas de estas fiestas populares, entran en la segunda categoría aludida, la interpretativa. Pero ¿qué está sucediendo con la fiesta en sí? Algunas asociaciones culturales locales, con la mejor voluntad, han revitalizado estas fiestas con gran éxito. Posiblemente presionados por dicho éxito, los participantes en estas mascaradas se han visto empujados a posar para catálogos e incluso a desarrollar estas representaciones (“preatralizaciones” en palabras de Francisco Rodríguez Pascual) fuera de su contexto natural, esto es, su localidad de origen y su fecha. ¿Tiene sentido celebrar una mascarada propia del solsticio de invierno en el mes de agosto?

Un caso mucho más extendido es el traslado de las fiestas patronales de numerosas localidades de nuestra región al mes de agosto bajo la lógica poblacional y el marbete de la “fiesta del emigrante”. La dinámica del mercado cultural se impone en terrenos aparentemente tan ajenos a él como el folklórico.

La respuesta, obviamente, no es sencilla. Primero, porque no es posible acudir en el ámbito de la tradición a un canon. La tradición es, pese a las connotaciones aparentes del término, una noción que esconde un dinamismo permanente, una reinterpretación constante del hecho etnológico. La indumentaria tradicional, por ejemplo, ha ido evolucionando, lo mismo que la arquitectura popular que se ha ido adaptando a nuevas modas, materiales y expresiones estéticas. ¿Acaso no han cambiado y se han reinventado constantemente las viejas canciones? De hecho, cuando a la tradición se le impone un canon (una partitura, un patrón para un traje popular, un molde para una joya, un esquema ritual estandarizado), la tradición muere y se convierte en otra cosa. Un ejemplo sangrante: el uso de moldes o técnicas bastardas en joyería (caso de la microfusión), que han desvirtuado la filigrana salmantina. Afortunadamente un reducido pero activo grupo de orfebres se esfuerza en conservar las viejas técnicas y modelos sin renunciar a nuevos diseños y ambiciosos planes de promoción e innovación artística.

He expuesto tres niveles de interpretación y los riesgos que afectan especialmente al más sensible de ellos. Los otros dos, el analítico y el divulgativo, se mueven en estándares más claros: un presupuesto, un concepto, un formato. Dicho de otra forma, no se rigen por la lógica y los objetivos del hecho etnográfico sino por sus propios parámetros (resultados, conclusiones, difusión, promoción) bien distintos de aquéllos (disfrute, sentimiento identitario, ritualidad, etc). En consecuencia no corren los mismos peligros; de hecho, la que está en peligro es la tradición en sí.

Trataré de abordar el problema desde una perspectiva parcialmente diferente, profundizando ahora en un nivel puramente comprensivo. Planteado llanamente: ¿a quién se dirige la *reinterpretación* de la tradición?

Antes avanzaba la existencia de un público objetivo coincidente con el del mercado turístico. La captura del turista ideal (madrileño, de nivel económico y cultural medio/alto, que pernocte) orienta nuestra política cultural, al menos en lo que se refiere a la conservación del patrimonio. En el caso del patrimonio etnológico, descubierto recientemente en la ley autonómica de Patrimonio Cultural, el perfil es diferente: el público objetivo, esta vez, es de carácter local y la inversión es, cuando se produce, para el consumo interno, básicamente municipal o, como mucho, provincial. Los proyectos de carácter regional son prácticamente nulos, salvedad hecha del Museo Etnográfico en Zamora (Díaz; Piñel, 2002) y de las tímidas actuaciones en materia de protección (básicamente reducidas a trabajos de inventariado, muy generales, de la arquitectura tradicional). Otros programadores, como la

Diputación de León, hacen su propia guerra, duplicando los esfuerzos autonómicos con el montaje de un segundo gran museo etnográfico a apenas doscientos kilómetros del anterior. El hecho diferencial leonés, exista o no, es en este caso una manifestación de la falta de previsión global en materia cultural en nuestro país que, en los últimos años, ha tenido una muestra desafortunada en el ámbito del arte contemporáneo (Bonet, 2004). ¿Existe alguna gran ciudad española que no disponga ya de un modernísimo museo de arte contemporáneo? ¿Pretendemos hacer lo mismo con los museos etnográficos? (Desvallées, 1994).

En el terreno que nos ocupa, los mejores modelos regionales (Del Barrio; Herrero; Sanz, 2007), al menos bajo mi punto de vista, son los de Asturias y Extremadura. El Principado ha creado una red de museos etnográficos que, en realidad, sólo pretende coordinar (y ya es mucho) una serie de museos nacidos de iniciativas locales. El resultado final es un modelo intermedio de autonomía y coordinación centralizada que, gracias a la pericia de los técnicos designados y a la complementariedad de la oferta etnográfica (turismo activo, conservación del medio natural, artesanía rural), está ofreciendo excelentes frutos (López Álvarez, 1995). Mucho mejor es a mi juicio, el modelo extremeño. Cuando esta administración regional inició su andadura comenzó a planificar una red de museos ex novo. Utilizando criterios técnicos, de optimización de recursos y de solidaridad territorial, la administración regional de Extremadura ha creado una tupida red de museos de tamaño pequeño, con una gestión centralizada (con lo que ello supone de ahorro de costes y mejora en la coordinación de la red), especializados comarcal y temáticamente (*Cultura Extremadura*, 2005). El principal problema de los museos locales es su financiación ulterior y mantenimiento técnico; con este modelo se aseguran ambos, dejando a la entidad local una mínima responsabilidad y gastos corrientes, y liberándola de un aspecto tan problemático como el desligar museo y gestor, evitando la contratación de un técnico que, por otro lado, ningún pequeño ayuntamiento puede asumir presupuestariamente.

III. La Musealización de la Tradición.

En el ámbito de los museos etnográficos se han necesitado 20 años para pasar del sueño de Caro Baroja, entre otros, a la pesadilla de su incontrolada proliferación (Romero de Tejada, 1985). La situación de partida de nuestros vecinos más inmediatos (Francia, Alemania) era bien distinta (VVAA 1987. Roth, 1989).

En el caso español, los museos etnográficos han surgido al amparo de los fondos de desarrollo rural con desigual éxito y calidad debido a su reducido tamaño, a la ausencia de planificación por parte de las administraciones central y regionales, y a la falta de experiencia de los promotores de los mismos, generalmente ayuntamientos. Los problemas a los que se enfrentan este tipo de proyectos son enormes: intención, planificación, proyección, financiación, montaje y mantenimiento.

La cuestión de la intención es, a mi juicio, clave. En primer lugar, por razones de carácter ético y conceptual como las que he expuesto en la primera parte de este ensayo. En segundo lugar, porque no siempre el responsable o responsables políticos saben por qué quieren crear un museo etnográfico. En este sentido hay que diferenciar entre las directrices voluntaristas y las verdaderamente planificadoras. Siempre he defendido que la voluntad de un político o de una corporación local es suficiente para llevar adelante un proyecto cultural; esta tarea es mucho más fácil cuando la voluntad no se rige exclusivamente por intereses electorales o coyunturas de inversión. Insisto, cuando existe voluntad, el proyecto está medio andado.

El segundo hito de un proyecto como un museo etnográfico es el de planificación. Es muy corriente obviar esta fase o encargarla como separata del proyecto de obra al arquitecto responsable. Grave error, porque esta fase debe evaluar la anterior, es decir, debe valorar conceptual, técnica y económicamente si la voluntad política o la idea son viables: ¿cuánto va a costar el montaje? ¿cuánto va a costar mantenerlo abierto? ¿merece la pena la inver-

sión? Las tres cuestiones están exclusivamente planteadas en términos de rentabilidad de la inversión, porque finalmente en estos casos la inversión se realizará con fondos públicos. Muchas veces el político o el técnico carecen de la valentía suficiente para declarar lo evidente: es mejor que no sigamos adelante y que invirtamos en cosa más provechosa (una beca de investigación, una página web, un museo virtual, por ejemplo). Esta fase de planificación debe contar con una cobertura técnica que evalúe el proyecto a varios años vista e, incluso, establezca distintas proyecciones presupuestarias y modelos de gestión alternativos. Mi experiencia personal me ha demostrado que los proyectos que han invertido en planificación previa han comenzado su andadura con una notable madurez, han garantizado su puesta en marcha y, sobre todo, se han integrado en el mercado cultural sin necesidad de largas travesías en el desierto, esto es, grandes periodos de adaptación al público. Podrá oponerse a mis afirmaciones que el sector museístico no es uno de los más dinámicos (que es poco menos que decir que los museos están muertos), pero pueden presentarse abundantes ejemplos de éxito en este ámbito (Baniotopoulou, 2001) desde los más grandes museos del país (Guggenheim: 0,96 millones de visitas en 2005 frente a 1 millón de habitantes en el área metropolitana de Bilbao) hasta los más pequeños (en el mismo periodo la Fundación Centro Etnográfico 'Joaquín Díaz' recibió 30.346 visitas, y la localidad cuenta con una población censada de 230 personas). Otra constante es afirmar que las estadísticas de visitantes no son relevantes, que no tienen una traslación fácil con la calidad general del proyecto (Rausell Köster, 2006: 26-34). Este argumento no sólo es falaz (no hay gestor de museos que no se felicite ante el aumento de visitantes), sino que es absolutamente erróneo. La correlación entre número de visitas e ingresos es más que evidente, pero además, está la cuestión del éxito sin necesidad de cuantificar los resultados del Museo. En términos globales la mayor parte de los museos españoles son deficitarios y, aún así, los hay exitosos y los hay fracasados. El éxito de un museo no debe cifrarse, al menos no aún, en términos estrictamente contables, pero sí en términos de número de visitas, satisfacción del visitante, variedad de oferta (incluidos productos de merchandising), accesibilidad, nivel tecnológico, calidad de las infraestructuras, número y cualificación del personal, mejoras de los sistemas de gestión y otros numerosos factores que conforman la vida interior del museo (Sanz Lara, 2004). La suma de las evaluaciones de estos criterios y otros estrictamente estadísticos y contables permite de una forma rigurosa evaluar el éxito o fracaso de un museo que, ante todo, debe cifrarse en parámetros de rentabilidad sociocultural (Serrano Téllez, 1995).

Si las dos fases anteriores son complejas por cuanto implican decisiones políticas y técnicas irreversibles, la siguiente no lo es menos en complejidad interna. La proyección física del museo es clave para concretar los objetivos ya evaluados y para fijar un presupuesto de ejecución. Una vez hecho esto con el mayor grado de detalle posible, debe asegurarse la financiación del proyecto. Como fase final del desarrollo del proyecto está el montaje físico de la exposición o museo, posiblemente la más compleja técnicamente aunque también la de menor proyección temporal. Las herramientas que ofrece la gestión cultural (como los planes de ejecución y revisión técnica) deben ponerse al servicio del montaje, evitando en lo posible la españolísima improvisación.

Habitualmente, en este tipo de proyectos no se prevé más allá de la inauguración. El mantenimiento físico y técnico del museo es clave para su éxito. Aparte de la proyección presupuestaria, en la fase de postproducción debe contarse al menos con un plan de gestión y personal que incluya la formación de este último. Además, debe diseñarse un mínimo programa educativo y de promoción, de gestión de reservas y un programa de evaluación permanente (Moore, 1998).

IV. Aplicando la Receta: Análisis de una Iniciativa Concreta

Mi experiencia profesional en los últimos diez años me ha permitido conocer directamente algunos de los ejemplos antes mencionados y, sobre todo, participar de forma activa

en alguna o todas las fases de implantación de un museo de carácter etnográfico. Si mi experiencia me permite realizar las afirmaciones anteriores quizá sea hora de contrastar éstas con un proyecto concreto, el del Museo de las Campiñas y Llanuras de Salamanca. Inaugurado el 1 de agosto de 2007, este Museo ha sido promocionado por el Ayuntamiento de Macotera y cuenta con financiación europea, estatal y regional. Aunque la idea del Museo era anterior a mi participación (fase 1), tomé el proyecto en un momento temprano facilitando al promotor un estudio de viabilidad del Museo y una definición más precisa de sus objetivos, contenidos y posibles equipamientos. Esta fase de planificación y proyección (fases 2 y 3) quedó resuelta en unos seis meses, tras la cual se inició la búsqueda de financiación (fase 4) y la materialización del proyecto (fase 5). En el sentido anterior, el proyecto sigue una planificación de manual, pero ¿qué es de su contenido?

El proyecto original pretendía ser exclusivamente un museo etnográfico, con un discurso muy genérico sobre la vida tradicional y sus manifestaciones materiales. Durante la fase de planificación y proyección se llegó a una conclusión importante acerca del futuro del museo: éste debía regirse por una idea general, desarrollada en un guión tan expresivo como discursivo, es decir, debía transmitir un mensaje. En este sentido se recomendó evitar un museo que tratara de ofrecer una explicación completa del conjunto de expresiones de la tradición debido a varios factores: la carencia de espacios, las limitaciones presupuestarias, la inexistencia de colecciones regladas y, sobre todo, la inconveniencia de repetir un esquema que si bien había tenido éxito en la escala regional, podía resultar pretencioso y excesivo en la escala local. Abordado el problema directamente, se llegó a una primera conclusión: debería evitarse un localismo excesivo, primero por no reflejar la realidad de la localidad en su contexto comarcal y, segundo, por resultar empobrecedor desde el punto de vista de la diversidad. La verdad es que el caso de Macotera permitía desarrollar la primera opción (localista) dada la abundancia de recursos, materiales y expresiones etnográficas. Como villa importante (al menos desde el siglo XIX), en Macotera había presencia de las principales actividades agropecuarias, incluyendo cultivos especiales, viñedos y una rica tradición cinegética. Igualmente fue hasta fechas cercanas un importantísimo centro artesano destacado en ámbitos como la guarnicionería, el textil o la construcción y decoración de carros. También es una localidad que conserva en un estado aceptable los vestigios de su arquitectura tradicional y, aún mejor, conserva sus trazas urbanas sin excesivas distorsiones en altura, trazado y texturas. La indumentaria local también es rica, aunque pertenezca al ámbito charro. Lo mismo puede decirse de algunas de sus fiestas, canciones y bailes. Aún con todo, es indudable que la perspectiva comarcal (incluyendo Peñaranda, Alba y Cantalapiedra), siguiendo criterios culturales y geográficos, permitía enriquecer el proyecto.

En segundo lugar, se valoró positivamente la idea de crear un centro abierto. Abierto en lo que se refiere a actividades, reservando sólo el 50% del espacio a la exposición permanente y el resto a exposiciones temporales, talleres, conferencias y otras actividades museísticas. Este sentido de apertura se trasladó también a las colecciones, apostándose por un modelo de cesión temporal de piezas de origen eminentemente privado. La finalidad de esta elección era convertir el museo en un referente local y comarcal de participación pública, interconectando todos sus niveles: institucional, edilicio, material y personal.

Por último, se aceptó la idea de restringir el desarrollo de los contenidos a una idea rectora, una idea/fuerza, un mensaje clarificador que pusiera en relación el objeto del museo y la experiencia actual, o lo que es lo mismo, ofrecer una visión contemporánea del pasado. Tras valorar varias posibilidades, se apostó por dotar al museo de una idea rectora que parta de la modernidad y desde ésta interprete el pasado. A mi juicio, la posibilidad desde la experiencia de la gestión cultural y de la calidad exigible a un proyecto de elevada inversión, sólo pasa por la modernidad (VV.AA., 2006). Dicho de otro modo, no es posible interpretar la tradición con una visión *tradicional*, salvo que se apueste por un museo de “ambiente” que, pese a su innegable interés, no deja de ser la expresión de una idea del museo anclada

en el siglo XIX. La apuesta final se lanzó sobre la *interpretación* no sobre la recreación.

La idea rectora escogida finalmente es la de la sostenibilidad medioambiental. Sin ánimo de caer en visiones idílicas del pasado, es necesario reconocer que la relación del Hombre con el Medio, al menos en la comarca estudiada y durante un largo periodo comprendido al menos entre finales de la Edad Media y mediados del siglo XX, ha sido dialéctica e incluso armoniosa.

La cuestión problemática de la idea escogida era la del paisaje. Aparentemente podría argumentarse que el paisaje de las campiñas y llanuras de Salamanca no es “natural”. Efectivamente no lo es, pero ¿acaso lo es el Campo Charro cuya fisonomía obedece a los procesos de despoblación programados por la nobleza urbana salmantina en la baja Edad Media? ¿Acaso lo es el paisaje abancalado de Los Arribes? La mirada contemporánea no debe confundirse con una falsa imagen o un nuevo canon de lo natural. En nuestra región y posiblemente en toda Europa existen pocos paisajes netamente naturales. La intervención del Hombre en el paisaje está certificada desde la Prehistoria con los graffiti de Siega Verde y los castros del Yeltes. A partir de ahí, la transformación del paisaje ha sido constante y, lo que es más importante, ha sido una transformación sostenible. Los factores de desarrollo negativos en Salamanca y en Castilla y León (ausencia de inversión industrial, emigración, ruralidad) ha permitido la conservación de este paisaje humanizado y de unas valiosas manifestaciones de la tradición durante siglos, evolucionando, adaptándose al Medio y sacando de él lo mejor que ha podido el genio del artista popular y las manos del labrador o el artesano.

En conclusión, la mejor forma de no desvirtuar la tradición es asumir que el proceso de interpretación de la misma sólo puede ser contemporáneo. La propia naturaleza dialéctica de la cultura tradicional permite este acercamiento coyuntural, permitiendo el enriquecimiento constante del análisis del pasado con nuevos enfoques y materializaciones.

Bibliografía

ALONSO, J. M.; GRAU, L. A.

1995 “Museos etnográficos en Castilla y León: entre la realidad y el deseo”, en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 2: 119-128.

ATKINSON, P.

1980 *The ethnographic imagination: textual constructions of reality*, Londres: Routledge.

BANIOTOPOULOU, E.

2001 “Art for whose sake? Modern art museums and their role in transforming societies: The case of the Guggenheim Bilbao”, en *Journal of Conservation and Museum Studies*, 7: 1-15.

BONET, LL.; y otros

2004 *La política cultural en España*. Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.

CANDAU, J.

2002 *Antropología de la Memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CARRIL, Á., ESPINA, Á.B.

2001 *Tradición. Cien respuestas a una pregunta*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.

CISELLI, GRACIELA

2001 “Los usos del pasado. Memoria, historia y esfera de lo público en los ferrocarriles del norte de Santa Cruz (Argentina)”, en *Revista de Antropología Experimental*. 1. <http://revista.ujen.es/rae> (29/01/2008).

JUNTA DE EXTREMADURA

2005 *Cultura Extremadura 05. Anuario de Cultura de la Junta de Extremadura.*

DACOSTA, A.

2006 “La cultura tradicional: riqueza olvidada, memoria recuperada”, en *O interior raiano do Centro de Portugal. Outras fronteiras, novos intercâmbios*: 285-292. Oporto: Centro de Estudos Ibéricos, Campo das Letras

DEL BARRIO, M. J.; HERRERO, L. C.; SANZ, J.Á.

2007 “Medición de eficiencia de instituciones culturales. Aplicación a un sistema regional de museos”, en *Seminario Internacional sobre la economía inducida por los museos*. (Valencia, 22-23 de febrero de 2007).

DEL RÍO DE LA HOZ, I.

1999 “Los Museos. Centros de interés turístico”, en *Areté Documenta. Documentos para el próximo milenio*, 8: 6-17.

DESVALLÉES, A.

1994 “Les Musées d'éthnographie ont-ils encore un sens?”, en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 1: 127-138.

DÍAZ, J.

1992 *La Memoria Permanente. Reflexiones sobre la tradición*. Salamanca: Ámbito.

DÍAZ, J.; PIÑEL, C.

2002 *Enseres*. Madrid: Fundación Siglo para las Artes en Castilla y León.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E.

1997 “El estudio de la cultura en los museos etnográficos”, en *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 18: 109-118.

HOBBSAWM, E. J.

2002 “Introducción: la invención de la tradición”, en Hobsbawm, E. J.; Ranger, T. (Edits.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN

2004 *Plan P.A.H.I.S. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.*

LEMAIRE, R., STOVEL, H. (coords).

1995 *Documento de Nara sobre la Autenticidad*. Convención sobre el Patrimonio Mundial (Nara, Japón, del 1 al 6 de noviembre de 1994). UNESCO, ICCROM, ICOMOS.

LIMÓN DELGADO, A.

1990 “Exposiciones temporales y etnografía”, en *Anales del Museo del Pueblo Español*, 3: 127-136.

LÓPEZ ÁLVAREZ, J.

1995 “Museos etnográficos en Asturias”, en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 2: 63-83.

MARTÍ, J.

1996 *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Rousel.

MARTÍN, M.

2001 “Reflexiones críticas sobre la Interpretación del Patrimonio”, en *Estudos/Património. Publicação do IPPAR-Instituto Português do Património Arquitectónico*. 1: 25-37.

MOORE, K.

1998 *La gestión del museo*. Gijón: Trea.

NOGUEIRA, Sandra

2002 “Los oficios tradicionales y el turismo cultural”, en *Revista de Antropología Experimental*. 2. <http://revista.ujaen.es/rae> (29/01/2008).

PEREIRO, X.

2006 “Museos, turismo y desarrollo local en el Norte de Portugal: el ecomuseo del

- Barroso”, en Urtizberea, Arrieta (Coord.). *Museos, memoria y turismo. Actas del encuentro internacional sobre museos de la UPV*, I: 189-206. Bilbao: UPV, EHU
- RAUSELL KÖSTER, P.
2006 “Economía de la identidad. Sols un *divertimento?*”, en *L’Espill*, 24: 26-34.
- ROMERO DE TEJADA, P.
1985 “La situación de la etnología en los museos españoles”, en *Actas del 2º Congreso de Antropología*: 40-44. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ROTH, M.
1989 “Collectionner ou accumuler?: A propos des musées ethnographiques et historiques régionaux en Allemagne et en France”, en *Terrain*, 12: 125-137.
- SANZ LARA, J. Á.
2004 *Valoración económica del patrimonio cultural*. Gijón: Trea.
- SERRANO TÉLLEZ, N.
1995 “Parámetros de valoración de la rentabilidad sociocultural de un museo”, en *Revista de Museología*, 4: 17-20.
- VELASCO GONZÁLEZ, M.
2004 “El Patrimonio y el Turismo en la agenda política”, en *Areté Documenta*, 18: 87-96.
- VV AA
1987 *Muséologie et ethnologie*. París: Réunion des Musées Nationaux.
2006 “El Museo de la Industria de Portugaleta ofrece una mirada plural sobre el cambio en la Ría de Bilbao en los siglos XIX y XX”, en *Alarifes. Patrimonio tecnológico e industrial (Cuadernos de Cazarabet)*, 15: 59-60.

