United Nations Educational,
Scientific and Cultural Organization

museum INTERNATIONAL

221
222



Intangible Heritage

MAY 2004
Quarterly review

museum INTERNATIONAL

221/222

| PATRIMONIO INMATERIAL

4 | **PREFACIO**
| por el Director General de la UNESCO, Koichiro Matsuura

7 | **EDITORIAL**
| Mounir Bouchenaki

13 | **DEFINIR EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL**

Patrimonio Material e Inmaterial : de la Diferencia a la Convergencia
Dawson Munjeri | **13**

Investigación y Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial
Georges Condominas | **22**

Dibujos de arena de Vanuatu
Stephen Zagala | **33**

La elaboración de una nueva terminología para el patrimonio cultural inmaterial
Wim van Zanten | **36**

El patri*monio digital de los museos en línea*
Cary Karp | **44**

El patrimonio inmaterial como producción metacultural
Barbara Kirshenblatt-Gimblett | **52**

La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica
Richard Kurin | **68**

82 | **PRACTRICAS Y PROBLEMAS POR LA SALVAGUARDIA**

Migración, transmisión y mantenimiento del patrimonio inmaterial
Rex Nettleford | **82**

Patrimonio inmaterial y arte africano contemporáneo
Jean-Loup Amselle | **87**

La Transcripción del Patrimonio Oral
Jack Goody | **94**

Patrimonio inmaterial y propiedad intelectual: retos y perspectivas
Wend Wendland | **98**

El Museo y el Patrimonio Cultural Inmaterial
Kenji Yoshida | **110**

Las ciencias y el patrimonio natural: lo intangible en el museo
Michel Van-Praët | **116**
La hermosura de lo vivo o el regreso de lo reprimido
Philippe Dubé| **125**

133 | POLÍTICAS INTERNACIONALES

El patrimonio cultural inmaterial, la diversidad y la coherencia
Lourdes Arizpe | **133**

Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial
Noriko Aikawa | **140**
La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial : marco jurídico y principios universalmente reconocidos
Mohammed Bedjaoui | **154**
La Lengua, Vehículo del Patrimonio Cultural Inmaterial
Rieks Smeets | **159**
El registro del patrimonio inmaterial: la experiencia brasileña
Cecilia Londrès | **169**
Las políticas nacionales en materia de patrimonio cultural inmaterial: El caso de la comunidad francesa de Bélgica
Rudy Demotte | **177**
La Ley Coreana de Protección de los Bienes Culturales y su relación con el patrimonio inmaterial de Corea
Yang Jongsung| **182**

192 | DEBATE ACTUAL

Autenticidad y diáspora
Sidney Littlefield Kasfir y Olabiyi Babalola Joseph Yai | **192**

La versión en español del CD-Rom sobre el patrimonio inmaterial (que incluye los videos de las obras maestras proclamadas por la UNESCO en 2001 y 2003) no está disponible en línea, favor de dirigirse a clt.museum@unesco.org.

museum
INTERNATIONAL

Prefacio

Por el Director General de la UNESCO, Koichiro Matsuura

Las actividades normativas sobre temas de alcance general tuvieron el mayor de los éxitos en la 32ª reunión de la Conferencia General de la UNESCO, celebrada en 2003, que aprobó cinco nuevos instrumentos, relativos al patrimonio cultural inmaterial, la destrucción del patrimonio cultural, el patrimonio numérico, el plurilingüismo en el ciberespacio y los datos genéticos humanos, además de poner en marcha los preparativos de otros tres, centrados respectivamente en la diversidad cultural, la bioética y el dopaje en el deporte.

La aprobación (sin ningún voto en contra) de la Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial supuso un hito decisivo en más de un sentido, pero lo más importante es que venía a colmar una laguna del sistema jurídico de protección internacional del patrimonio cultural, dedicado exclusivamente hasta entonces a la salvaguardia del patrimonio material. Cuando presidía el Comité del Patrimonio Mundial, antes de que los Estados Miembros me eligieran para dirigir la Organización, me inquietaba mucho el desequilibrio geográfico entre los sitios inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial. A medida que fui profundizando en el tema, llegué a la conclusión de que la Convención de 1972 del Patrimonio Mundial, exclusivamente centrada en los sitios del patrimonio cultural y natural material – la mayoría de ellos situados en el "norte" – no podía atender debidamente las expresiones culturales vivas del "sur". Desde que fui nombrado Director General de la UNESCO en noviembre de 1999, he procurado corregir la situación con dos medidas paralelas, una a corto plazo, la Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, y otra a más largo plazo, la preparación de instrumentos normativos para proteger el patrimonio cultural inmaterial.

La preparación y la aprobación de esa convención nos obligaron a replantearnos nuestro concepto de "patrimonio". De hecho, ya en 1992 el Comité del Patrimonio Mundial había aceptado la necesidad de reconocer las tradiciones vivas y perdurables que

actúan como un nexo entre la población y los sitios, al agregar la nueva categoría de "paisajes culturales".

Los valores culturales inmateriales inherentes a los sitios del patrimonio material fueron así cobrando un mayor reconocimiento como elemento integrante de los valores del patrimonio mundial. Cuando era presidente del Comité del Patrimonio Mundial, me propuse ampliar el alcance del "patrimonio" para que se integraran en él los valores culturales inmateriales, ya sean espirituales o naturales, pero la Convención del Patrimonio Mundial tiene la limitación intrínseca de no ocuparse del patrimonio inmaterial como tal. En la práctica, sin embargo, todo patrimonio material tiene incorporados componentes inmateriales, como valores espirituales, símbolos, significados, saberes o técnicas de artesanía y construcción. Además, si bien abundan los ejemplos de bienes del patrimonio inmaterial que guardan una relación muy estrecha con el patrimonio material, esos aspectos materiales no tienen forzosamente un valor destacado y universal, requisito fundamental para pasar a formar parte de la Lista del Patrimonio Mundial. Dos ejemplos de Obras Maestras proclamadas del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, a saber, la artesanía de Zafimaniry, Madagascar (Proclamación de 2003) y el espacio cultural de la Plaza Yemaa el-Fna de Marráquex, Marruecos (Proclamación de 2001), bastan para poner claramente de manifiesto que los aspectos materiales no necesariamente tienen un valor sobresaliente y universal. Además existen, desde luego, otros innumerables ejemplos de bienes del patrimonio cultural inmaterial que no guardan relación directa con el patrimonio material, como las tradiciones orales, las lenguas, los cantos, las danzas, los ritos, las celebraciones festivas y las prácticas sociales. Por todas estas razones, se imponía la necesidad de una nueva convención que se ocupara específicamente del patrimonio cultural inmaterial.

Gracias a la convención de 2003, los múltiples y variadísimos componentes de ese patrimonio gozan ya de reconocimiento oficial como fuentes de identidad cultural, creatividad y diversidad. Los gobiernos de los Estados Partes en la Convención prepararán el inventario nacional de sus bienes correspondientes al patrimonio inmaterial, y adoptarán las medidas jurídicas, administrativas y educativas que resulten necesarias para su salvaguardia. Ese patrimonio, así como los grupos y las comunidades que lo crearon y constantemente lo recrean, podrá disfrutar del pleno respeto, el apoyo y la cooperación de la comunidad internacional. Podría parecer que esta convención se preparó con cierto apresuramiento (en tan sólo dos años), pero la realidad es que precedieron a su aprobación dos decenios de profundas reflexiones. En esa fase preparatoria hay que señalar la creación

en 1989 de un instrumento normativo "blando", la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular.

Así fue como la mayoría de los Estados Miembros instaron a la UNESCO a aprobara esta convención, que presta especial atención a esos elementos culturales que se transmitían antaño de generación en generación, pero que, a punto de extinguirse hoy, corren peligro de desaparecer para siempre. Por este motivo es urgente que esta Convención entre en vigor cuanto antes, cosa que sucederá cuando se haya producido la ratificación de treinta estados.



La creación de un Mandala, Daramsala, India. © Dana Lissy Ver: http://chez.com/danalissy

Editorial

de Mounir Bouchenaki

Al aprobar la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la Conferencia General de la UNESCO[1], con 190 Estados Miembros, marcaba un hito histórico en el proceso de comprensión de la noción de patrimonio en las sociedades actuales, en su definición y en las acciones encaminadas a su salvaguardia y preservación. No más de veinte años han sido necesarios para avanzar a una nueva fase en el análisis del patrimonio a escala internacional. Esta fase, que para algunos será una prueba de la extrema movilidad de las ideas, o bien una restauración del equilibrio cultural, o simplemente el aceleramiento de estos tiempos, es, para los actores de la comunidad internacional del patrimonio, la evidencia de la realización de una idea nacida en 1946: la de la naturaleza universal de las culturas.

Durante los últimos treinta años, el concepto de patrimonio cultural ha ido ampliándose continuamente. La Carta de Venecia (1964) se refería a los "monumentos y sitios" y trataba del patrimonio arquitectónico. Pero la noción se extendió rápidamente hasta abarcar grupos de edificios, arquitectura originaria, industrial y patrimonio construido en el siglo XX. Al margen del estudio de los jardines históricos, el concepto de "paisaje cultural" destacaba la interconexión entre la cultura y la naturaleza.

Se ha demostrado que el enfoque antropológico de la cultura y el hecho de que las ciencias sociales se interesen en los procesos, en detrimento de los objetos, son factores significativos en el proceso de la nueva definición de patrimonio como entidad compuesta de expresiones diversas, complejas e interdependientes, que se revelan a través de las costumbres sociales. Hoy es la diversidad de expresiones lo que constituye la definición de patrimonio más que la adhesión a una norma descriptiva. Este proceso, estrictamente dependiente de la idea de la complejidad de patrimonio, no era obvio, pues la costumbre de las representaciones visuales simplificadas de la diversidad de culturas mediante sus expresiones de patrimonio estaban firmemente arraigadas en las mentes. Los hábitats y la escultura africanos, los monumentos europeos, las pirámides perdidas de América Latina y los parques nacionales de América del Norte, ya no se perciben simplemente como imágenes por excelencia del patrimonio de la humanidad, sino que han adquirido una nueva faceta, a través del concepto de valores inmateriales.

Es la búsqueda del *significado* de las expresiones culturales lo que ha allanado el camino al reconocimiento de un nuevo planteamiento del patrimonio. Esta búsqueda, que ha adquirido una gran importancia en los últimos veinte años, ha exigido que identifiquemos las costumbres sociales y sistemas de creencias, incluidos los mitos, de los que el patrimonio inmaterial es señal y expresión. La definición de patrimonio cultural inmaterial y la mayor valoración de éste como fuente de identidad, creatividad y diversidad, han contribuido, pues, enormemente a ampliar nuestro enfoque del patrimonio, que se aplicará ahora tanto al material como al inmaterial.

Durante tres decenios, las actividades normativas de la UNESCO se centraron en la protección del patrimonio material[2]. Por lo tanto, la salvaguardia del patrimonio inmaterial siguió estando durante mucho tiempo en un segundo plano, aunque se había dado un primer paso en esta dirección en 1973, cuando Bolivia propuso que se añadiera un Protocolo a la Convención Universal del Derecho Intelectual con miras a proteger el folclore. Esta propuesta no tuvo éxito, pero contribuyó a que se cobrara conciencia de la necesidad de reconocer e incluir aspectos inmateriales en el ámbito del patrimonio cultural. Ya en 1982, la UNESCO creó un "Comité de Expertos sobre la Salvaguardia del Folclore" y una "Sección para el Patrimonio No-material", lo que dio lugar a la *Recomendación sobre la Protección de la Cultura Tradicional y Popular,* aprobada en 1989*,* que supuso un precedente importante para el reconocimiento de la "cultura tradicional y popular". También fomentaba la colaboración internacional y se estudiaban las medidas necesarias para su identificación, preservación, difusión y protección.

Con posterioridad a 1989, con el fin de analizar las repercusiones que había tenido esta Recomendación, se llevaron a cabo varias evaluaciones regionales que culminaron en la *Conferencia Internacional de Washington de Junio de 1999,* organizada conjuntamente por la UNESCO y la Institución Smithson. Los expertos que participaron en esta conferencia llegaron a la conclusión de que era necesario revisar los instrumentos legales o elaborar uno nuevo para solucionar los problemas de terminología y de alcance de esta materia de manera más adecuada**.** La Conferencia señalaba la necesidad de dar más protagonismo a los portadores de la tradición que a los estudiosos y también destacaba la necesidad de una mayor amplitud de criterio, de manera que el patrimonio abarcara, no solo los productos artísticos como cuentos, canciones, etc., sino también los conocimientos y valores que hicieron posible su producción, los procesos creativos que generan los productos y los modos de interacción por los cuales estos se reciben y valoran.

En el decenio de 1990, dos nuevos programas de la UNESCO dan fe de que la importancia del patrimonio cultural inmaterial va en aumento. El *sistema de Tesoros Humanos Vivos*, iniciado en 1993, y la *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad***,** de 1998. En el marco de este segundo programa, diecinueve formas de espacios culturales o expresiones fueron proclamadas "Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial" por el Director General de la UNESCO en mayo de 2001, y otra serie de treinta y ocho "Obras Maestras" obtuvieron el reconocimiento internacional en noviembre de 2003**.** Esta proclamación proporciona una información útil acerca del tipo de patrimonio inmaterial que los diferentes Estados Miembros desean salvaguardar[3]. La experiencia adquirida en estos programas ponía de manifiesto que era necesario un nuevo instrumento normativo para la protección del patrimonio inmaterial. Tras varios estudios encargados por la UNESCO sobre la conveniencia y viabilidad de aprobar un nuevo instrumento normativo con esta finalidad, la Conferencia General llegó a la conclusión de que una nueva Convención garantizaría una protección más adecuada. En 1999, empezó el proceso de elaboración del borrador de este nuevo instrumento, tratando de encontrar el enfoque más adecuado para atender las necesidades concretas de protección del patrimonio inmaterial. El proyecto de esta nueva Convención fue presentado en la 32 reunión de la Conferencia General y aprobado por una gran mayoría en octubre de 2003.

Este éxito indudable demuestra la necesidad de proteger el patrimonio por medio de actividades prácticas junto con la puesta en marcha de instrumentos normativos y este doble enfoque está siendo cada vez más reconocido por los Estados Miembros, pues ha revelado un aspecto muy positivo del trabajo realizado a escala internacional. Como el debate sobre los instrumentos normativos para el patrimonio requiere la presencia de todos los Estados Miembros de la UNESCO dándoles a la vez la oportunidad de hacer oír sus opiniones, los nuevos conceptos y nociones que obtienen el reconocimiento mediante acciones normativas son, en consecuencia, expresiones de un enfoque realmente universal. Comparados con la composición geo-cultural de la asamblea de expertos, que elaboró la Carta de Venecia, los debates sobre la definición de Patrimonio Inmaterial han contado con una representación excepcional de culturas.

El éxito de la Convención se explica también por el hecho de que para todas las culturas el patrimonio material y el inmaterial están íntimamente relacionados. El patrimonio cultural actúa dentro de una relación sincronizada que implica a la sociedad (es decir, a los sistemas de interacciones que conectan a la gente), las normas y los valores (es decir, los sistemas de ideas y creencias que definen la importancia relativa). Los objetos de

patrimonio son la prueba material de las normas y los valores subyacentes. Así pues, establecen una relación simbiótica entre lo material y lo inmaterial. El patrimonio inmaterial debe considerarse como un marco más amplio dentro del cual asume su forma y significado el patrimonio material. La Declaración de Estambul, aprobada por la Mesa Redonda de los Ministros de Cultura, organizada por el Sr. Koichiro Matsuura, Director General de la UNESCO, en Estambul en septiembre de 2002, hace hincapié en que "tiene que prevalecer un enfoque del patrimonio cultural que abarque todo y tenga en cuenta la relación dinámica entre el patrimonio material y el inmaterial y su profunda interdependencia. Pero la idea subyacente forjada hace cincuenta y dos años por Claude Lévi Strauss, "es no demostrar que los grandes grupos que componían la Humanidad han hecho, como tales, contribuciones específicas a nuestro patrimonio común"[4]. Por el contrario, es asegurando una mayor o igual representación de todas las culturas como nos acercaremos a la idea de salvaguardar "el hecho mismo de la diversidad" mediante un enfoque nuevo de nuestro patrimonio.

La Carta de Shangai, aprobada en la 7ª Asamblea Regional de Asía y el Pacífico del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en Shangai en octubre de 2002, recomienda "establecer enfoques interdisciplinarios e inter-sectoriales que reúnan el patrimonio mueble e inmueble, material e inmaterial, natural y cultural" y "desarrollar instrumentos y normas de documentación para establecer prácticas holísticas en lo referente al museo y al patrimonio". Pero, ¿qué se entiende por estos "enfoques holísticos para el patrimonio material y el patrimonio inmaterial" y cómo se pueden poner en práctica? El patrimonio cultural material, ya sea un monumento, una ciudad histórica o un paisaje, es fácil de catalogar y su protección consiste principalmente en adoptar medidas de conservación y restauración. El patrimonio inmaterial se compone de *procesos y prácticas* y por eso necesita un enfoque y una metodología de salvaguardia diferentes de los que necesita el patrimonio material. Es frágil por su misma naturaleza y, por lo tanto, mucho más vulnerable que otras formas de patrimonio, ya que depende de actores y condiciones sociales y medioambientales que no cambian demasiado rápidamente. Salvaguardar el patrimonio inmaterial exige la recogida, la documentación y el archivo, así como la protección y el apoyo a sus portadores. Mientras que el patrimonio cultural material está destinado a sobrevivir mucho tiempo después de la muerte de la persona que lo hizo o lo mandó hacer, el destino del patrimonio inmaterial está mucho más ligado a sus creadores y depende, en la mayoría de los casos, de la transmisión oral. Por lo tanto, las medidas legales y administrativas tomadas tradicionalmente para proteger los productos materiales del

patrimonio cultural no son adecuadas en la mayoría de los casos para salvaguardar un patrimonio cuyos elementos más significativos se relacionan con sistemas de conocimiento y valores particulares, así como con los contextos sociales y culturales en los que fueron creados. Teniendo en cuenta las diferentes necesidades de conservación de monumentos, ciudades o paisajes por un lado, y las de la salvaguardia y transmisión de las prácticas culturales y conocimiento tradicional, por otro, será necesario desarrollar un enfoque triple que (i) sitúe el patrimonio material en un contexto más amplio, (ii) aporte "materialidad" al patrimonio inmaterial y (iii) apoye a los profesionales y la transmisión del conocimiento y las técnicas.

Un enfoque holístico del patrimonio significa considerar el patrimonio material en su más amplio contexto, especialmente en el caso de los monumentos y sitios religiosos, y ponerlo más en relación con las comunidades afectadas para tomar más en cuenta sus valores espirituales, políticos o sociales. Para salvaguardar el patrimonio inmaterial, éste necesita también ser 'trasladado' de su forma oral a alguna manifestación material, ya sean archivos, inventarios, museos o grabaciones auditivas o visuales. Aunque esto podría considerarse como 'congelar' el patrimonio inmaterial en documentos, debe quedar claro que esto es sólo un aspecto de la salvaguardia y que serán necesarios una gran atención y esmero para elegir los métodos y materiales más adecuados para esta tarea. En tercer lugar, un modelo fructífero de apoyo a los profesionales y a la transmisión de las técnicas y conocimiento puede ser la política adoptada por el Japón para la protección de los "Tesoros Nacionales Vivos", es decir, los maestros que poseen el conocimiento y las técnicas tradicionales. La UNESCO empezó a trabajar con un concepto similar en 1993, con el sistema de "Tesoros Humanos Vivos" destinado a hacer posible que los depositarios de la tradición transmitan su conocimiento a las generaciones futuras. Cuando los artistas, artesanos y otras "bibliotecas vivientes" obtienen reconocimiento y ayuda oficial, se asegura mejor la transmisión de sus habilidades y técnicas a los demás.

Estas teorías proceden del reciente trabajo sobre la noción de patrimonio cultural inmaterial con miras a poner en práctica un enfoque más holístico del patrimonio en los programas de la UNESCO. El mero hecho de que la próxima Asamblea General del ICOM, que ha colaborado estrechamente con la UNESCO en el trabajo sobre el patrimonio, tenga por tema "El Patrimonio Cultural Inmaterial" es ya una clara evidencia del creciente reconocimiento internacional de la profunda relación existente entre el patrimonio material y el inmaterial. Incluso aunque ambos sean muy diferentes, son las dos caras de una misma moneda: ambos llevan el significado y la memoria de la humanidad.

Tanto el patrimonio material como el inmaterial se apoyan uno en otro cuando se trata de entender el significado y la importancia de cada uno. Ahora son esenciales las políticas específicas que permitan la identificación y promoción de estas formas de "patrimonio mixto" que suelen estar entre los espacios y expresiones culturales más nobles que ha producido la humanidad.

El contenido de este número doble sigue las mismas fases históricas y analíticas, desde el entendimiento de la noción a las cuestiones de salvaguardia y, finalmente, a políticas y recomendaciones. *MUSEO Internacional* ha recibido colaboraciones de una serie de distinguidos estudiosos y de importantes actores en políticas y prácticas relativas al patrimonio. Quisiera darles a ellos las gracias y desear a nuestros lectores un viaje informativo al patrimonio cultural inmaterial.

Notas

1. Ver : http://www.unesco.org/culture/laws/intangible.
2. Con la creación de la Convención para la Protección de Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado (1954), la Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (1970), la Convención relativa a la Protección del Mundo Cultural y Patrimonio Natural (1972) y la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (2001).
3. Por esta razón *MUSEO Internacional* ha decidido publicar junto con este número doble sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial, un CD-ROM con las Proclamaciones de 2001 y 2003 de las "Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad".
4. Lévi Strauss, Claude, *Race et Histoire [Raza e Historia]*, col. UNESCO, 1952.

Patrimonio Material e Inmaterial : de la Diferencia a la Convergencia

por Dawson Munjeri

Dawson Munjeri, actual Vicedelegado Permanente de Zimbabwe ante la UNESCO, fue hasta 2002 Director Ejecutivo de Museos y Monumentos Nacionales de Zimbabwe. Anteriormente fue Historiador Oral de los Archivos Nacionales de Zimbabwe, puesto que ocupó tras seguir los correspondientes programas de licenciatura en la Universidad de Zimbabwe y en la Universidad de Gales. Ha trabajado en el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO, en el Comité Ejecutivo y en la Oficina del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS). Además de formar parte del Grupo de Expertos que elaboraron la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, ha sido miembro de los Grupos de Expertos encargados de la puesta en marcha de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural.

Mientras el grupo de expertos que elaboraba el anteproyecto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial profundizaba en su tarea, o mientras los Estados Miembros de la UNESCO, a través de sus representantes, discutían sobre él, era inevitable evocar las imágenes de la batalla mortal de Armageddon entre las fuerzas del bien y del mal. En efecto, se confirmaba lo que Alpha Oumar Konare había predicho en una de sus observaciones, "la protección del patrimonio inmaterial es una larga batalla"[1]. Pero en aquel histórico 17 de octubre de 2003, la Conferencia General de la UNESCO, en su 32ª reunión, aprobaba por unanimidad la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.* Treinta y un años antes, el 16 de noviembre de 1972, la Conferencia General de la UNESCO, en su 16ª reunión, había aprobado un instrumento normativo equivalente, la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural.*

El porqué de las diferencias

Esta desigualdad entre la protección del patrimonio cultural material y la del inmaterial, en la que siempre ha salido favorecido el primero, estaba muy bien entendida en el Informe de la Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo de 1994, *Nuestra Diversidad Cultural*: "*el patrimonio inmaterial ha sido ignorado durante mucho tiempo. Las formas de vida han sido ignoradas porque se presentan en formatos simples*".[2] Esta situación anómala cabe atribuirla en buena parte

a la mentalidad de lo que el Profesor Ralph Pettman considera, "*un concepto [de patrimonio] como un lugar, una cosa con otras cosas dentro de ella y por lo tanto centrado en la creación de un 'museo del mundo'*";[3] un mundo en el que lo visible, lo concreto predomina sobre lo inmaterial. El Taj Mahal (India), las Pirámides, la Mona Lisa, etc., por ser objetos de gran valor simbólico, ocupan el centro del escenario a expensas de las formas populares de las expresiones culturales o de la verdad histórica. Lo más importante es la cuestión de los valores y la valorización: lo que se calificaba como patrimonio cultural se consideraba que tenía que ser estable, estático, con unos "valores intrínsecos" y unas cualidades de "autenticidad". Esto se ha descrito como una situación en la que el significado "ético" se ha perdido en favor del "émico". De los escritos de Aloïs Riegl a las políticas de la *Burra Charter*, estos valores se han ordenado en categorías tales como categoría estética, categoría política, es decir, tipologías que representan un enfoque reduccionista para estudiar la compleja cuestión de lo que constituye el patrimonio cultural.[4] Más restrictivas aún eran las nociones de "autenticidad" atribuidas a este patrimonio. Así, la *Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* en la *Guía Operativa para la aplicación de la Convención Mundial del Patrimonio*, basada en la *Carta de Venecia,* definía la autenticidad reduciéndola a cuatro elementos, a saber: "autenticidad en los materiales" referente a los valores físicos o fidelidad al objeto; "autenticidad en el trabajo", coherente con la idea de que los productos materiales son portadores del genio creativo; "autenticidad en el diseño", valores basados en la intención original del creador (arquitecto, ingeniero, etc.) y "autenticidad en el marco" o fidelidad al contexto, es decir, valores contingentes basados en consideraciones locales y espaciales. En esencia, la cuestión del patrimonio cultural pasó a estar intrínsecamente relacionada con la cuestión de los valores y esos valores tenían mucho que ver con los atributos materiales. El sentido de esto está bien entendido en el citado Informe de la Comisión sobre Cultura y Desarrollo, "*clasificar un edificio como poseedor de valor histórico y cultural significaba ponerlo a una cierta distancia de la vida cotidiana*". Más pertinente y desde luego preocupante, el Informe añade "es esta distancia lo que produce el deterioro del contexto físico y social en el que el valor fue identificado." Abundan los casos en los que los sitios y monumentos han sido objeto de vandalismo o bien desdeñados por el hecho de no haber conseguido que la gente se identifique con estas manifestaciones materiales. En el mundo real, *si lo demás permanece igual,* no conviene poner la carreta delante de los bueyes. El patrimonio cultural debe hablar a través de los valores que la gente le otorga y no al revés. Los objetos, las colecciones, los edificios, etc. pasan a ser reconocidos como patrimonio cuando expresan el valor de la sociedad y así lo material solo se puede entender e

interpretar a través de lo inmaterial. La sociedad y los valores están, pues, intrínsecamente unidos.

En Utrecht, en los Países Bajos, hay una casa, la Rietveld Schoedhuis, que fue inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO en el año 2000. Diseñada por el famoso arquitecto Gerrit Thomas Rietveld y construida en 1924, el material es de hecho un manifiesto del movimiento *De Stijl,* que era un grupo influyente de arquitectos que a través de su revista, *De Stijl,* se convirtió en portavoz de los ideales del arte y la arquitectura modernos. Por medio de la abstracción, la precisión, la geometría y el estudio de las leyes de la naturaleza, el movimiento aspiraba a lograr la pureza artística y la austeridad. La Casa Schroeder fue la primera declaración de estas ideas a gran escala convirtiéndose así en la manifestación arquitectónica del movimiento.[5] Así pues, la Casa es un símbolo del movimiento moderno de arquitectura; *una obra maestra no en cuanto expresión material, sino como filosofía.* Pero cuando el Comité del Patrimonio Mundial inscribió el sitio en la Lista no aceptó la inclusión del criterio cultural (vi) de la Guía Operativa que habla del patrimonio cultural "directa o materialmente asociado con los acontecimientos, tradiciones vivas, con ideas o creencias, con obras artísticas y literarias de significación universal extraordinaria".

Entre las "culturas vivas e indígenas" como expresó la reunión del ICOMOS de la Región de África celebrada en Zimbabwe en 1995, "*(Para África) el espíritu del sitio predomina sobre la sustancia*". Para los más de 160.000 pueblos Lobi del suroeste de Burkina Faso, la imagen de la aldea es más importante que el material. El centro de la aldea es el *dithil* o altar de tierra conglomerada cuya autoridad define la unidad territorial. Las enseñanzas aprendidas de la naturaleza y las relaciones entre el mundo espiritual y la realidad influyen en la arquitectura de los edificios. Una vara de hierro en el tejado recibe las señales de alarma y las pasa a los objetos ancestrales en la zona donde se vive. Lo ancestros a su vez alertan a los altares de fuera. Todo el sistema está orientado al altar de tierra que es el garante supremo de la comunidad, como se representa por medio de un árbol debajo del cual hay un montón de piedras que simbólicamente encarna todo el mal que podría sobrevenir a los habitantes.[6] Es un cuadro que está muy bien entendido por Ardalan y Bakhatiar, "*No hay nada más actual que la verdad que es algo eterno; éste es el mensaje que emana de la tradición y es relevante en este tiempo porque ha sido relevante en todos [los tiempos]. Un mensaje de este tipo pertenece a un tiempo que ha estado, está y estará siempre presente*".[7] Es esta *verdad* la que está ausente entre los defensores del patrimonio material por excelencia. Herb Stovel habla de autenticidad como medida de la capacidad de percibir la veracidad, la legitimidad, la integridad de los valores que el patrimonio acarrea como lo expresan sus atributos.[8] Si es

así, los Lobi y la casa Riet Schroeder dan fe de que la *verdad* real reside en el patrimonio inmaterial.

El camino hacia esa verdad lo abrieron los defensores de la conservación del patrimonio material. ¿En qué medida era material el patrimonio material? Es ésta una pregunta que enfrenta permanentemente a los conservadores encargados del patrimonio material. Si éste debe pasar a la posteridad (como ciertamente se dice en la *Convención Mundial del Patrimonio*), ¿qué valores deben transmitirse a las generaciones futuras? Si los valores estuvieran en el bien material *per se*, ¿qué mensaje se transmitiría y por qué? El dilema planteado a la hora de definir la "autenticidad" fue como abrir la caja de Pandora. Y fue, en última instancia, lo que propició la conferencia sobre la autenticidad que se celebró en Nara, Japón, en 1994.

Las políticas de conservación se basaban supuestamente en un proceso crítico que empezaba con "*los recursos y valores culturales intrínsecos*" al objeto. ¿Cuáles son esos *valores intrínsecos*? Desde siempre se han considerado cuatro: "el material", "el trabajo", "el diseño" y "el marco". La finalidad primera de la conservación era "salvaguardar la calidad y los valores del recurso, proteger la sustancia material y velar por su integridad para la posteridad".[9] ¿Pero no había nada más?

En la ciudad de Ise (Japón) hay un templo, el Gran Templo de Ise, construido en madera y paja; el templo tiene unos mil años de antigüedad. Ya en 690 d. C. se publicó un decreto de la Emperatriz de Japón por el cual el templo debía ser renovado cada veinte años según una costumbre conocida con el nombre de *shikinen zotai*. Esto suponía construir de nuevo todo el edificio con materiales nuevos. El mobiliario, los adornos y más de mil tesoros y vestiduras sagradas se hacen y se instalan. Como todo se lleva a cabo por artesanos formados en la tradición, y las técnicas se transmiten debidamente de una generación a otra, en lo referente a autenticidad hay un 100% de originalidad en cuanto a diseño y técnicas. El bosque que proporciona la madera sigue siendo el mismo y hay un plan de trabajo que prevé varios siglos en el futuro. No obstante, el templo tiene 0% de originalidad en cuanto al material, aunque vuelve a tener 100% de originalidad en cuanto al marco porque el sitio ha permanecido igual durante más de mil años. Aunque el templo hereda y transmite la sabiduría perdurable, el hecho es que carece de autenticidad material. De hecho, conserva la pureza espiritual porque el material es casi siempre nuevo y por ende, adecuado a los poderes divinos. "*El templo de Ise no es un bien cultural material, sino un ejemplo único de una tradición viva de mantenimiento de un edificio cuyo valor no se define por los criterios de lo material*".[10]

Si el templo de Ise es un ejemplo de que la materialidad no es un requisito de autenticidad cuando se cumplen los demás criterios ("trabajo", "diseño", y "marco"), la evidencia empírica de otros lugares muestra que esto no es así.

Alain Sinou señala que la antigua ciudad de Ouidah, en Benin, es también "la cuna de las culturas del vudú". Los templos de vudú son las expresiones materiales más inmediatas de las prácticas tradicionales, a la vez que sirven de "depósitos de la historia social y cultural" y su número atestigua la fuerza de las sectas. Sin embargo, debido al secreto que acompaña todo lo referente al vudú, las prácticas de culto más importantes no se llevan a cabo en los templos impresionantes por su tamaño o por su arquitectura espectacular". Los edificios, reconstruidos con regularidad, no poseen originalidad en las formas. Sensibles a las tendencias modernas, los sacerdotes de vudú emplean materiales contemporáneos, como el cemento y las láminas de metal, para albergar los fetiches. En cuanto a los símbolos y representaciones del vudú, se emplean altares hechos con restos de metal ensamblados, por ejemplo carburadores de automóviles y máquinas de coser viejas para representar el vudú de metal o de la guerra.[11] Esto es un claro testimonio del dinamismo de la cultura, que se basa en principios de continuidad y cambio, pero desafía todos los dogmas de la "autenticidad" de acuerdo con su rígida definición dentro de los cuatro elementos.

La "autenticidad del marco" también está en entredicho porque la localización del templo vudú no tiene reglas espaciales. Muchos templos se han trasladado varias veces, dependiendo de las circunstancias, por ejemplo, el nombramiento de un nuevo sacerdote. Todas estas cuestiones, como acertadamente señala Sinou, suscitan la cuestión fundamental del valor que en estas sociedades se atribuye al patrimonio material, y desde luego, echan por tierra la noción de "valores intrínsecos" que son la esencia de la autenticidad del "material", el "trabajo", el "marco" y el "diseño". Estas son las cuestiones que abordaron los profetas del patrimonio material, y son las cuestiones que aceleraron el cambio hacia la reconciliación con el patrimonio inmaterial.

Hacia la convergencia

En la época de la Conferencia de Nara, el viento había cambiado firmemente en dirección a una mayor estimación de otros valores y sensiblemente a un anclaje de estos valores en la sociedad. Estaba bastante claro que los valores solo se podían determinar desde el punto de vista cultural entendiendo las fuentes (o generaciones) de esos valores. Una razón *sine qua non* para ese proceso de comprensión fue, por lo tanto, el entendimiento de los contextos

culturales de las sociedades y el reconocimiento de que éstos difieren de una cultura a otra y de una sociedad a otra. Las prácticas estándares tal y como aparecen en los textos y prácticas[12] se pusieron en entredicho. El resultado fue la "Declaración de Nara sobre la Autenticidad" que pedía entre otras cosas, ampliar el marco de la "autenticidad" para incluir tradiciones, técnicas, espíritu, sentimientos, aspectos históricos y sociales del patrimonio cultural. El punto fundamental es que el documento de Nara aceptaba el hecho de que "todas las culturas y sociedades tienen sus raíces en determinados medios y formas de *ambos patrimonios, el material y el inmaterial*".[13] Esto suponía un avance importante en el camino hacia el descubrimiento de la verdad. Según este nuevo concepto, los valores de los bienes culturales se deben juzgar sobre la base de una matriz interactiva de ambos bienes, culturales y materiales, con las diferencias culturales locales, nacionales y regionales por un lado, y las diferencias materiales entre los bienes, por otro. Los valores y la sociedad eran ahora lo primordial. Por extensión, las normas, que son las reglas de conducta, y que reflejan o personifican los valores de una cultura, se han incorporado al dúo. Los principios de sociología destacan que los valores y las normas se unen para conformar la conducta de los miembros de una sociedad**.**

Aunque por diferentes motivos, estos mensajes no estaban perdidos para el bastión del patrimonio material: el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO que es responsable de la ejecución de la Convención del Patrimonio Mundial. Una de las formas en que el Comité del Patrimonio Mundial pone en práctica la Convención es inscribiendo sitios y bienes de "significación universal extraordinaria" en una "Lista de Patrimonio Mundial". A principios del decenio de 1990, era evidente que esta lista se había hecho cada vez menos representativa. Por ejemplo, el patrimonio cultural de Europa estaba hiper-representado en comparación con el del resto del mundo; las ciudades históricas y los edificios religiosos (catedrales, etc.) estaban hiper-representados; la arquitectura era "elitista" (castillos, palacios, etc.), "en términos generales, todas las culturas vivas, sobre todo las tradicionales, con su profundidad, su riqueza, su complejidad y sus diversas relaciones, figuraban muy poco en la Lista", señalaba la reunión de expertos que tuvo lugar en junio de 1994 en la sede de la UNESCO. El patrimonio material se había metido en un laberinto. Analizando el problema se vio que, igual que la "autenticidad" se había definido con gran estrechez de miras sobre la base de conceptos occidentales de obras maestras, etc., también "*Desde su inicio, la Lista de Patrimonio Mundial se había basado exclusivamente en un concepto 'monumental' del patrimonio cultural… la idea de patrimonio cultural se había quedado encerrada*

en los monumentos arquitectónicos… Una visión estática de las culturas humanas". Las culturas vivas, como tales, eran totalmente ignoradas.

El mensaje primordial de la reunión fue la aceptación de que "*la historia del arte y de la arquitectura, la arqueología, la antropología y la etnología ya no se centraban en monumentos aislados, sino en agrupaciones culturales complejas y polifacéticas, que mostraban en términos espaciales las estructuras sociales, las formas de vida, las creencias, los sistemas de conocimiento, las representaciones de las diferentes culturas pasadas y presentes en el mundo entero. Cada demostración individual debe ser, pues, considerada, no aisladamente, sino dentro de todo el contexto, sin perder de vista las múltiples relaciones mutuas que mantiene con su* entorno físico (es decir, material) y no físico (es decir, inmaterial)".[14] Sería digna de citar toda la observación aunque solo fuera para destacar que su único equivalente histórico era ¡la toma de la Bastilla en 1789! Con la aprobación del informe de la reunión de expertos y sus recomendaciones, la 8ª reunión del Comité del Patrimonio Mundial, llevó a cabo realmente una revolución. El patrimonio inmaterial se tomaba ya en consideración. De aquí en adelante, la sociedad y los valores iban a determinar el curso de los acontecimientos porque decidir lo que se pone en la Lista del Patrimonio Mundial requería la involucración de todos los actores conocedores de "las formas de vida, las creencias, los sistemas de conocimiento", etc. Y éstos no serían más restrictivos que los parámetros de los "valores intrínsecos". Nada menos que el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), máxima autoridad sobre el patrimonio monumental, afirma: "*La distinción entre patrimonio material e inmaterial nos parece ahora artificial. El patrimonio material solo puede alcanzar su verdadero significado cuando arroja luz sobre los valores que le sirven de fundamento. Y a la inversa, el patrimonio inmaterial debe encarnarse en manifestaciones materiales*". El ICOMOS tomó esto muy en serio, como prueba el hecho de que su 14ª Conferencia General y el Simposio Científico celebrados en Zimbabwe en octubre de 2003 tuvieran por tema "Lugar, Memoria, Significado: Preservación de los valores inmateriales de los monumentos y sitios". Como habría dicho Julio César, se había pasado el Rubicón.

Paralelamente, la UNESCO había tomado medidas al adoptar las iniciativas del "*Sistema de Tesoros Humanos Vivos*" en 1993 y la "*Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*" en 1998. Que esta última fue la antecesora de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* se refleja en el hecho de que la Convención se encargue de la incorporación de estas obras maestras a una lista de patrimonio mundial, de patrimonio inmaterial. En 1999 la Conferencia General en su 31ª reunión, aprobó que se empezara a elaborar un instrumento normativo que fue aprobado por la Conferencia General en su 32ª reunión en 2003. Lo que había empezado como una

batalla entre antagonistas en Armaggedon terminó en boda de los dos patrimonios, el material y el inmaterial.



El Nha nhac, música de la corte vietnamita. © Hué Monuments Conservation centre

Es posible que se haya tardado mucho en consumar el matrimonio, pero era inevitable que ocurriera en algún momento. El patrimonio inmaterial ofrecía un marco más amplio dentro del cual el patrimonio material podía tomar su forma y su significado. En ese marco, como afirma Arjun Appadurai, "el patrimonio inmaterial, por su propia naturaleza de mapa a través del cual la humanidad interpreta, selecciona, reproduce y difunde el patrimonio cultural, era un compañero importante del patrimonio material. Y lo que es más importante, es una herramienta con la cual el patrimonio material se puede definir y expresar transformando [así] paisajes inertes de objetos y monumentos en archivos vivos de valores culturales". Y más importante aún, es el instrumento primordial mediante el cual las sociedades definen sus relaciones y normas entre los valores culturales y las variables culturales.[15] Sigue abierto el tema de que las sociedades, las normas y los valores están en el centro de todo ello.

Ha sido necesario un arduo trabajo hasta conseguir que la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* viera la luz. Y todo debido a la no aceptación de este hecho simple pero crucial. Vengo señalando por doquier que estos tres pilares (*sociedades, normas y valores*) forman un triángulo equilátero que sostiene el patrimonio cultural

y espiritual.[16] Quizá un día, esta nueva Convención se ampliará hasta reconocer el patrimonio natural inmaterial.

Notas

1. *Primera Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* de la UNESCO. París: UNESCO, 2001, p. 30.
2. Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo de la UNESCO, *Nuestra Diversidad Creativa.* París : UNESCO, 1995, p. 94.
3. R. Pettman. The Japanese concept of heritage in its global politico–cultural context. En *Asian Studies Institute Paper 17*, Wellington, marzo de 2001, p. 2.
4. E. Avrami y R. Mason. *Values and Heritage Conservation.* Los Angeles: Instituto Getty de Conservación, 2000, p 7-8.
5. Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), Evaluación de bienes culturales para la 24 reunión del Comité del Patrimonio Mundial; WHC – 00/CONF.204/INF.6. París: ICOMOS, 2000, pp 108-110.
6. G. Antongini y Ti Spini: Lobi Housing. World Heritage Centre. *Africa revisited*, París: UNESCO. 1998, pp. 14-15.
7. N. Ardalan and Bakhatiar, *The sense of unity: the Sufi Tradition in Persian architecture*, Chicago: Chicago University Press. p. 6.
8. H. Stovel, Cultural diversity and ethics of conservation ed. A. Ahnieme. *Conservation training – Needs and ethics*, Helsinki: Comité Nacional Finlandés del ICOMOS. 1995, pp. 154-155.
9. B.M. Fielden y J. Jokiletho. *Management guidelines for world cultural heritage sites*. París: ICCROM, ICOMOS y UNESCO. 1993, p.11.
10. I. Tokoro, The grand shrine of Ise: the preservation by removal and renewal. ed. ; I. Serageldin y E. Shluger *et al. Historical cities and sacred sites*: *cultural roots for urban futures*. Washington D.C.: Banco Internacional para la reconstrucción/ Banco Mundial. 2001, pp. 22-29; N. Inaba. What is meant by "another approach" to conservation? ed. A. Ahonieme, *Conservation Training,* op cit, pp. 147-152.
11. A.Sinou. "Architectural and urban heritage: the example of the City of Ouidah, Benin". ed. I. Serageldin y T.Taboroff. En *Culture and Development in Africa,* Washington D.C., Banco Internacional para la Reconstrucción y el Desarrollo/ Banco Mundial, 1999, pp. 299-312.
12. B.M. Fielden and J.Jokiletho. *op. cit.*
13. Ed. K.E. Larsen. *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention.* Trondheim, Tapir Publishers, 1994.
14. Centro de la UNESCO del Patrimonio Mundial, Reunión de Expertos sobre "Estrategia Mundial" y estudios temáticos para una Lista del Patrimonio Mundial representativa: WHC-94/CONF.003/INF 6, París: UNESCO, 13 de octubre de 1994, pp. 1-8.
15. J.L. Luxen, "The intangible dimension of monuments and sites" ed. G. Saouma-Forero. En *Authenticity and integrity in an African context*, París: UNESCO, pp. 25-26.
16. Munjeri, D., Smart Partnerships: Cultural landscapes issues in Africa. World Heritage Centre, en *Cultural Landscapes*: *the challenges of conservation.* París: Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO, París, 2003, pp.134-143.

Investigación y Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial*

por Georges Condominas

George Condominas es antropólogo y especialista en cultura oral. Al terminar su doctorado, creó el CeDRASEMI, Centro de Investigación sobre Asia del Sureste. Fue profesor en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales y es autor de varias obras famosas, entre otras Nous avons mangé le forêt de la Pierre-Génie Goo [Nos hemos comido el bosque de la piedra-genio Goo]. *Ha sido también Vicepresidente de la Unión de antropólogos.*

Al abordar el tema del patrimonio, lo primero que hay que subrayar es la importancia capital que éste tiene, tanto para las sociedades como para los individuos que forman una sociedad. El otro día, Claire Merleau-Ponty nos recordaba que la idea de patrimonio nació en plena Revolución Francesa[1]: junto con la emergencia de lo popular y el acceso de todo un pueblo a un ámbito común. Ahora bien, me gustaría insistir en el hecho de que el patrimonio, el sentimiento de poseer algo en común o, para los egoístas, simplemente de poseer algo, procede de aquello que distingue al hombre de los animales – el hombre es un animal, pero lo que le distingue del resto del mundo animal es el hecho de tener conciencia del tiempo. La noción de tiempo es inherente a la noción de humanidad. Y en esta conciencia del tiempo, encontramos, sobre todo, el peso del pasado. No me voy a detener en este punto, pero en todos los actos importantes que los hombres hacen en sociedad, o incluso solos, se trata de justificar la acción actual en el presente invocando su pasado, el pasado del grupo. En muchas oraciones, en los ritos del campo y en otros, podemos oír "hago esto como lo hacían mis antepasados", justificaciones del presente aludiendo al pasado, pero también para obtener un desarrollo del futuro. Todo está relacionado, desde el pasado hasta el futuro. Si el hombre se apega tanto al patrimonio, es porque quiere transmitir a su descendencia un porvenir sólido. Por lo tanto, para la vida en sociedad, el patrimonio es algo capital.

Pero, ¿cuáles son las manifestaciones más tangibles del patrimonio? Pues sencillamente, todo lo que es concreto. Es decir, los monumentos, porque una sociedad que erige monumentos lo hace para dar testimonio de su poder, de su inteligencia, de su creatividad. Y es algo concreto, que se puede tocar. El otro elemento es el adecuado a las

sociedades con escritura, es decir, todos los escritos, sea cual sea la forma que adopten. Esto merecería, desde luego, desarrollarse un poco más, pero ya he anunciado que me iba a extender fundamentalmente en el patrimonio inmaterial. En todo caso, los monumentos competen a la arqueología, y las obras escritas, a la filología. Pero junto a esto, hay una falta de consideración profunda para todas las obras orales, y lo que es contradictorio, como casi siempre en las acciones humanas, es el hecho de que los mismos que desconsideran de tal forma la oralidad tienen los principios éticos y estéticos de la palabra, de sus lenguas, sus mitos y sus historias que proceden de lo oral. Citaré el caso de la civilización occidental que, incluso en su expansión más lamentable, la mundialización, reposa en principios que han sido emitidos por obras orales: la Biblia y la Odisea. Son éstas esencialmente orales si se analiza su estructura.

Así pues, tras esta breve introducción, ¿cuál es el corolario en la vida internacional? Todos los países tratan de salvar su patrimonio. Por ejemplo, la arqueología se remonta a muy atrás en la Antigüedad. Aunque, eso sí, ocurre que el salvamento de un monumento no siempre es afortunado: hay reparaciones que no son tales, como la de Viollet-le Duc… Pero la gente termina por acostumbrarse a los errores de Viollet-le-Duc. Si se pregunta a un parisino: "¿cree que la flecha de Notre-Dame es completamente evidente?", responderá afirmativamente aunque se trata de un añadido no muy afortunado del señor Viollet-le-Duc… La salvaguardia del patrimonio se ha entendido normalmente como la salvaguardia de los monumentos. Y cuando se ha creado una institución internacional, la UNESCO, ésta desde 1945 ha procedido a un programa de salvaguardia de monumentos prestigiosos, ya se trate de Angkor, o de Borobudur, o de monumentos egipcios, mejicanos, etc.

La comunidad internacional ha aportado fondos considerables para salvaguardar esta parte del patrimonio monumental. Pero también está la salvaguardia de los monumentos escritos, la erudición, los grandes textos antiguos. Se ha ayudado a la reconstitución de estos textos. Tenemos, por ejemplo, en Camboya todo el trabajo sobre la epigrafía, los textos escritos en piedra, pero también todo un conjunto de investigaciones sobre los manuscritos en piedras ollares. Se ha hecho un esfuerzo enorme en este tema; pero se han dejado completamente a un lado las obras de la oralidad. Y mirando las fechas, 1945 es el punto de arranque de todo lo que es salvaguardia de los monumentos y salvaguardia de las obras escritas. Pero la tenacidad de los etnólogos (perdón por acometer la defensa de mi propia profesión) ha hecho que haya un inicio de algo, aunque sea muy poca cosa, en el decenio de 1980. Por suerte existe un país, Bolivia, que ha sido mucho más tenaz que los demás y ha impulsado a la UNESCO a interesarse por las obras de la

oralidad. Las grandes iniciativas empezaron en 1990 y fue gracias al encarnizamiento de los investigadores. Un encarnizamiento bastante torpe, a veces… Si tomamos por ejemplo, las primeras reuniones, había programas que, todo el que los lea, teniendo un poco de experiencia en el terreno, se queda atónito. Se trata de programas redactados por personas de mucha fama, verdaderos sabios, pero dirigidos a eruditos. Quiero decir que en la salvaguardia de la oralidad, hay que pensar que las obras en cuestión se transmiten por poblaciones algunas de las cuales no tienen escritura o, incluso aunque la tuvieran, la gente que debía proteger y salvar estas obras no entendía nada de lo que había en los programas.

Así, poco a poco, se han ido desarrollando las cosas y las iniciativas emprendidas a partir de los años 92 ó 93 han sido muy eficaces –comparadas con la situación anterior. ¿Por qué? Porque en ese momento hemos podido anteponer la fragilidad de las obras de la oralidad. Hay un gran escritor de Malí francófono, Amadou Hampaté Bâ[2], que decía: "En África, cada anciano que muere es una biblioteca que se quema". Y es exacto porque, en la oralidad, el que crea o el que recoge las obras del pasado, es alguien que está animado por una pasión de salvar esas obras y transmitirlas. El afán del griot[3] o del poeta popular no es crear para sí mismo; él no trata de obtener el Goncourt, lo que quiere es transmitir a las generaciones futuras lo que ha dado el pasado. Es algo totalmente desinteresado. Pero la fragilidad es enorme, porque él va a tratar de transmitir, pero muy a menudo su método de transmisión es simple: en las veladas se pone a cantar –la poesía siempre se canta- y va contando los mitos o leyendas históricas. Y por otra parte, el grupo se suele poner a representar los mitos y se intercambian los cantos. Basta con que por un momento haya uno que desaparezca, y ya falta algo, se crea un vacío que es absolutamente irreemplazable. También ocurre que todo se basa en la memoria y la calidad de la transmisión. Y eso, está claro, es muy peligroso porque un fallo en la memoria de un transmisor de mitos o de cantos, es un elemento de la oralidad que desaparece. Y no olvidemos que la palabra "oralidad" quiere decir que todo se transmite por la voz, es la circulación de la voz lo que se recoge por el oído y se retransmite por la voz. No existen, por decirlo así, actas concretas. Así que, basta con que haya un error de apreciación para que todo se transforme. Por ejemplo, en el decenio de 1970, en Laos – donde, como es sabido, existe una literatura escrita pero la mayor parte es oral- un país occidental quiso hacer bien las cosas y distribuyó una cantidad (varios miles) de transistores pretendiendo salvar el arte indígena. Y fueron un poco deprisa y encontraron, como músico, a un señor que tocaba el *khêne*[4] pero que no estaba considerado como un músico excelente y pasó a la radio y todo el mundo oyó cómo tocaba. Entonces ocurrió la catástrofe. La gente se dijo: si los *Farang*[5] consideran

que esto les interesa- lo que no era cierto pues los *Farang*[5] no escuchaban este tipo de programas… en fin, debe ser que es bueno". Y se pusieron a falsear su propio estilo. Como se puede ver, una cosa mínima puede cambiar muchas cosas. No me extenderé más en esta fragilidad, pero es muy considerable.

Algo que se recoge tarde o que se recoge mal no es bueno. Del mismo modo, no diré que sea un principio, pero una medida para salvaguardar la literatura oral es recoger las variantes. Porque se puede caer en un sitio donde haya un buen recitador o un buen músico: entonces lo que se recoge es bueno. Pero, a veces, no ocurre así exactamente, y tendremos una pizca de cuento o de oración o de canto. Mientras que si se recorre el país, podremos encontrar textos más completos. Por ejemplo, lo que pasaba antiguamente era que el investigador que recogía en un sitio un canto o una oración, cuando iba a otro sitio y le proponían el mismo canto o la misma oración, decía: "No, no, eso ya lo tengo". Un grave error, porque el investigador no tiene los medios de controlar los textos, de hacer una investigación. Porque lo que recogemos lo devolvemos a la población. Es un principio ético, no nos lo vamos a quedar para nosotros. Pertenece al pueblo y hay que devolverlo al pueblo. Entonces, al devolverlo, es el pueblo mismo el que, por el desarrollo de la educación etc., sabrá reapropiarse de los textos y podrá comparar y decidir. Pero eso no tiene nada que ver con la gente de la escritura. Y lo que es desafortunado es que en ese momento, quedaba fijado un texto escrito que se convierte en dogma. Y que ya no es posible para nada corregir. Pues en la misma medida en que se tiene una desconsideración hacia la oralidad se tiene una consideración absolutamente deplorable, por exagerada, hacia lo escrito. Muy a menudo oímos decir a la gente: "Ah, pero está escrito". Así que desde el momento en que está escrito, es intocable. Ya vemos, pues, la diferencia.

A favor de la oralidad, tenemos muy pocos testimonios antiguos. Hay un texto muy bonito de Montaigne que alaba las cualidades y la gracia de las villanelas[6] cantadas por los campesinos, pero es un texto bastante corto; y hay un poema de Gérard de Nerval, pero tengo mala memoria y, aunque me encanta la poesía, soy incapaz de recitar un poema. Pues bien, algunos pueblos se han puesto a recoger sus mitos. Hace un momento, he citado los mitos del pueblo de Israel o la epopeya recogida por varias personas que llevan el nombre de Homero. Pero más próximo a nosotros, tenemos por ejemplo, y pido perdón a los japoneses, el *Kojiki* que ha sido recogido por mandato de la emperatriz *Genmei* en 712.[7] Tenemos también los diálogos de los filósofos chinos, y los de Confucio y no sólo los diálogos, sino también los comentarios posteriores. Pero todo esto se considera escrito aunque sea Confucio el que lo haya transmitido. ¿Cómo es que Europa se dedica también a

ello, finalmente? Tenemos el ejemplo de Charles Perrault[8], Charles Perrault con Madame de Aulnoy[9] y otras damas de la aristocracia… Son textos muy bellos, es escritura. He oído reprochar a los franceses el hecho de tener una lengua hablada y una lengua escrita; pues bien, lo que escribe Charles Perrault es en verdad una lengua escrita; pero, como recogía textos populares, Charles Perrault, pese a la calidad de sus escritos, sólo ha tenido un lugar secundario frente a los escritores considerados como tales en los ambientes intelectuales. Charles Perrault corresponde a una primera etapa, pero más adelante, el movimiento cobró un nuevo impulso con los hermanos Grimm[10]. Aparte de que el mayor, Jacob, fue el fundador de la filología alemana, en lo que nos ocupa ahora, él y su hermano Wilhelm han desempeñado un papel considerable recogiendo y publicando un corpus de doscientos cuentos a partir de 1812. Otros continuaron la tarea, como Vouk Karadzic[11], este gran poeta serbio que también hizo un trabajo notable en este ámbito, pero que desgraciadamente tenía el mismo apellido que el jefe de los serbios de Bosnia, que es buscado por el Tribunal Internacional… y en general no suelo acordarme del nombre de los grandes criminales, y en esta ocasión, el del poeta se me ha olvidado también. Él hizo una recopilación de textos absolutamente dignos de mención. Tenemos también un *infanzón* francés, De la Villemarqué, que recogió poemas y canciones de los campesinos bretones[13]. Y era un hombre orgulloso, como suelen ser los infanzones, que publicó sus traducciones y le criticaron, quién sabe, quizá por envidia. Así que se encerró en su rechazo y ya no quiso dar nada más. Y no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando un etnólogo encontró los manuscritos, el cuadernillo con las notas en bretón que había recogido de los campesinos [14]. Así que se trataba de una verdadera traducción. Por otra parte, tenemos nombres como Sébillot[15], como van Gennep[16], personas que han abierto brecha, pero que siempre han sido considerados por la elite como autores secundarios. Incluso un hombre tan extraordinario como van Gennep, por ejemplo, no ha tenido, ni mucho menos, la consideración que se merecía, ni siquiera en los manuales de etnología, aunque solo fuera por sus nueve volúmenes de folclore francés; sin embargo, todo el mundo conoce los ritos de transición[17].

Una obra muy importante es la del gran lingüista Meillet[18], el hombre que ha hecho una obra realmente magnífica por el indo-europeo. Lo que ha hecho Meillet es estudiar la estructura estilística de las epopeyas porque él vio enseguida que *La Odisea* no era obra de un autor y que la estructura de *La Odisea* era una mezcolanza propia de la oralidad. En la creación oral tenemos al autor que no tiene papel, ni piedra para grabar; recurre a técnicas mnemotécnicas de repetición que aportan a la vez una especie de ritmo regular que gusta al

auditorio. Así, en *La Odisea*, "la Aurora de dedos de rosa…" y todas las imágenes que se repiten acompañando a cada elemento o personaje, corresponden a una estructura propia de la oralidad.

Pero Meillet quería justamente penetrar este misterio. Tenía un joven alumno americano Milman Parry[19] cuya inteligencia le había llamado la atención, y le dijo: "Aquí tienes, hay en Serbia muchas epopeyas. Algunas han sido recogidas pero muy pocas, por el famoso "X" que acabo de citar, habría que recogerlas, pero enteras, es decir, con el canto." En ese momento no había grabadoras de calidad, así que tuvo que construir una especie de máquina enorme y se fue a las montañas serbias y croatas para recoger los cantos. La primera parte de su trabajo apareció en una tesis dirigida por Meillet, pero más tarde completó su trabajo y quiso publicarlo. Desgraciadamente, murió muy joven y toda la parte musical fue estudiada por Béla Bartók[20]. Es algo que se ignora, pero se trata de una obra verdaderamente notable de la oralidad. Lo que era necesario era llegar a encontrar los signos de "cómo se transmite una obra oral y con qué espíritu". En realidad, es un trabajo de Poética más que de Estilística, pues es muy diferente de la prosa. Y es algo muy interesante, pero se sigue ignorando. Por ejemplo, un elemento que ha sido muy importante en esta investigación –y no se trata de etnocentrismo por mi parte- ha sido el movimiento surrealista. Ha tenido un efecto considerable: pensad que Cendras, gran poeta surrealista[21], publicó su *Anthologie nègre* en los años un poco anteriores a la guerra y la gente descubrió que había otros medios de expresar la poesía. Y de repente, se han podido realizar investigaciones, aunque con medios muy limitados. Si se miran los textos de Breton –que confesaba que escribía como un académico, no se enorgullecía de ello, pero es una prosa muy bella- o gente como Max Ernst – Max Ernst era conocido como pintor, pero en sus textos como *La Femme aux cent têtes* por ejemplo[22]-, hay una creación poética que se basa en una estilística diferente y Max Ernst era alemán, pero es un gran poeta francés. Vemos que de repente los surrealistas descubrieron a Lautréamont[23], por ejemplo. Lo que importa es que en la creación literaria, poética, artística se necesita un público… Si una obra no atrae a un público, desaparece, o aparece mucho más tarde. Pues bien, aquí en un momento, las cosas se pusieron en marcha.

Lo que ocurre es que siempre ha habido reticencias hacia la oralidad, sobre todo en la historia, por ejemplo. Si se intenta traducir la historia de un pueblo o de una tribu, enseguida hay gente que dice: "Todo esto es oral, no se basa en nada" y cosas así… Por muy oral que sea, siempre hay gente para discutirlo (…) Y sobre todo, la gente de lo escrito, que menosprecia tanto lo que viene por vía oral, olvida que cada dinastía que

aparece, reescribe los anales. Una vez asegurado el triunfo, se reescribe la historia. No quiero molestar a nuestros auditores japoneses, pero en el *Kojiki*, a la emperatriz *Genmei*, no era la poesía lo que tanto le interesaba, sino demostrar que los mitos querían que fuera su dinastía la que persistiera hasta la eternidad de los tiempos. Por suerte, ocurre que los mitos japoneses son extraordinariamente bellos. Son mitos, hoy decimos surrealista para todo, pero en ellos hay, realmente, cosas extraordinarias: ya se trate de la diosa del sol o de Susano-o[24], que es su hermano, un poco ruidoso, todo ello es algo extremadamente vivo. Pues bien, sin darse cuenta, la emperatriz salvó los mitos al querer afirmar su dinastía. Vemos que la gente dice "Ah, en cuanto está escrito, es perfecto", pero si es oral, todo se pone en duda. Es algo generalizado y en la historia se ven muy a menudo equivocaciones de este tipo.

Lo que ha ocurrido también, y por lo que nos cuesta tanto trabajo que la comunidad internacional se interese por las obras de la oralidad, es que la minoría formada por los investigadores, no solamente el público en general, sino la minoría de los investigadores, ella misma, estaba contra la oralidad. Ya saben, como en una guerra desafortunada, hay generales pretenciosos que creen en sus fuerzas y subestiman las del adversario; no citaré casos, no quiero que me ataquen, pero en este tema ocurre lo mismo. En 1960 tuvo lugar en París el "Colloque Singer-Polignac" dedicado a las investigaciones francesas en Asia y en África del Norte, lo que se llamaba el orientalismo[25]. También en este círculo sólo se consideraba investigación el estudio de la arqueología o de la filología; es muy sencillo, un gran investigador del Maghreb, un hombre notable que ha escrito textos muy buenos, hizo un discurso en el que creyó poder poner algo de espiritualidad., y declaró: "Ya comprenden ustedes, en las ciencias humanas hay dos categorías. Las ciencias nobles, la arqueología y la filología, y las ciencias plebeyas, que son la etnología y la lingüística". Y entre los muchos investigadores que había allí, estaba Lévi-Strauss que demostró más tarde que la etnología y la lingüística podían hacer buena pareja sin ser plebeyas, y plebeyas revolucionarias. Pero hay algo más grave. No hay que tomar a Laous por un charlatán, no. Era un hombre lleno de admiración por sus colegas de la misma disciplina que él, aunque no por los demás. Y aquí voy a citar a alguien por quien siento la mayor admiración, pero que en el marco de su época, no tenía ninguna consideración por las versiones populares. Es el gran George Cœdès. En los "Documents sur l'histoire politique et religieuse du Laos occidental"[26], este gran monumento, Cœdès ha utilizado solamente los textos palis y sánscritos. Ha rechazado completamente los textos vernáculos, y eso que sabía tailandés. Lo hablaba mal, pero descifraba todo. Era realmente demasiado,

así que escribí un texto a continuación[27] en el que demostraba que tomando simplemente los textos vernáculos traducidos por Camille Notton, que era un cónsul francés establecido en Chiang Maï aficionado a la investigación[28], teníamos otro aspecto de la historia totalmente distinto. Pero cuidado, no se trata de tomar solo los textos vernáculos, hay que tomar los textos vernáculos y los textos en lenguas sabias. Hay que emplear los dos. En el trabajo de las ciencias humanas, en la etnología o la arqueología de los monumentos, se llega a algo mediante la comparación o el cotejo, pero si no se compara, no se puede llegar muy lejos. Hago aquí esta crítica, pero hay que matizarla: Cœdès estaba en su época, era un inmenso sabio, un pionero. Y para los investigadores son los pioneros los que más respeto merecen, porque son los que descubren, los que desbrozan el terreno y construyen. Vemos que el método que hemos tenido que seguir ha sido lentísimo porque estábamos ante un bloqueo total de la sociedad, o al menos un bloqueo completo de los políticos decisores.

Así pues, ¿qué podemos entender por "oralidad"? Mucha gente me dice: "La artesanía es material, no es inmaterial". Pero es la transmisión lo que es inmaterial. En la sociedad con escritura, los textos, los consejos están escritos. Pero en la cultura inmaterial la transmisión se hace por vía oral, no escrita.

El principio es que todo se basa en la palabra, y procedente de la palabra sola, hay toda una serie de obras. Tenemos la poesía, que siempre es cantada, excepto cuando llega la escritura, pues entonces se apunta. Tenemos los discursos, por ejemplo en Alaska, donde hay discursos extraordinarios. Incluso sin conocer la lengua, cuando se oye un discurso, por ejemplo en un entierro o una boda, es algo que tiene una resonancia magnífica. Tenemos también los proverbios. Todo esto se ha producido oralmente.

Tenemos muchas otras obras, pero a la palabra se añade el gesto. Palabra + gesto. Tenemos las danzas, las danzas sagradas, el mimo, los signos sonoros o visuales… Los indios de las llanuras, por ejemplo, hablan mediante nubes de humo, pero en África tenemos esa maravilla que es el lenguaje del tambor, sobre el que mi amigo Kawada Junzo[29] ha hecho un trabajo estupendo. Se oye el tambor en plena noche, no es solamente la música, sino que se trasmite un mensaje. Yo mismo tenía mi nombre en el lenguaje del tambor y no se transmite el nombre solamente, sino siempre acompañado de una musiquilla, y confieso mi falta de formación pues, cuando me llamaban, reaccionaba mal porque no entendía. Y sin embargo, era fácil… tatatam tatatam… pero cuando se oye entre dos tambores que tocan al mismo tiempo y que hacen montones de comentarios, no es tan fácil. Tenemos, pues, el lenguaje del tambor, pero además tenemos palabra+gesto+objeto que desemboca en el saber práctico.

Sabiduría práctica en toda las materias, es decir, que el artesano escultor por ejemplo, dirá a su aprendiz cómo tiene que hacerlo: "ten tu cepillo en la mano derecha, ten cuidado con tal ángulo, etc.". Esto es importante pues está el objeto, pero también el trabajo sobre el objeto, que es la palabra transmitida por el maestro y los gestos que hay que hacer y que también enseña el maestro. No solo habla, también hace gestos. Además tenemos todo lo que es técnica y rito. En nuestro sistema de clasificación de todo, hay gente, por ejemplo, que me ha hecho observar una vez que a los valientes Mnong Gar les faltaba racionalidad: "¿Por qué hacen sacrificios', eso no va a hacer crecer las plantas, etc.". No es cierto: no veréis nunca un Mnong Gar hacer un sacrificio sin cuidar la planta y tampoco hará la simple técnica (de plantar etc.) sin hacer el sacrificio. Porque está convencido de que hay genios, espíritus en todas partes y que es mejor no correr demasiados riesgos y atraerse la benevolencia de estos genios. Las dos cosas están relacionadas. Nosotros distinguimos el rito de la técnica, ellos ven siempre algo global. Es fácil. He citado ritos agrarios, pero tenemos también las técnicas de construcción de la casa etc. Todas las técnicas tienen ritos porque toda acción es aleatoria. No se puede decir: "Voy a hacer esto y me va a salir bien". Es mejor actuar con todos los elementos posibles de éxito y éstos vienen de las creencias. Vemos, pues, que el abanico de la vía oral es vasto. En el fondo, la transmisión de la sabiduría práctica se hace siempre por vía oral, por el gesto y por la actuación sobre los objetos.

Cuando se prevé la salvaguardia del patrimonio, en el ámbito monumental y en el ámbito erudito, que pasan al primer plano, hay una ayuda eficaz, personas con gran formación y en este terreno todo va bien, incluso aunque haya guerras- por supuesto no estoy hablando de los Budas de Bamiyán- pero hay prioridades. Por ejemplo, en el caso del Nilo, hemos visto el traslado de los monumentos en una salvaguardia exterior…

Pero si abordamos el ámbito popular, para empezar, los investigadores no son tan numerosos. Por ejemplo, no preguntaré a los Jemers, sino a los franceses, puesto que son sus conciudadanos: ¿quién se acuerda de Suzanne Karpelès? Suzanne Karpelès fundó el Instituto Búdico y puso en él toda su pasión. Y lo que es extraño es que sea una parisina procedente de una gran familia burguesa atea, la que ha visto algo esencial en el mantenimiento y la preservación de la cultura jemer y del budismo en su ambiente. Fundó el Instituto Búdico cuya influencia trasciende los límites de Camboya pues ha llegado a tener una influencia enorme, tanto en Tailandia como en Laos. Y ha estudiado las cosas muy de cerca y muy profundamente; era una persona de gran generosidad.

Otro personaje a quien quisiera recordar es George Groslier. Se trata verdaderamente de una bellísima persona. Y podemos abrir los libros de historia y ver el lugar que ocupan los generales de sable y después ver el que ocupa George Groslier: es bastante lamentable. En Phnom Penh está el Museo Nacional. Pues bien, allí George Groslier creó una arquitectura que se ha extendido más allá de las fronteras de Camboya, una innovación que se inspira en el país donde fue creado. Porque George Groslier era un viajero infatigable, dibujante, fotógrafo, etc. Recorrió todo, y en su obra *Eaux et lumières*[30], [Aguas y luces], que es su obra maestra aunque desgraciadamente no ha sido reeditada, se aprecia cómo George Groslier amaba a este país, lo amaba muy profundamente. Y a todas partes donde iba miraba cómo vivía la gente y tomaba nota, mediante el dibujo o la escritura. Y al fin esto produjo en 1921, *Recherches sur les Cambodgiens,* [Investigaciones sobre los camboyanos]; después, ese mismo año consiguió publicar también los primeros fascículos de *d'Art et archéologie khmers*[31] [Arte y arqueología jemer].

En él encontramos una visión global ciertamente muy avanzada para su época. Los que recuerdan el nombre de George Groslier, es quizá porque saben su participación en la detención de André Malraux después de Banteay Srei. Por otra parte, lo había hecho con mucho humor. Pero recordarán sobre todo el respeto que tenía, no solamente por los monumentos, sino también por la artesanía. Había creado una escuela de artesanía pues no quería que sus investigaciones fueran simplemente consignadas en los libros, quería que sus investigaciones reanimaran a los artesanos jemers. Quería recrear el movimiento. Era un hombre para el que la creación era esencial. Y en sus obras, se ve siempre ese vaivén: se inspira en los monumentos, culturas, escenas de los bajorrelieves del Bayón u otros, pero al mismo tiempo, visita el mercado. Es él el primero que suscitó realmente este afán de revitalización del arte jemer pues veía este arte no como algo estático, sino como un arte atrapado en el movimiento de la historia. Lo que siempre quiso hacer era reanimar el arte jemer, y yo creo que es el hombre que mejor ha comprendido –voy a emplear una palabra excesiva- el alma del país. Creo que no se puede entender completamente la práctica artística artesanal (pues yo no hago distinción entre práctica artística y práctica artesanal) de este país si no se comprende a Groslier. Y la desgracia es que su obra no se ha reeditado. Creo que es lo primero que habría que hacer: reeditar su obra y traducirla porque eso significa volver a poner en circulación el pasado creativo. Hacer que este pasado creativo de los Jemer continúe en el presente y vuelva a estallar en el futuro.

Notas

* Conferencia informal organizada por la EFEO en su sede de Siem Reap, el 19 de julio de 2002, transcrita y anotada por Christophe Pottier.
1. Conferencia informal de Mme. Claire Merleau-Ponty del 16 de julio de 2002 en la EFEO de Siem Reap: *Approche muséographique du Musée National de Phnom Penh*.
2. Amadou Hampaté Bâ (1901-1991).
3. Griot: negro de África que pertenece a una casta especial, a la vez poeta, músico y mago.
4. El *khêne* es un instrumento musical de lengüeta, de Laos.
5. La palabra tailandesa *farang* se emplea para describir a los Caucasianos, aunque también se puede emplear para referirse a los Afro-americanos.
6. Villanela: canción, poesía pastoral ; danza a la que acompañaba en su origen.
7. El *Kojiki* es el libro más antiguo sobre la historia del Japón que *Hiedano-Arei* comenzó a redactar por orden del emperador *Tenmu*, y que acabó *Oono-Yasumaro* en 712 por orden de la empératriz *Genmei*. Informaciones comunicadas amablemente por Hisao Arahi.
8. Charles Perrault (1628-1703).
9. Baronesa de Aulnoy, nacida Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1650-1705).
10. Jacob y Wilhelm Grimm (1785-1863;1786-1859).
11. Vouk Karadjitch, *Contes populaires serbes*, Ed. L'Age d'Homme. El original serbio apareció en 1821.
12. *Infanzón* : gentilhombre campesino de la baja nobleza, que vive en sus tierras.
13. Hersart de La Villemarqué, (1815-1895). Le Barzaz-Breiz. *Chants populaires de la Bretagne*, 1839.
14. Cuadernos descubiertos por Donatien Laurent en 1964.
15. Paul Sébillot (1843-1918).
16. Arnold van Gennep (1873-1957).
17. Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain,* París, A. y J. Picard, 9 volúmenes, 1937-1958. Reed. 1988 -Robert Laffont, col. Bouquins, 1999. Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Nourry, 1909. Reed. París. Ed Picard. 1987.
18. Antoine Meillet (1866-1936).
19. Milman Parry *L'épithète traditionnelle chez Homère* : Essai sur un problème de style homérique, París, Société Éditrice des Belles Lettres, 1928. Para su obra posterior, cf. *The Singer of Tales* de su alumno y colaborador Albert B. Lord, Harvard 1960 (reed. 1988 y 2000).
20. Béla Bartók y Albert B. Lord, *Yugoslav Folk Music*, Volúmenes 1-4, State University of New York Press, 1978.
21. Frédéric Louis Sausere, llamado Blaise Cendras (1887-1961). *Anthologie nègre*, París, La Sirène, 1921.
22. Max Ernst, (1891-1976). *La Femme aux cent têtes*, París, 1929.
23. Isidore Ducasse (1846-1870) publicaba con su título nobiliario : Conde de Lautréamont.
24. La diosa del sol Amaterasu y su hermano Susano-o .
25. Coloquio sobre los Institutos franceses de Ciencias Humanas en Asia, Fundación Singer-Polignac, París, noviembre de 1960.
26. George Cœdès, "Documents sur l'histoire politique et religieuse du Laos occidental", *BEFEO XXV* (1-2, pp. 1-201.
27. Georges Condominas, "Notes sur l'histoire Lawa. A propos d'un lieu-dit Lua' (Lawâ) en pays Karen", *Art and Archaeology in Thailand*, Bangkok, FAD, 1974, pp. 146-164. Reed. Georges Condomminas, L'espace social, París, Flammarion, 1980, pp. 240-258.
28. Camille Notton (traductor), *Annales du Siam*, París, Charles Lavauzelle y Cia, 1926, 1930, 1932 (3 vol.).
29. Kawada Junzo, *La voix. Étude d'ethno-linguistique comparative*, éditions de l'EHESS, París, 1998, prólogo de Marc Augé, traducido del japonés por Sylvie Jeanne.
30. George Groslier, *Eaux et lumières. Journal de route sur le Mékong cambodgien*, París, Ed. Maritimes et Coloniales, 1931.
31. George Groslier, *Recherches sur les Cambodgiens d'après les Textes et les Monuments depuis les premiers siècles de notre ère*, París, Augustin Challamel, 1921, 432 p. *Art et archéologie khmers* es una revista espléndida fundada y dirigida por George Groslier y publicada en París por Challamel. Dos tomos aparecieron entre 1921 y 1926. Para una bibliografía de George Groslier, ver la que ha escrito su hijo Bernard-Philippe Groslier : "George Groslier, pintor, escritor y arqueólogo francés, 4 de febrero de 1887-18 junio de 1945 (Phnom Penh, Cambodge)", en Georges Condominas et al. (ed.), *Disciplines croisées. Hommage à Bernard-Philippe Groslier*, París, EHESS, 1992, pp 59-62.

Dibujos de arena de Vanuatu

por Stephen Zagala

Stephen Zagala está realizando sus estudios doctorales en el Centro de Investigaciones Transculturales (Australia) y ha sido enviado a Vanuatu para llevar a cabo un extenso trabajo de terreno. A fines de 2002 realizó una consulta de tres meses para la UNESCO, fue el comisario de una exposición con motivo de la segunda edición del Festival de Artes de Melanesia en Port Vila y trabajó como voluntario en el Centro Cultural de Vanuatu.

Por toda la zona septentrional y central de las islas Vanuatu, se extiende una serie de comunidades diferentes que practican lo que ha venido en llamarse "dibujos de arena". Esta tradición singular consiste esencialmente en trazar figuras geométricas con polvo, arena o ceniza. Cada dibujo se concibe como una especie de laberinto constituido por una línea de trazado prácticamente continuo, a menudo sin haber levantado el dedo del suelo. Si quisiéramos dar cuenta de la sutileza intelectual de esta práctica, en lugar de "dibujo" sería quizás más adecuado hablar de una forma autóctona de "escritura". De hecho, los términos autóctonos para designar los dibujos de arena (*uli*, *naites*, *nitüs*, *ghir*, *rolu*, *nana*, *ulan*, etc.) son los mismos que se utilizan para designar a la escritura europea. En este sentido, es importante darse cuenta de que estos dibujos de arena son mucho más que simples imágenes o elementos decorativos.

Historia y significado

En su contexto tradicional, los dibujos de arena son antes una ceremonia íntima que un espectáculo público. Se realizan a menudo en terrenos contiguos a los lugares de reunión o baile, como complemento a la conversación y al debate. A veces se acompañan de canciones o relatos, y pueden ser usados para enseñar cuestiones de responsabilidad social a los niños o para explicar nociones filosóficas a los adultos. También existen dibujos de arena sagrados que han de memorizarse a fin de conquistar el ingreso a la vida del más allá. Pese a la compleja belleza visual de estos dibujos, no sería de gran interés preservar su imagen en un soporte menos efímero. Fugaces como palabras, una vez que han sido terminados, estos dibujos se dejan a merced del viento.

Desde el punto de vista histórico, los dibujos de arena florecieron en el contexto de las amplias redes de comunicación que unían las islas septentrionales y centrales del

archipiélago. En esta región existen cerca de 80 comunidades lingüísticas, y sus poblaciones practicaron siempre la costumbre de viajar en busca de conocimiento e intercambios comerciales. Los dibujos de arena se desarrollaron en parte como una forma de comunicación e intercambio simbólico en este dinámico entorno transcultural, facilitando la circulación de ideas entre comunidades lingüísticas diferentes y permitiendo a los viajeros dejar mensajes en los puntos de encuentro. Por otra parte, los dibujos de arena se convirtieron en un sutil modo de simbolizar e inscribir los rituales y mitologías propios a cada comunidad lingüística en los cauces comunes de información cultural. Aunque estas circunstancias históricas hayan cambiado durante los procesos de colonización y desarrollo nacional poscolonial, los dibujos de arena siguen funcionando como una forma de intercambio y diferenciación culturales. Varias comunidades de las islas centrales siguen practicando variantes locales específicas de dibujos de arena que se acompañan de canciones o relatos. Dichos dibujos constituyen importantes instrumentos mnemotécnicos que permiten la memorización de información relativa a crónicas locales, cosmologías autóctonas, genealogías y conocimiento científico.

Los registros antropológicos indican que existen por lo menos 300 dibujos de arena diferentes. El dibujante puede también acompañar su dibujo de relatos y explicaciones diferentes según la relación que éste tenga con su auditorio: ante un forastero contará una simple historia, mientras que a un familiar allegado le confiará importantes informaciones a partir del mismo dibujo de arena. Por otra parte, se han encontrado los mismos dibujos en diferentes comunidades lingüísticas, pero cada una de ellas lo ejecuta e interpreta de forma diferente.

El eje de este entramado de ricas texturas se encuentra en la noción de "jalus", de fuerte arraigo entre las poblaciones del archipiélago. Derivada del vocablo inglés "jealousy", su significado ha perdido las connotaciones peyorativas, y se utiliza a menudo en sentido positivo para expresar el orgullo que sienten las poblaciones por sus particularidades regionales. Esto se hace patente, entre otros casos, en la circunspección y los secretos que envuelven a los conocimientos locales. Las poblaciones que conforman la comunidad lingüística Raga, en la isla de Pentecost, tienen un dibujo de arena para describir la noción de "jalus" que puede interpretarse como un mapa o diagrama que simboliza el movimiento de la gente entre los secretos. Se cuenta que si un forastero interroga al jefe del poblado sobre algún aspecto de los usos locales, éste responderá con evasivas, confundiendo al curioso con los diferentes caminos que llevan a la respuesta. El dibujo de arena representa las ambiguas instrucciones del jefe a través una línea sinuosa que avanza y retrocede

adoptando formas caprichosas. Al final del dibujo, se traza en su centro una pequeña figura en forma de diamante que simboliza el conocimiento buscado.

La importancia de la reserva y el carácter secreto explican en parte la variabilidad de los dibujos de arena a través de la región. Cuando dichos dibujos son compartidos por personas de comunidades lingüísticas diferentes, sólo se revela parcialmente su significación profunda. Y a la inversa, el conocimiento adquirido se modificará e incorporará a otros grupos de mitos y leyendas a fin de preservar las particularidades regionales. Esta es una de las razones por las que los dibujos de arena han seguido siendo en gran medida una forma de arte efímera, que puede borrarse rápidamente y ser ejecutada de diferentes modos según las circunstancias.

La utilidad del concepto de "patrimonio inmaterial"

Esta dinámica social del secreto plantea algunas cuestiones importantes en cuanto a la gestión patrimonial de los dibujos de arena. En primer lugar, la elaboración de un catálogo exhaustivo de dibujos de arena sería una falta de respeto y una forma indirecta de acabar con los procesos de ocultamiento y manifestación inherentes a la ejecución de esta tradición. En este sentido, el concepto de "patrimonio inmaterial" es de gran utilidad, ya que hace hincapié en la transmisión de conocimientos antes que en la conservación de objetos. El objetivo es fomentar los procesos sociales de aprendizaje, difusión y ejecución, en los que se asienta el dibujo de arena en tanto que forma dinámica de expresión cultural.

A este respecto, es fundamental aceptar que el secreto es un elemento constructivo en el mantenimiento de la diversidad cultural de las Vanuatu. Contrariamente a las sociedades democráticas de Occidente, en las que el secreto se asocia a la culpa o al engaño, la capacidad de limitar y controlar la circulación del conocimiento merece gran respeto en Vanuatu. Por lo que respecta al patrimonio de dibujos de arena, el reto es mantener esa zona gris que separa el conocimiento público del privado, ya que en esta zona de relaciones interpersonales es donde los dibujos de arena muestran su mayor vitalidad. Los secretos pueden insinuarse, compartirse o comunicarse de forma selectiva, y modificarse a medida que van siendo proferidos, a fin de desempeñar un papel social relevante.

El principal objetivo de un plan del patrimonio consagrado a los dibujos de arena deberá ser el fomento de los mencionados procesos de adquisición y modificación del conocimiento a través de la ejecución de esta tradición inmaterial, así como la creación de una red autóctona de trabajadores de terreno.

La elaboración de una nueva terminología para el patrimonio cultural inmaterial

por Wim van Zanten

Wim van Zanten es etnomusicólogo en el Departamento de Antropología Cultural y Estudios de Desarrollo de la Universidad de Leiden (Países Bajos). En 2002 editó un glosario del patrimonio cultural inmaterial (Glossaire du patrimoine culturel immaterial) para la UNESCO, y en 2002-2003 participó en calidad de experto gubernamental por los Países Bajos en las tres reuniones intergubernamentales de expertos relativas al anteproyecto de convención sobre la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, celebradas en la Sede de la UNESCO (París).

Necesidad de un glosario

El 17 de octubre de 2003, la Conferencia General de la UNESCO, en su 32ª reunión, aprobó la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. En el segundo artículo de dicha convención se aportan las definiciones de las principales concepciones de "patrimonio cultural inmaterial" y "salvaguardia", basadas en las que figuran en el glosario de 2002[1]. Me gustaría contribuir a esta labor incidiendo sobre ciertos aspectos tratados por el grupo que participó en la elaboración del glosario de 2002 relativos a debates anteriores y al texto de la convención de 2003. Dicho glosario no figura en el texto de la convención, ni se lo ha incorporado como apéndice, debido a que se lo considera "una labor en curso".

La UNESCO organizó en Río de Janeiro, del 22 al 24 de enero de 2002, una reunión internacional de expertos sobre "Patrimonio cultural inmaterial: ámbitos prioritarios para una convención internacional". En dicha reunión los expertos destacaron la importancia y la necesidad apremiante de disponer de un glosario sobre el patrimonio cultural inmaterial de fácil acceso. La recomendación de la UNESCO de 1989 tenía por objeto "la salvaguardia de la cultura tradicional y popular", ante lo que varios especialistas invocaron que era muy problemático utilizar términos como "cultura tradicional" y "folclore" emanadas de un sistema anterior de mentalidad colonial y dominación[2]. Algunos términos utilizados en dicha recomendación, como "protección", "conservación" y "reactivación", tienen connotaciones paternalistas en ciertos lugares del mundo. En general, la Recomendación dio la impresión de estar orientada a la investigación antes que a

la práctica y centrada asimismo en los productos antes que en los procesos que se desarrollan en las comunidades.

Por consiguiente, se decidió convocar una reunión de expertos en la Sede de la UNESCO en junio de 2002 con el propósito de establecer las definiciones de los términos más importantes. Durante los preparativos de esta reunión, un grupo de expertos holandeses invitados por la Comisión Nacional de los Países Bajos para la UNESCO, propuso un conjunto de definiciones provisionales de términos relativos al patrimonio cultural inmaterial. El grupo de expertos internacionales[3] utilizó este glosario provisional elaborado por el grupo de expertos holandeses como base de trabajo. También se tomaron en consideración definiciones anteriores realizadas por la UNESCO y grupos de especialistas, en particular la labor llevada a cabo durante la reunión de Turín en marzo de 2001, así como dos listas de definiciones establecidas por Estados Miembros y organizaciones intergubernamentales que facilitó la Secretaría de la UNESCO. El glosario fue ultimado (con la inclusión de algunos puntos adicionales por medio de correos electrónicos) y publicado en agosto de 2002[4].

Definición de patrimonio cultural inmaterial: derechos humanos

La nueva definición de patrimonio cultural inmaterial habrá de tomar en cuenta el cuestionamiento de que está siendo objeto el concepto de cultura. La cultura ha dejado de concebirse como un consenso unánime entre las personas que conforman una comunidad para percibirse actualmente como un lugar de contestación: los pueblos están recreándola continuamente. No obstante, la cultura sólo tendrá continuidad si los pueblos gozan de buenas condiciones para su creación y renovación. Por otra parte, en el actual contexto de globalización, las relaciones entre las comunidades están cambiando[5].

Los puntos de vista expuestos durante la Mesa Redonda de Turín, en marzo de 2001, parcialmente recogidos en la harto breve definición de patrimonio cultural inmaterial, son los siguientes:

1. los esfuerzos internacionales de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial deben fundarse en principios universalmente aceptados de derechos humanos, equidad, sostenibilidad y respeto mutuo entre comunidades;

2. la actividad de salvaguardia de la diversidad cultural debe tomar en consideración la dinámica de creación, renovación y transmisión del patrimonio cultural inmaterial, esto es, los procesos sociales que se desarrollan en las comunidades portadoras de cultura y el derecho de dichas comunidades, así como

de sus instituciones locales, a aplicar sus propios planteamientos a dichos procesos, es decir, que han de tener la capacidad de determinar su propio patrimonio cultural inmaterial.

Estas cuestiones proporcionaron al grupo de expertos que elaboraba el Glosario pautas de debate adecuadas. La cuestión de los derechos humanos fue probablemente la más compleja. Se planteó si la definición de patrimonio cultural inmaterial había de ser exclusivamente científica o bien una definición científica aplicada a una situación política universal. Hay formas de patrimonio cultural inmaterial profundamente nocivas para otros grupos. Obviamente, la UNESCO no desea la salvaguardia de patrimonio cultural inmaterial que entrañe segregación racial, mutilación de mujeres o cause, de cualquier otra forma, serios perjuicios a otros grupos o individuos. ¿Deben incorporarse estas restricciones a la definición de patrimonio cultural inmaterial?

En la definición de patrimonio cultural inmaterial de Turín no se incorporaron estas restricciones, las cuales fueron mencionadas únicamente en las recomendaciones. El grupo de expertos convino en que la definición de Turín era excesivamente académica, habida cuenta de los objetivos de la Convención. Asimismo, en la reunión del Consejo Ejecutivo de la UNESCO de mayo de 2002 se señaló que la definición de Turín era perfectamente válida desde el punto de vista científico, aunque demasiado abstracta en cuanto a los objetivos operativos. Por otra parte, se advirtió que habría que dotar a la definición del patrimonio cultural inmaterial de una lista de ámbitos en los que se manifiesta a fin de delimitar con mayor claridad su esfera de aplicación[6].

El grupo de expertos decidió, por lo tanto, incorporar la frase relativa a la problemática de los derechos humanos, restringiendo así el ámbito del patrimonio cultural inmaterial que había de salvaguardarse: éste debería ser conforme a los principios universalmente aceptados de derechos humanos, equidad, sostenibilidad y respeto mutuo entre comunidades culturales. Durante las reuniones celebradas en 2002-2003 con motivo de la preparación del anteproyecto de convención, se hizo patente que la anterior formulación era excesivamente rigurosa. Lo que había de excluirse eran las violaciones graves de los derechos humanos. Otras formas de discriminación (como por ejemplo, la padecida por los fumadores, o la exclusión de mujeres u hombres de ciertas actuaciones, etc.) debían ser tratadas en el plano operativo por los comités correspondientes. Por consiguiente, la exigencia de "equidad" fue suprimida.

Capacidad de definir

Otra de las cuestiones cruciales fue precisar a qué autoridad le correspondía determinar los contenidos del patrimonio cultural inmaterial, deberían ser los portadores de cultura, o bien los expertos profesionales o las instituciones estatales. La opinión predominante en el grupo de expertos fue que en última instancia dicha autoridad debía residir en los propios portadores[7]. Por consiguiente, la convención trata del patrimonio cultural inmaterial "*….que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural*". Teniendo en cuenta que el papel de las comunidades portadoras de cultura es crucial a la hora de determinar el patrimonio cultural inmaterial, el glosario recoge términos como intervención, portador, creador, custodio y ejecutor, por una parte, e investigador, administrador y director, por otra. El "portador" es el miembro de una comunidad que reconoce, reproduce, transmite, transforma, crea y constituye cierto tipo de cultura en y para una comunidad, y puede, asimismo, desempeñar uno o varios de los papeles siguientes: ejecutor, creador y custodio. "Intervención" es la capacidad de adoptar decisiones que tendrán consecuencias en las prácticas sociales y representaciones en las que participan individuos y comunidades. Aunque ciertos de estos términos no figuran en el texto de la Convención, es de esperar que se utilizarán en la serie de manuales relativos a la Convención de 2003 que la UNESCO tiene previsto publicar.

En lugar de patrimonio cultural inmaterial, se ha preferido con frecuencia la fórmula "cultura viviente", puesto que tiene la ventaja de referirse inmediatamente a las personas que la practican. Por otra parte, hay que distinguirla de los artefactos culturales "muertos", excepto cuando los descendientes de los ejecutantes originales les insuflan nueva vida[8].

El patrimonio inmaterial e inmaterial están estrechamente vinculados

El patrimonio cultural inmaterial no puede disociarse totalmente del patrimonio material. Algunos sistemas de conocimiento humano ni siquiera distinguen entre formas materiales e inmateriales del patrimonio, o entre lo cultural y lo natural[9]. Sin embargo, en la Convención de 2003 era importante establecer una distinción palpable, de lo contrario no se diferenciaría mucho de la convención para la salvaguardia de monumentos, construcciones y paisajes naturales de 1972.

El patrimonio cultural inmaterial se manifiesta a través de formas materiales[10], así, los conocimientos y técnicas necesarios para la fabricación de instrumentos musicales se materializa en los instrumentos fabricados. Por consiguiente, la definición de patrimonio

cultural inmaterial ha de hacer mención de este vínculo estrecho: "*Se entiende por "patrimonio cultural inmaterial" los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes*…"

La segunda parte de la definición de patrimonio cultural inmaterial señala que éste se manifiesta en cinco ámbitos, lo que comprende tradiciones y expresiones orales, artes del espectáculo, usos sociales y conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo. El puno a) en su totalidad reza: "*tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial*". En el Glosario de 2002, el punto a) sólo hablaba de "expresiones orales". La definición que se dio a "expresiones orales" fue: "*Aspectos del patrimonio cultural inmaterial que se manifiestan a través del habla o de canciones*".

En mi opinión el breve "expresiones orales" del Glosario es mucho más apropiado, puesto que abarca todo lo dicho en el texto de la convención con profusión de palabras. Sin embargo, no puede negarse que la lengua es el ámbito más importante en el que se manifiesta el patrimonio cultural inmaterial, y hay numerosas lenguas en peligro de desaparición en el mundo. La más larga descripción del punto 2 a) de la definición de la Convención refleja el problema frecuentemente evocado de la situación crítica en que se encuentran muchas lenguas del mundo.

Salvaguardia

El Glosario recoge abundantes términos relativos a la salvaguardia, tales como conservación, selección, preservación, promoción, protección, revitalización, sostenibilidad y transmisión. Se concordó en que la transmisión, ya sea por vía formal o informal, era uno de los elementos clave en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

En el Glosario, los términos "conservación", "preservación" y "protección" se definieron de la siguiente manera:

Conservación: Adopción de medidas a fin de preservar espectáculos y prácticas sociales de la incuria, la destrucción o la explotación.

Preservación: Acción de velar por el mantenimiento de ciertos espectáculos y prácticas sociales.

Protección: Acción de velar porque ciertos espectáculos y prácticas sociales no sufran daños.

En ciertas partes del mundo estos términos tienen connotaciones paternalistas, por lo que el grupo de expertos expresó su recelo ante el hecho de que su uso incitase a

"congelar" el patrimonio cultural inmaterial, esto es, a refrenar todo cambio creativo. Se señaló asimismo que no podía garantizarse que estas ideas se mantuviesen, ya que esto iría en contra de la definición de patrimonio cultural inmaterial, por la que son las comunidades y los individuos los que tienen la última palabra en la determinación de su propio patrimonio cultural inmaterial. Por tanto, tras largos debates, se decidió añadir la siguiente nota a cada una de estas tres definiciones: "[Esta noción puede no ser aplicable a todos los aspectos del patrimonio cultural inmaterial, por lo que a efectos de la futura convención se utilizará el término "salvaguardia"]". Las principales razones por las que dichos términos se incluyeron en el Glosario de 2002 fueron que éstos se utilizaban en la Recomendación de 1989, que sin duda alguna se seguirán utilizando en el futuro y, por último, que las definiciones pueden ser útiles en trámites jurídicos. La definición de "salvaguardia" en el texto de la convención contiene términos como "conservación" y "protección"[11].

Conclusión

El Glosario de 2002 no es más que un modesto punto de partida. En cuanto la Convención de 2003 entre en vigor, la necesidad de directrices operativas exigirá que se revisen estas definiciones y se realicen otras nuevas. De hecho, ya se han llevado a cabo experiencias útiles gracias a los programas de la UNESCO relativos a los *Tesoros Humanos Vivos* y a las *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*. La reciente publicación de la obra de Duvignaud y Chaznadar[12] propone interesantes puntos de vista de varias personas que participan en estas actividades de la UNESCO.

Desde el punto de vista jurídico, en las definiciones y en el texto de la Convención de 2003 puede haber imperfecciones. Sin embargo, sería conveniente que dicha convención estimulara el debate sobre los derechos de propiedad. La legislación relativa los derechos de propiedad sigue fundándose excesivamente en los derechos de los individuos. Ha llegado el momento de volver a reflexionar sobre estas cuestiones, especialmente en lo que respecta al patrimonio cultural inmaterial, en el que la creatividad conjunta de individuos y comunidades desempeña un papel tan importante.

Notas

1. *Glossary intangible cultural heritage*. Elaborado en la reunión internacional de expertos en la UNESCO, 10-12 de junio de 2002. Editado por Wim van Zanten, Comisión Nacional de los Países Bajos para la UNESCO, La Haya, agosto de 2002, 17+iii pp.
2. Seitel, Peter (ed.), Safeguarding traditional cultures: A global assessment of the 1989 UNESCO recommendation on the safeguarding of traditional culture and heritage. Actas de la conferencia celebrada en la Smithsonian Institution en Washington, D.C., del 27 al 30 de junio de 1999, organizada por la UNESCO, División del patrimonio cultural, y el Centre for Folklife and Cultural Heritage de la Smithsonian Institution, Centre for Folklife and Cultural Heritage Smithsonian Institution, Washington D.C. Disponible vía Internet en http://www.folklife.si.edu/unesco/, 2001.

Véase también Seitel, Peter, 'Defining the scope of the term Intangible Cultural Heritage', ponencia presentada en la reunión internacional "Patrimonio cultural inmaterial: ámbitos prioritarios para una convención internacional", organizada por la UNESCO en Río de Janeiro, Brasil, 22-24 de enero de 2002, 14 pp.

3. Los participantes fueron: Sr. Antonio Arantes (Brasil), Sra. Lourdes Arizpe (México), el Excmo. Sr. Mohammad Bedjaoui (Argelia; presidente), Sr. Oskár Elschek (Eslovaquia), Sra. Sudha Gopalakrishnan (India), Sr. Chérif Khaznadar (Francia), Sr.Paul Kuruk (Ghana), Sr. Ralph Regenvanu (Vanuatu), Sr. Sompong Sucharitkul (Tailandia; vicepresidente), Sr.Wim Van Zanten (Países Bajos; vicepresidente), Sra.Sue Wright (Reino Unido).
4. Las definiciones de "patrimonio cultural inmaterial" formuladas con motivo de las diferentes reuniones son:
    1) Turín, marzo de 2001: *"el proceso adquirido por los pueblos así como los conocimientos, las técnicas y la creatividad de la que son herederos y que desarrollan, los productos que crean y los recursos, espacios y otras dimensiones del marco social y natural necesarios a su durabilidad; estos procesos infunden en las comunidades un sentimiento de continuidad con respecto a las generaciones precedentes y son de una importancia crucial para la identidad cultural, así como para la salvaguardia de la diversidad cultural y para la creatividad de la humanidad"* (Recomendaciones a la UNESCO, nº.7, Plan de acción de la Mesa Redonda de Turín, marzo de 2001; véase también *Guide* 2001,5.);
    2) Glosario, 2002 : « A efectos de la presente Convención, se entiende por patrimonio cultural inmaterial las prácticas y representaciones – junto con el conocimiento, técnicas, instrumentos, objetos, artefactos y lugares que les son inherentes – que comunidades e individuos reconocen como su patrimonio cultural inmaterial, y que son conformes con los principios universalmente aceptados de derechos humanos, equidad, sostenibilidad y respeto mutuo entre comunidades culturales. Estas comunidades recrean continuamente dicho patrimonio cultural inmaterial en función de su entorno y condiciones de existencia históricas, lo que les infunde un sentimiento de continuidad e identidad y contribuye así a promover la diversidad cultural y la creatividad del género humano. ii) El patrimonio cultural inmaterial, tal como es definido en el párrafo i) supra, abarca los siguientes ámbitos : 1) expresiones orales, 2) artes del espectáculo, 3) prácticas sociales, ritos y actos festivos y 4) conocimiento y usos relacionados con la naturaleza ».
    3) Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 17 de octubre de 2003 *(Artículo 2: Definiciones):* A los efectos de la presente Convención,
    1. Se entiende por "patrimonio cultural inmaterial" los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.
    2. El "patrimonio cultural inmaterial", según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:
    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.

5. *Transcripciones realizadas por la Secretaría de la* UNESCO de 12 cintas audio con las grabaciones de la Reunión Internacional de Expertos sobre Patrimonio Cultural Inmaterial – Elaboración de un glosario, Sede de la UNESCO, París, 10-12 de junio de 2002, 151 pp [No publicado]
6. Arantes, Antonio, "Informe (versión provisional) sobre la elaboración de un glosario" relativo a la *Reunión Internacional de Expertos sobre Patrimonio Cultural Inmaterial,* Sede de la UNESCO, París, 10-12 de junio de 2002, 14 pp. [No publicado.]
7. Arantes, Antonio, *op.cit.*
8. Seitel, Peter (ed.), 2002, *op.cit.*
9. Seitel, Peter (ed.), 2002, *op.cit.*
10. En el *Glosario* de 2002, la segunda parte de la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial reza: "El Patrimonio cultural inmaterial, [...] abarca los siguientes ámbitos:…" Prefiero el texto de la

Convención que dice: *"El "patrimonio cultural inmaterial"* [...] *se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:…"* (véase Apéndice).

11. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 17 de octubre de 2003: "Se entiende por "salvaguardia" las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos".
12. Duvignaud, Jean y Chaznadar, Chérif (eds.), *Le patrimoine culturel immatériel; Les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Babel/ Maison des Cultures du Monde, Paris, 2004, 256 pp. [Internationale de l'Imaginaire N°620].

El patrimonio digital de los museos en línea

por Cary Karp

Cary Karp ocupa el cargo de Director de Estrategia y Tecnología Internet en el Museo de Historia Natural de Suecia y en el Consejo Internacional de Museos. Desde comienzos de los años ochenta ha participado en muchos aspectos de la integración de la comunidad museística en las redes internacionales de comunicación electrónica. Actualmente, en su calidad de Presidente y Director General de la Museum Domain Management Association (Asociación de Gestión de los Dominios de Museos - MuseDoma - http://musedoma.museum), tiene bajo su responsabilidad la creación del dominio de alto nivel .museum.

El papel de Internet en el quehacer de los seres humanos es cada vez mayor. Es un componente omnipresente de la vida económica y hace ya tiempo que su importancia social ha dejado de ser simplemente recreativa. Constituye una importante plataforma para las actividades culturales y se ha convertido en un factor que determina los intereses en ese ámbito. Hace tiempo que los responsables de los museos advirtieron las oportunidades que brinda Internet para alcanzar nuevos públicos y actualmente está examinándose en qué medida las actividades de origen numérico han de introducirse en la definición básica de los museos y la profesión museística.

La existencia de las tecnologías de comunicación electrónica llevó a cambios de distinta índole. El primero fue la fácil extensión de las actividades de los museos al reino digital. Antes de que Internet se convirtiera en cosa corriente, los museos habían ya preparado material que se difundía mediante medios numéricos; por ejemplo, producían CD-ROM y presentaban iconografía digital por otros medios de comunicación. Además, la necesidad de automatizar la gestión de las colecciones condujo a sus responsables a mostrarse muy interesados por los beneficios que podrían obtenerse mediante la participación en redes de dimensiones realmente importantes. El material informativo de los museos empezó a aparecer en los archivos de documentos escritos creados a inicios de la extensión de Internet y, tras los primeros indicios claros de la inminente trascendencia del www, rápidamente comenzaron a florecer visitas interactivas de museos. Pronto empezó a aplicarse la denominación genérica "Museo virtual" para hablar de esa representación numérica de exposiciones reales.

La segunda consecuencia fundamental de Internet para los museos era en cierto modo la otra cara de la misma moneda. Algunas personas que no estaban familiarizadas con los principios básicos de la profesión museística, pero sabían presentar contenidos en línea, se interesaron por la noción de museos virtuales y comenzaron a llamar así a sitios web que a veces podían ser -pero no siempre lo eran- comparables con los que concebían los museos, conforme a criterios aplicables a sus actividades tradicionales en la realidad.

Los museos profesionales no manifestaron especial interés por sus homólogos de origen numérico hasta que empezaron a surgir problemas de derechos de propiedad intelectual. Como aún estaban frescas en la memoria las -a veces- tensas discusiones con los representantes de las industrias multimedia sobre la mejor manera de administrar los derechos de reproducción de las copias digitales de objetos pertenecientes a sus colecciones, los responsables de los museos no siempre reaccionaban de modo muy positivo al encontrar en línea reproducciones numéricas no autorizadas de sus bienes, independientemente de la calidad o el contexto de esas imágenes. Cuando también empezaron a utilizarse sin autorización los nombres de los museos reales, fue preciso ocuparse del problema.

Los conflictos de los primeros tiempos se han apaciguado, pero la simple afirmación de que las iniciativas de origen digital podrían de algún modo considerarse museos legítimos, suscita la hostilidad abierta de muchos directores de museos. Uno de los argumentos que éstos utilizan con mayor frecuencia es que la propiedad de las colecciones materiales constituye la esencia misma del museo. Sin embargo, ése no es el único criterio en que se basa la definición de "museo" que encontramos en los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM):

"El museo es una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, en la que se adquieren, conservan, investigan, difunden y exponen, para el estudio, la educación y el disfrute, los testimonios materiales del ser humano y su entorno."

La capacidad de una institución para difundir los testimonios materiales del ser humano y su entorno no depende de que esas colecciones le pertenezcan. En la definición del ICOM se enumeran después distintas categorías de organismos que, por lo tanto, pueden considerarse museos. Se trata de "*centros culturales y otras entidades que se ocupan de la conservación, el mantenimiento y la gestión de recursos del patrimonio material e inmaterial (patrimonio vivo y creaciones digitales)*".

El autor de este artículo participó en la preparación de esa cláusula (que se añadió a la primera definición en 2001) y da fe de que, entre otros motivos, se la adoptó para que las iniciativas de origen numérico pudieran beneficiarse del mismo reconocimiento que se concede a las otras categorías de organismos. El autor también puede revelar que se soslayó deliberadamente la utilización expresa de la denominación "museo virtual" para evitar la reacción que, casi seguramente, hubiera desencadenado su mención.

Actualmente, el ICOM está revisando esa definición cuyo texto completo puede consultarse en http://icom.museum/statutes.html#2. La lista de entidades que "pueden considerarse museos de conformidad con esta definición" se está reduciendo y la definición básica se está modificando en consecuencia. La legitimidad museológica de las actividades que llevan a cabo organismos que sólo aparecen en público en el ámbito digital es uno de los elementos candentes de los debates actuales. En última instancia, otros asuntos de actualidad, más apremiantes, podrían resolver este debate.

Hace ya varios años que se reconoce que los museos deberían ocuparse del tema de los bienes culturales inmateriales, y ése será el último problema relativo al material digital que se examinará en este artículo. Obviamente, para que se puedan incluir bienes inmateriales entre los elementos centrales de los catálogos de los museos será preciso dejar de considerar que los museos se ocupan, esencialmente, del patrimonio material. El ICOM dedicará su próxima Conferencia Trienal a "Los museos y el patrimonio inmaterial". Una de las consideraciones básicas en que se basan sus preparativos es la política de la UNESCO por la que se exhorta a todos los organismos encargados de la gestión del patrimonio a incluir los bienes inmateriales en sus prioridades.

En la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* aprobada por la Conferencia General en su 32ª reunión, celebrada en octubre de 2003, la UNESCO expuso con claridad todas sus inquietudes en la materia. La comunidad museística reconoce plenamente los asuntos que se abordan en ese documento y, con toda seguridad, se los recogerá en los trabajos de la próxima Conferencia del ICOM. En esa misma Conferencia General de la UNESCO se aprobó también un segundo documento que no parece haber despertado tanta atención. En esa *Carta para la Preservación del Patrimonio Digital* se estipula que "se deberá dar prioridad a los productos de 'origen digital'" entre los que se incluye, explícitamente, al material cultural.

Por consiguiente, la validez, desde un punto de vista profesional, del interés de los museos por el material de origen numérico queda establecida con claridad, aunque conviene señalar que la comunidad museística debería prestar más atención al segundo

documento de la UNESCO. Para evitar cualquier confusión en lo que respecta al asunto que se examinará a continuación, se recuerda al lector la distinción entre la transformación numérica, que es el proceso utilizado para reproducir objetos materiales en un soporte digital o para transcribir en forma numérica obras que están grabadas en un soporte material, y las creaciones en formato numérico. Esta última categoría incluye, por ejemplo, obras de arte creadas con computadora y música sintetizada. Un óleo escaneado, o la grabación de un tema musical de un disco de larga duración en formato MP3 constituyen ejemplos de transformación numérica. Pese a que, en algunos casos, el sustituto digital de un objeto material puede tener un gran valor cultural, el concepto de patrimonio de origen digital alude a los materiales creados directamente en el ámbito numérico.

Como en lo tocante a cualquier otro campo del que pueda ocuparse una disciplina, sería enteramente lógico que existieran museos dedicados a los bienes de origen digital. La profesionalidad de tales organismos podría evaluarse de conformidad con lo dicho en los Estatutos actuales del ICOM, en los que se establece que un museo es "una institución permanente, sin fines lucrativos" (obsérvese que el segundo de estos dos criterios es objeto de discusión). Aunque el funcionamiento de esa entidad requiera un espacio físico para el equipo de almacenamiento y transferencia del material digital, y para las oficinas del personal, el requisito de que esté "abierta al público" puede satisfacerse por conducto de un puerto de acceso numérico. En realidad, los medios electrónicos son la única vía de acceso al material de origen digital. También puede sostenerse, de modo convincente, que la posibilidad de conectarse en todo momento y desde cualquier lugar a instalaciones en línea tales como los sitios web permite un mayor grado de acceso público que el que pueda ofrecer un museo con paredes de ladrillos, incluso aunque éste tuviera sus puertas abiertas 24 horas al día y 365 días al año.

Entonces, ¿qué categoría de organismo podría responder a la definición de museo exclusivamente digital y, a la vez, cumpliría con los requisitos que se aplican a las instalaciones museísticas materiales? Internet constituye una plataforma para toda clase de actividades comerciales y a nadie se le ha ocurrido sugerir que el puerto de acceso es de algún modo óbice a que la empresa tenga una identidad. Las librerías en línea venden libros y pueden defender, con razón, su condición de librerías aunque carezcan de dirección postal. Muchas emisoras radiales difunden regularmente por Internet los mismos programas que transmiten por los equipos tradicionales de radiodifusión. Pero también existen estaciones de radio en la Red que carecen de transmisores y antenas y emiten sus programas exclusivamente por esa vía. Incluso si se concede que los representantes de la

radiodifusión podrían cuestionar la legitimidad de las emisoras que sólo transmiten por Internet, es absolutamente imposible que quien escucha un programa radial por los altoparlantes de una computadora gracias a Internet pueda saber si el programa se está difundiendo simultáneamente por una emisora convencional, o viceversa, a menos que se haya anunciado explícitamente.

No hay ningún motivo por el que no pueda presentarse una exposición de imágenes numéricas, creadas para que se las visualice en la pantalla de una computadora personal, tanto en los muros de una sala de un museo de ladrillos como en un sitio web. Si la presentación del material se ajusta a las normas profesionales de conservación, la experiencia visual conservará todo su valor desde los puntos de vista pedagógico y estético, al menos en todo lo que depende del estudio de producción con que trabaja el museo "real". Si se acepta la analogía entre esta exposición y la radio que emite por Internet, puede sostenerse que el organismo que concibió la exposición de arte de origen digital es un museo virtual, y que la propia exposición es una exposición en Internet (o una galería en línea, término que sería más apropiado en algunos casos). Aunque es poco probable que las expresiones que acaban de presentarse desplacen la ya acuñada (pero mal definida), esto es, "museo virtual", sería necesario que pudiera distinguirse una exposición *ad hoc* de material numerizado de una presentación ordenada de material de origen digital por organismos a cuyo material sólo puede accederse mediante un puerto de acceso digital pero que, por lo demás, trabajan de total conformidad con los principios bien establecidos de la profesión museística. Hay que reconocer que un vínculo terminológico entre esta última actividad e Internet, pese a su enorme trascendencia actual, puede perder validez en futuros contextos numéricos en los que otras infraestructuras o denominaciones podrían convertirse en vehículos omnipresentes de las presentaciones en línea de la creación digital.

Volviendo a otros criterios estipulados en la definición del ICOM actualmente en vigor, sólo podría atribuirse plenamente la denominación de "museo" a un organismo situado en Internet si su funcionamiento estuviera en manos de una entidad que excluyera permanentemente los fines lucrativos. Este criterio se debe a la necesidad de evitar la explotación comercial de los bienes culturales y de garantizar a largo plazo la integridad de las colecciones de los museos. Sin embargo, existen diferencias importantes en la forma en que ambas consideraciones se aplican a los bienes materiales e inmateriales. Cuando se trata de objetos materiales las cosas dependen, en gran medida, de las manos en que se encuentran. Si un objeto pertenece a los accionistas de un organismo con fines de lucro, el

riesgo de que se lo explote por su valor pecuniario es mayor que si se encuentra en las colecciones reglamentadas de una entidad perteneciente al Estado.

Los atributos de los bienes inmateriales que pueden ser objeto de explotación comercial no tienen dimensiones físicas y por ello no hay forma de ponerlos bajo llave para protegerlos. Actualmente, el problema consiguiente se estudia en el marco de los derechos de propiedad intelectual. La rama que se refiere específicamente al material digital se denomina "gestión de los derechos digitales" y, de ningún modo constituye un problema exclusivo del sector de la gestión del patrimonio. Difícilmente pasa un día sin que la prensa informe sobre alguna actuación judicial relativa a la violación de los derechos de propiedad digital –y la explotación con fines de lucro de bienes culturales inmateriales y sus autores es muy anterior a la noción de obra de origen digital.

La supervivencia a largo plazo de objetos digitales está relacionada con factores que escapan totalmente al marco de procedimientos que se ha elaborado para garantizar la continuidad de las colecciones materiales. Una vez más, no se trata en modo alguno de una dificultad que atañe exclusivamente a los museos, y suele hablarse en este caso del problema de la "conservación digital". En los museos, ésta incluye tanto las obras de origen digital, como los sustitutos numerizados de objetos materiales que se utilizan para completar distintos aspectos de su mantenimiento físico. (La utilización de tecnologías numéricas para conservar objetos materiales también se denomina conservación digital).

Cuando se examinan bienes materiales pertenecientes a un museo, se parte del supuesto de que cada objeto es único y requiere una atención material individual a largo plazo, incluido un entorno de almacenamiento propicio. Esta es una de las razones por las que se concede tanta importancia a la perennidad de las instituciones. Desde un punto de vista técnico, es sencillo duplicar un objeto digital original con total exactitud. La dificultad, en este caso, es el riesgo de que la tecnología empleada para reproducirlo se vuelva obsoleta tras la creación del registro numérico y que más tarde sea imposible recuperar el objeto inmaterial del soporte de almacenamiento. En este caso también es preciso prestar una atención permanente, y a largo plazo, de modo que los objetos digitales se transfieran de un soporte a otro a medida que las tecnologías evolucionan. La conservación material de los soportes de almacenamiento también es un problema pero, como forma parte del reino material, que resulta más familiar, con frecuencia lleva a olvidar la dificultad fundamental de la conservación del material digital. (Pensemos en los conservadores que concentran la atención en los muebles para depósito en lugar de preocuparse por lo que contienen). Si se tiene presente esto último, todos los organismos que tienen a su cargo una colección de

objetos digitales podrán garantizar su supervivencia de modo muy sencillo: asegurándose de que las copias de esos objetos se puedan poner en línea con uno o más procedimientos de funcionamiento degradado. Basta con que la longevidad del organismo responsable sea equivalente al tiempo necesario para transferir la responsabilidad primordial del material de un puerto de acceso a otro.

¿Qué aporta todo esto cuando se desea saber si los organismos que se ocupan exclusivamente del patrimonio digital pueden incluirse, legítimamente, en la categoría de museos *auténticos*? Incluso si no se tienen en cuenta las características especiales que se atribuyen en este artículo a los museos en línea, la condición de museos virtuales es un asunto crucial en las deliberaciones sobre la redefinición del término "museo" que se celebran actualmente en el ICOM. La pregunta también podría plantearse de la siguiente manera: "¿Qué es un museo virtual real?". Una forma de responder a estas interrogantes consistiría en evitar el afán de definir las entidades en estudio de manera detallada y describir sencillamente los atributos de un museo especializado en bienes digitales, eximiendo a esos organismos del mantenimiento de instalaciones materiales de fácil acceso público y modulando las nociones de permanencia de las instituciones para que se concuerde de manera más adecuada con los requisitos específicos del mantenimiento continuo del patrimonio digital. La definición consiguiente debería incluir varias denominaciones que podrían atribuirse a esos organismos.

Todo esto se ha expuesto teniendo en cuenta en toda la medida de lo posible las ideas de los responsables de museos. El mismo artículo hubiera podido prepararse con vistas a publicarlo en algún soporte propio de la tecnología de la información. Los arquitectos del entorno digital también tienen conciencia de la importancia de Internet en las actividades culturales y un artículo sobre los museos en línea constituiría un tema interesante para las publicaciones especializadas en ese ámbito. La noción de museo virtual es una expresión sencilla que ha ganado muchos adeptos en la comunidad de la Red y poco se reconocen sus ramificaciones museológicas. Por lo tanto, si se hubiera tratado de presentar los museos en línea del otro lado de la barrera, este artículo se habría redactado de manera muy distinta, pero contendría los mismos elementos fundamentales.

Los profesionales de los museos deben desempeñar un papel didáctico muy claro: han de favorecer una mayor comprensión de estos problemas en la comunidad que se ocupa de la presentación en línea de materiales de origen numérico y utiliza para ello la metáfora del museo. Además, esos profesionales tienen la capacidad de suscitar un mayor interés del público con respecto a la utilidad de Internet para acceder a los recursos de los

museos. Si la comunidad museística tomara la iniciativa en lo referente a las actividades de origen digital, y a cualquier instancia que se presente como un museo virtual, en línea o en la Red, fortalecería su capacidad de contribuir a dar forma a los museos a medida que sigan evolucionando y extendiéndose en el reino numérico, que carece prácticamente de fronteras.

El patrimonio inmaterial como producción metacultural[1]

por Barbara Kirshenblatt-Gimblett

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, antropóloga de renombre mundial, es profesora en el Departamento de estudios sobre artes del espectáculo de la Tisch School of Arts (Nueva York), en donde enseña historia y teoría de los museos, exposiciones universales y turismo en el marco del programa de museología de la escuela. Su obra Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage *(1998), es una investigación sobre el museo en tanto que formación histórica y medio emergente en relación con su papel cambiante en la sociedad. Barbara Kirshenblatt asesora también a múltiples museos, entre los que se cuentan recientemente el Museo Estadounidense Conmemorativo del Holocausto y el Museo de Historia de los Judíos Polacos (Varsovia).*

El patrimonio inmaterial

Después de la Segunda Guerra Mundial, la UNESCO ha venido apoyando una serie de iniciativas relativas al patrimonio mundial, consagradas en un principio al patrimonio material mueble e inmueble, y ampliadas más tarde al patrimonio natural y recientemente al patrimonio inmaterial[2]. Pese a la existencia de tres listas de patrimonio diferentes, cada día hay mayor conciencia de la arbitrariedad de estas categorías y de la interrelación que existe entre ellas. Se entiende por *patrimonio material* los monumentos, grupos de construcciones o sitios de valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico o antropológico, lo que abarca tesoros como Angkor Wat, un vasto conjunto de templos situado en los alrededores del pueblo de Siem Reap (Camboya); la Isla Robben en Ciudad de El Cabo, donde estuvo encarcelado Nelson Mandela durante la mayor parte de sus 26 años de cautiverio; Teotihuacán la antigua ciudad de las pirámides en el exterior de la Ciudad de México; y las minas de sal de Wieliczka, cerca de Cracovia, explotadas desde el siglo XIII.

Se entiende por *patrimonio natural* las formaciones físicas, biológicas o geológicas excepcionales, las zonas que constituyen el hábitat de especies animales y vegetales amenazadas, y las áreas de valor desde el punto de vista científico, estético o de conservación, lo que corresponde a sitios como el Mar Rojo, el Parque Nacional del Monte Kenia, el Gran Cañón y, más recientemente, el Complejo de Conservación de la Amazonia Central de Brasil[3]. La noción de "patrimonio natural" se refería inicialmente a lugares de

características, belleza o valor excepcionales, no afectados por la acción humana, esto es, en estado salvaje. No obstante, la mayoría de los sitios de la Lista del Patrimonio Natural (y del mundo) han sido de alguna forma delimitados o afectados por el ser humano, lo que condujo a que la UNESCO se replantease sus concepciones sobre el patrimonio natural. Paralelamente, el patrimonio natural, concebido con arreglo a la ecología, al medio ambiente y a un enfoque sistémico del mismo como ser vivo, puede servir de modelo para concebir el patrimonio inmaterial como totalidad antes que como un inventario, y para calcular el valor inmaterial de un sistema viviente, ya sea éste natural o cultural.

Tras intentar durante varios decenios definir lo que se denominaba, y aún a veces se denomina, folclore, la introducción del concepto de patrimonio inmaterial ha supuesto un gran avance, al referirse no sólo a las obras maestras, sino también a sus autores. El anterior modelo basado en el folclore animaba a especialistas e instituciones a documentar y mantener un registro de las tradiciones en vías de desaparición. El reciente modelo intenta mantener una tradición viva frente a posibles amenazas, preservando las condiciones necesarias para su reproducción cultural, lo que implica que hay que valorar por igual a los "portadores" y "transmisores" de las tradiciones, y a los usos y entornos en los que éstas se dan. Como el patrimonio material, el inmaterial es cultura, y como el natural, está vivo. La tarea es, pues, mantener el sistema completo en su calidad de ser vivo, y no sólo recopilar "artefactos inmateriales".

Los esfuerzos de la UNESCO por establecer un instrumento de protección de lo que actualmente se denomina patrimonio inmaterial se remontan a 1952. La labor desarrollada en torno a nociones jurídicas tales como propiedad intelectual, derecho de autor, marca comercial y patente, que debía constituir una base de protección de lo que entonces se denominaba folclore, fracasó – ya que el folclore, por definición, no es la creación exclusiva de un individuo, sino que existe en versiones y variantes antes que en una forma única, original y atribuible a un autor; surge habitualmente de acciones en desarrollo y se transmite oralmente, a través de las costumbres o el ejemplo, en lugar de fijarse materialmente en formas concretas como escritos, partituras, dibujos, fotografías o grabaciones[4].

Durante los años ochenta, se distinguió entre cuestiones legales y medidas de preservación, y en 1989 la Conferencia General de la UNESCO formuló su *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*[5]. Con fecha del 16 de mayo de 2001, el *Informe relativo al estudio preliminar sobre la conveniencia de reglamentar en el ámbito internacional la protección de la cultura tradicional y popular mediante un nuevo instrumento normativo*, modificó

considerablemente los términos del documento de 1989. En primer lugar, en vez de insistir en el papel de los profesionales e instituciones de la cultura tradicional y popular a la hora de documentar y llevar registros de tradiciones en peligro de extinción, dicho informe se centró en la defensa de las propias tradiciones mediante el apoyo a sus ejecutores, lo que suponía desplazar la atención de los artefactos (cuentos, canciones, costumbres) hacia los seres (intérpretes, artesanos, curanderos), su conocimiento y sus técnicas. Inspirándose en los planteamientos del patrimonio natural en tanto que conjunto de sistemas vivos, así como en la noción de *Tesoro Nacional Vivo*, que obtuvo reconocimiento jurídico en Japón en 1950, en el documento de 2001 se expresaba la necesidad de ampliar el alcance de la noción de patrimonio inmaterial y de las medidas para protegerlo. La subsistencia del patrimonio inmaterial exigiría que se prestase atención no sólo a los objetos, sino ante todo a las personas, así como a su hábitat y condiciones de vida, entendiéndose éstos como espacio de vida y universo social.

Por consiguiente, la UNESCO definió el patrimonio inmaterial como: "el conjunto de formas de cultura tradicional y popular o folclórica, es decir, las obras colectivas que emanan de una cultura y se basan en la tradición. Estas tradiciones se transiten oralmente o mediante gestos y se modifican con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva. Se incluyen en ellas las tradiciones orales, las costumbres, las lenguas, la música, los bailes, los rituales, las fiestas, la medicina tradicional y la farmacopea, las artes culinarias y todas las habilidades especiales relacionadas con los aspectos materiales de la cultura, tales como las herramientas y el hábitat"[6].

En la definición establecida con ocasión de la reunión de Turín de marzo de 2001 se especificaba asimismo que: "los procesos asimilados por los pueblos, junto con los conocimientos, las competencias y la creatividad que los nutren y que ellos desarrollan, los productos que crean y los recursos, espacios y demás aspectos del contexto social y natural necesarios para que perduren; además de dar a las comunidades vivas una sensación de continuidad con respecto a las generaciones anteriores, esos procesos son importantes para la identidad cultural, así como para la salvaguardia de la diversidad cultural y la creatividad de la humanidad"[7].

Este planteamiento conceptual holístico de la definición del patrimonio inmaterial viene acompañada de una definición en forma de inventario, legado de los primeros esfuerzos de definir la tradición oral y la cultura tradicional y popular: "el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la

comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes"[8].

En otro lugar de la guía de aplicación, términos como "tradicional", "popular" o "folclórico", sitúan el patrimonio inmaterial en una jerarquía cultural implícita que se hace explícita en la explicación del "¿por qué y para quién?": "Para muchas poblaciones (y especialmente para los grupos minoritarios y las poblaciones indígenas), el patrimonio intangible representa la fuente vital de una identidad profundamente arraigada en la historia"[9].

Pese a la remodelación terminológica que implican neologismos como "Primeras poblaciones", por tercer mundo, o "les Arts Premiers" (artes primigenias), por arte primitivo, estas fórmulas perpetúan la idea de una jerarquía cultural, como puede verse claramente en la reestructuración de los museos y colecciones de París, cuyo resultado ha sido la disolución del Museo de Artes Africanas y Oceánicas y el Museo Nacional de las Artes y Tradiciones Populares, la redistribución de los fondos del Museo del Hombre y la creación de dos nuevos museos – el Museo del quai de Branly, consagrado a las "artes y civilizaciones de África, Asia, Oceanía y las Américas", en París, y el Museo de las Civilizaciones de Europa y del Mediterráneo, en Marsella[10]. Desde abril de 2000, destacadas piezas de las colecciones de África, Oceanía y América, cuyo destino final es el Museo del quai Branly, se están exponiendo por vez primera en el Pabellón de Sesiones del Louvre, que se ha convertido en la sección del museo consagrada a las "artes primigenias"[11]. La presencia de dichas obras en el Louvre constituye la tan esperada respuesta a la pregunta que formuló en 1920 el crítico de arte Félix Fénéon: *¿ingresarán en el Louvre?*[12].

Estas acciones en el plano nacional coinciden con los esfuerzos de la UNESCO por movilizar a los actores gubernamentales a fin de que adopten las medidas necesarias para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en sus territorios correspondientes[13].

Estas medidas ponen de manifiesto lo diferente que es la dedicación profesional al patrimonio del patrimonio en sí mismo. Aunque el propósito de muchas de estas medidas es la salvaguardia de algo que ya existe, su efecto más notorio es la creación de capacidades para algo nuevo, como son el consenso internacional en torno a la noción de "patrimonio inmaterial" o la creación de inventarios y políticas culturales, documentación, archivos, institutos de investigación y fenómenos similares. En pocas palabras, las actividades de salvaguardia exigen competencias altamente especializadas de índole muy diferente a las

que se necesitan para actuar en el espectáculo Kutiyattam, el teatro Bunraku o los coros polifónicos de Georgia. Por consiguiente, la función de la UNESCO es suministrar directrices y orientación, reunir expertos y representantes nacionales para establecer cooperación y acuerdos internacionales e infundir su autoridad moral a los consensos obtenidos en el curso de un dilatado y minucioso proceso de debate, toma de acuerdos y presentación de informes. De este proceso nacen acuerdos, recomendaciones, resoluciones y disposiciones. En los pactos, convenios y declaraciones resultantes se proclaman derechos y deberes, se formulan directrices, se proponen instrumentos multilaterales y normativos y se solicita la formación de comités. Los comités se encargan de dar orientaciones, formular recomendaciones, obrar por el incremento de los recursos, así como de examinar las solicitudes de inscripción a las listas, la inclusión en propuestas y la ayuda internacional. Las recomendaciones habrán de aplicarse en los planos nacional e internacional. Los Estados Partes definirán y seleccionarán las riquezas culturales de sus territorios correspondientes mediante la elaboración de inventarios, formularán políticas de protección del patrimonio y crearán organismos encargados de aplicarlas. Se espera que dichos estados creen instituciones de fomento a las labores de documentación en materia de bienes culturales, y a la investigación sobre las mejores formas de salvaguardarlos, encargándose asimismo de formar especialistas en la gestión del patrimonio así como de sensibilizar y promover el diálogo y el respeto a través de instrumentos de valorización como la lista del patrimonio.

La Lista

El 18 de mayo de 2001, tras decenios de debates sobre la terminología, la definición, los objetivos y las medidas de salvaguardia de lo que anteriormente se denominaba "cultura tradicional y popular" – y antes de que el Informe relativo al estudio preliminar sobre la conveniencia de reglamentar en el ámbito internacional la protección de la cultura tradicional y popular mediante un nuevo instrumento normativo fuese presentado ante el Consejo Ejecutivo de la UNESCO – la UNESCO dio por fin a conocer las primeras 19 "Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad"[14]. Cabe preguntarse cuál es la índole de esta lista y por qué es ella, a fin de cuentas, el resultado más visible de esos decenios de reuniones, formulaciones, informes y recomendaciones de la UNESCO. Algunos de los participantes en la elaboración de la iniciativa sobre el patrimonio inmaterial habían esperado resultados de índole cultural más que metacultural – deseaban centrarse en

acciones de apoyo directo a la reproducción de la cultura local, antes que en la creación de mecanismos metaculturales como la citada lista.

James Early, Director de Políticas sobre el Patrimonio Cultural del Smithsonian's Center for Folklife and Cultural Heritage, y Peter Seitel, coordinador de proyecto de la conferencia internacional UNESCO/Smithsonian Institution, expresaron su decepción ante el hecho de que la labor institucional de la UNESCO en una nueva convención sobre el patrimonio cultural inmaterial se redujera a la adopción del programa de obras maestras, lo que haría de dicha convención un instrumento para que los gobiernos nacionales proclamasen la riqueza de su patrimonio cultural, en lugar de ocuparse de los propios portadores de cultura[15]. En el plan de acción recogido en las actas de la reunión sobre la salvaguardia de las culturas tradicionales que mantuvieron la UNESCO y la Smithsonian Institution en 1999 se detallaba una amplia gama de actividades que podrían realizarse conjuntamente y en aras de los portadores de cultura[16]. El plan de acción no se limitó a promover la revitalización de los bienes culturales, aun reconociendo su importancia, y tampoco propuso expresamente la creación de una lista de *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.*

Cada una de las palabras que conforman la denominación de esta lista está cargada de significado, pero además, la denominación misma presupone que el patrimonio es anterior a las definiciones, listados y medidas de salvaguardia de la UNESCO y no su consecuencia. He expuesto en otro lugar que el patrimonio es un modo de producción cultural que insufla nueva vida a los fenómenos culturales en vías de extinción o pasados de moda al exhibirlos como tales[17]. Es más, uno de los criterios de la UNESCO en la designación de obras maestras del patrimonio inmaterial es la vitalidad del fenómeno en cuestión: si goza de plena vitalidad, no necesita ser salvaguardado; si ya está agonizando, los esfuerzos de salvaguardia no serán efectivos.

De acuerdo con los criterios mencionados, en la lista de 19 "Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad" se reconocen comunidades y manifestaciones culturales que no están representadas en la lista del patrimonio material, como las producciones orales, espectáculos, lenguas y modos de vida de poblaciones indígenas y minorías étnicas[18].

Las reacciones a la primera proclamación de las *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* de la UNESCO han sido variadas. En un artículo titulado "Inmaterial Civilization" (Civilización inmaterial), publicado en *The Atlantic Monthly*, Cullen Murphy, en alusión a la campaña de Alfonso Pecoraro Scanio por que la pizza fuese

proclamada obra maestra del patrimonio mundial, se muestra poco impresionada por la lista de la UNESCO: "Se trata, incontestablemente, de esfuerzos loables, pero dejan una impresión similar a la de la lista de programas de una televisión pública a altas horas de la madrugada" A continuación, Murphy propone candidatos de su propia cosecha para la lista de 2003, entre los que se cuentan la mentira piadosa, el fin de semana y la voz pasiva[19]. Estos irónicos comentarios dan cuenta del proceso por el que la vida se convierte en patrimonio y lo contemporáneo (lo que en el presente se valora por su antigüedad) se convierte en actual (lo que en el presente se considera patrimonio por su vinculación con el pasado)[20].

Aunque la mentira piadosa, el fin de semana y la voz pasiva no lograrían clasificarse entre las obras maestras en peligro de desaparición, dichos comentarios nos recuerdan que hubiera podido preverse (y no ha sido el caso) un dispositivo para el patrimonio inmaterial de toda comunidad, dado que no hay comunidad que no posea conocimientos indisociables de quien los porta y que se transmiten de forma oral, o mediante gestos o ejemplos. Al establecer una Lista del Patrimonio Mundial específica para lo descartado por las otras dos, la UNESCO ha creado un programa de patrimonio inmaterial que también es, a su manera, excluyente (y que no concuerda por entero con los objetivos propuestos). Así, el Ballet del Bolshoi y la Metropolitan Opera no forman parte de la lista actual y no es probable que lleguen a hacerlo, sin embargo, el teatro Nôgaku, que no es una forma cultural de poblaciones indígenas o minorías éticas, sí lo hace. Estas tres expresiones culturales suponen un aprendizaje formal, hacen uso de guiones, son productos de culturas de tradición ilustrada y sus conocimientos consustanciales se transmiten de un ejecutante a otro. Por otra parte, Japón está bien representado en las otras listas del patrimonio mundial y el gobierno de este país protege el teatro Nôgaku en tanto que *bien inmaterial nacional* desde 1957.

Al admitir formas culturales vinculadas a palacios reales y templos financiados por el estado, en la medida en no son europeas, la Lista del Patrimonio Inmaterial mantiene la brecha entre Occidente y el resto del mundo, produciendo una lista fantasma de patrimonio inmaterial que recogería lo que no es ni indígena, ni minoritario, ni no-occidental, aunque no por ello menos inmaterial[21].

Las listas del patrimonio mundial derivan de operaciones encaminadas a hacer que determinados aspectos del acervo local se conviertan por consenso en patrimonio translocal – el patrimonio de la humanidad[22]. Aunque los candidatos al título de *Obra Maestra del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad* sean tradiciones en función de su modo de

transmisión (oral, o por medio de gestos o ejemplos), el patrimonio mundial en sí mismo no lo es. Considerado en su conjunto – en tanto que patrimonio de la humanidad – éste se halla sometido a intervenciones ajenas a la naturaleza de las obras maestras que lo integran. El Patrimonio Mundial es ante todo una lista, y todo lo que contiene, independientemente de cuál haya sido su contexto anterior, se ubica ahora en relación a las otras obras maestras. La lista es el único contexto posible para los elementos que la componen[23].

La lista es asimismo el modo más visible, menos costoso y más convencional de "hacer algo" – algo simbólico – por las comunidades y tradiciones desatendidas. Un gesto simbólico como la lista, confiere valor a lo que en ella se inscribe, conforme al principio de que no puede protegerse lo que no se valora. La UNESCO da muestras de una enorme confianza (una confianza desmesurada, según algunos de los participantes en el proceso) en que el reconocimiento engendre la revitalización.[24]

Además de mantener la lista, la UNESCO selecciona y apoya varios planes de programas y proyectos que toman en consideración las necesidades específicas de los países en desarrollo[25]. Dichos proyectos comprenden labores de documentación, tanto en materia de conservación de archivos como de grabación de tradiciones orales; la creación de institutos de investigación y la organización de expediciones científicas; conferencias, publicaciones y producciones audiovisuales; programas educativos; turismo cultural, lo que comprende el fomento de museos y exposiciones, la restauración de sitios y la creación de rutas turísticas; y actividades de divulgación artística como festivales y películas.

Los festivales son el escaparate por excelencia del patrimonio inmaterial. El Smithsonian Folklife Festival de 2002, consagrado a la Ruta de la Seda, constituye un excelente ejemplo de la puesta en práctica de políticas[26].

El festival de 2002 supuso un enorme esfuerzo por romper con el modelo de representación nacional, por lo que en esta manifestación se mostraron expresiones culturales de ámbito subnacional dentro del marco supranacional de una ruta comercial, si bien los ejecutantes y artesanos seguían sintiendo que venían en representación de sus países respectivos. Asimismo, dicho festival también ayudó a difuminar fronteras estereotipadas entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo refinado y lo vulgar, gracias a participaciones como la de Tokyo Recycle Project, que hace moda contemporánea reciclando las prendas usadas que le llevan sus clientes, y el singular Silk Road Ensemble de Yo-Yo Ma, que toca nuevas obras compuestas especialmente para este proyecto.

El éxito del Smithsonian Folklife Festival, así como la reflexión crítica actual que el Center for Folklife and Cultural Heritage aporta al festival y a actividades conexas, han preparado a dicho centro para ejercer su reciente función rectora en la concepción de la iniciativa de la UNESCO relativa al patrimonio cultural inmaterial[27]. Este centro ha estado intentando que la UNESCO deje de centrarse en las obras maestras para consagrarse al apoyo de las comunidades locales, con vistas a que éstas puedan mantener sus prácticas culturales. Dirigido por Richard Kurin desde 1987, el centro aporta a esta labor su avanzada reflexión teórica. El Smithsonian Folklife Festival, considerado ejemplar, ha alcanzado un alto nivel en la promoción del patrimonio material e inmaterial, por usar la terminología de la UNESCO, dentro de los límites impuestos por esa forma metacultural que es todo festival.

El patrimonio es metacultural

Mientras que la Lista de Obras Maestras del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad es, literalmente, un texto, lo que el Smithsonian Folklife Festival llevó ante el público fueron actores vivos del patrimonio, poniendo así en primer plano la intervención de los ejecutantes de las tradiciones que han de salvaguardarse. A diferencia de otros seres vivos, como los animales o los vegetales, los seres humanos no son un mero objeto de preservación cultural, sino también sujetos. No sólo son portadores y transmisores de cultura (términos tan desafortunados como lo es "obra maestra"), sino también los agentes mismos del patrimonio. Los protocolos sobre patrimonio no dan cuenta normalmente de los sujetos conscientes, con capacidad de reflexión. Se habla de creación colectiva y se denomina a sus ejecutantes "portadores" y "transmisores" de las tradiciones, términos que connotan un medio pasivo, un conducto o recipiente carente de voluntad, intención o subjetividad.

Metáforas habituales como "biblioteca" o "archivo viviente" no hacen valer el derecho de las personas sobre lo que hacen, sino más bien su papel en el mantenimiento de una cultura en vida (para otros). Según esta concepción, las personas vienen y se van, pero la cultura perdura en la medida en que una generación la transmite a la siguiente. Sin embargo, toda intervención sobre el patrimonio (al igual que la presión globalizadora contra la que éste ha de debatirse) modifica la relación de las personas hacia lo que hacen, la manera en que conciben su cultura y a sí mismos y las condiciones básicas de producción y reproducción cultural. El cambio es inherente a la cultura, y las medidas destinadas a preservar, conservar, salvaguardar y mantener prácticas culturales concretas, oscilan entre

congelar dichas prácticas o enfrentarse a la naturaleza de los procesos intrínsecos a la cultura.

El tiempo es un factor esencial en la naturaleza metacultural del patrimonio. La asincronía entre los relojes de la historia, el patrimonio y las costumbres, así como las diferentes temporalidades de objetos, personas y acontecimientos, crean una tensión entre lo contemporáneo y lo actual, como se indicó anteriormente, una confusión entre evanescencia y desaparición, y un hecho paradójico (a saber, que la posesión de patrimonio se convierte en un signo de modernidad), que constituyen las condiciones para que pueda darse cualquier labor en materia de patrimonio mundial.

Toda acción de protección del patrimonio intenta frenar el ritmo de los cambios. *The Onion*, un periódico satírico estadounidense de alcance nacional, publicó un artículo titulado "U.S. Dept. of Retro Warns: 'We May Be Running Out of Past'" (Departamento de avisos sobre asuntos anticuados de los Estados Unidos: estamos a punto de quedarnos sin pasado)[28]. El artículo cita a Anson Williams, Ministro de Asuntos Anticuados: "si no se hace nada por limitar los actuales niveles de consumo de antiguallas nos quedaremos sin rastro de pasado hacia 2005" y "estamos hablando de una potencial crisis devastadora que provocará que en nuestra sociedad comience a sentirse nostalgia por acontecimientos que todavía no han tenido lugar". Para apoyar estas predicciones, el artículo explica que el Reloj Nacional de la Antigüedad marca actualmente 1990, un alarmante 74 % más cerca del presente que hace diez años, cuando marcaba 1969. A medida que los relojes de la antigüedad aceleran, la vida se convierte en historia casi antes de haber podido vivirla, y el pasado se despliega por todo el espacio vital.

Aunque las diferentes categorías del patrimonio material e inmaterial distinguen entre objetos y acontecimientos (y entre conocimiento, técnicas y valores), los objetos también pueden ser acontecimientos. En primer lugar, como indicó el filósofo existencialista Stanley Eveling, un objeto es un acontecimiento lento. Se trata de una cuestión perceptiva. La percepción del cambio surge de la relación entre el índice real de cambio y las "ventanas de nuestra conciencia"[29]. Los objetos son acontecimientos, no sustancia inerte en vías de degradación, también en otros sentidos. Un objeto puede ser una "presencia influyente", en palabras de Robert Plant Armstrong[30].

En segundo lugar, muchos objetos pueden renovarse o sustituirse bajo ciertas condiciones. Los santuarios de madera de Ise Jingu, un lugar sagrado de Japón, se reconstruyen cada 20 años. El proceso dura unos ocho años y, desde la primera reconstrucción en el año 690, se ha repetido 61 veces. Conocida bajo la denominación de

"shikinen sengu", además de la construcción esta tradición supone la celebración de ceremonias y la transmisión de conocimientos especializados: las labores de carpintería son realizadas por unos cien hombres, la mayor parte de los cuales son carpinteros locales que dejan de lado su trabajo habitual por un período privilegiado que dura entre dos y cuatro años. No se utiliza ni un solo clavo en toda la estructura. Aunque hay planos para cada estructura, el carpintero mayor debe recordar y transmitir a los aprendices sus conocimientos especializados sobre cómo ensamblar las complejas junturas utilizando instrumentos antiguos y desconocidos para éstos[31]. Este santuario tiene 2000 años de historia y nunca envejece más de 20. Ise Jingu es un acontecimiento lento. Incluso los sitios del patrimonio acometen procesos de reconstrucción regulares. En Plimoth Plantation, cerca de Boston, las edificaciones se derriban y reconstruyen regularmente a fin de hacer que el reloj del patrimonio se pare en el año 1627. En aquel tiempo, las construcciones tendrían siete años. Dado que el sitio del patrimonio es más antiguo que sus instalaciones – Plimouth Plantation tiene en la fecha actual unos treinta años – la reconstrucción es un modo de sincronizar el reloj del patrimonio con el reloj de la historia[32].

En tercer lugar, inmaterialidad y evanescencia – condiciones de toda experiencia – no deben confundirse con desaparición, lo que supondría un excesivo apego a lo concreto o una forma de pensar demasiado literal. La conversación es inmaterial y evanescente, lo que no significa que dicho fenómeno corra el riesgo de desaparecer. El ya clásico ensayo de Peggy Phelan "The Ontology of Performance" (Ontología de la representación), saca a relucir la idea de que la representación encuentra su verdadera esencia gracias a la desaparición[33]. La cuestión dio lugar a gran cantidad de debates y obras teóricas sobre la ontología del arte y en particular de la representación. El filósofo Nelson Goodman separa la pintura y la escultura, en tanto que artes autográficas (la ejemplificación concreta y la actividad son una y la misma), de la representación (música, danza, teatro), que es alográfica (la actividad y sus ejemplificaciones concretas, las representaciones, no son una y la misma). Podría decirse que la Lista del Patrimonio Material está consagrada a lo autográfico y la Lista del Patrimonio Inmaterial a lo alográfico[34].

En cuarto lugar, la división entre patrimonio material, natural e inmaterial y la creación de listas separadas para cada uno de ellos es arbitraria, aunque no carezca de fundamento o lógica, lo que actualmente parecen aceptar los propios responsables de las políticas en materia de patrimonio mundial. Cada vez más personas vinculadas al patrimonio natural sostienen que la mayor parte de los sitios de la Lista del Patrimonio Natural Mundial son lo que son en virtud de la interacción del ser humano con el medio

ambiente. De igual manera, el patrimonio material es, sin el inmaterial, una mera armazón de materia inerte. Por lo que respecta al patrimonio inmaterial, éste se halla necesariamente encarnado en quienes lo portan, y es por ello indisociable de sus universos sociales y materiales.

"En África, un anciano que muere es una biblioteca que desaparece", esta cita de Hampaté Bâ abre la página web de la UNESCO sobre el patrimonio inmaterial[35]. Aunque aluda a la importancia del ser humano, la metáfora de la biblioteca confunde archivo y repertorio, distinción de especial importancia para entender el patrimonio inmaterial en tanto que práctica y conocimiento indisociable de quienes lo portan. Según Diana Taylor, el repertorio se presenta siempre como una serie de conocimientos encarnados en el ser humano que se manifiestan en la representación, la acción, la ejecución[36]. El repertorio se transmite a través de la representación, no a través de grabaciones o registros documentales en archivos, y se basa en conocimientos indisociables de las personas y en las relaciones sociales que permiten su creación, manifestación, transmisión y reproducción. Así pues, según la UNESCO, el patrimonio inmaterial es especialmente vulnerable precisamente porque es inmaterial, planteamiento que el curso de la historia parece no corroborar. Aunque la situación actual es muy diferente, las poblaciones autóctonas de Australia conservaron su "patrimonio inmaterial" durante más de 30.000 años sin ayuda de políticas culturales. A diferencia del patrimonio material, protegido en museos, el inmaterial se constituye de manifestaciones culturales (conocimiento, técnicas, representaciones) que están inextricablemente vinculadas a las personas. Dichas manifestaciones podrán difícilmente suplantar a las personas que las ejecutan, aunque se utilicen tecnologías de grabación capaces de disociar a los actores del espectáculo y depositar el repertorio en un archivo.

Pese a que existe una vasta literatura en torno a la actividad de preservación del patrimonio, centrada mayoritariamente en las políticas sobre la materia[37], se ha prestado menos atención al carácter metacultural que con todo derecho puede reivindicar dicha actividad. El apremio excesivo por codificar las operaciones metaculturales y crear normas universales oculta el carácter histórica y culturalmente específico de las políticas y prácticas relativas al patrimonio. En el caso del patrimonio material, el objetivo parece ser restaurar los objetos para restablecer su estado original, respetando así la voluntad del artista; presentar los objetos en su prístina perfección, inviolados por el tiempo; tratar los objetos o sitios como palimpsestos, conservando en la medida de lo posible los signos visibles de los procesos históricos, como se hizo en las Hyde Park Barracks (Sydney, Australia) y en la

arqueología procesual; distinguir visualmente los materiales originales de los que se añaden durante las acciones de conservación o restauración, a fin de guardar la posibilidad de revertir el proceso; o considerar que puede prescindirse del objeto de conservación en sí mismo[38]. Mientras siga habiendo personas que saben cómo construir un santuario, no será necesario conservar manifestaciones concretas del mismo, por lo que se necesita apoyar la subsistencia de los conocimientos y técnicas, así como las condiciones de creación de tales objetos, como en el caso del santuario Ise Jingu expuesto anteriormente. La forma persiste aunque los materiales se cambien.

Este tipo de políticas internacionales sobre patrimonio elaboradas por la UNESCO sirve de modelo a las políticas nacionales, como puede verse en los recientes esfuerzos de Vietnam y Sudáfrica, entre otros, por crear instrumentos legales para la preservación de su patrimonio cultural. Existe también la tendencia inversa: la noción de "tesoro nacional vivo", que inspiró el programa sobre patrimonio inmaterial de la UNESCO, había surgido decenios antes en Japón y Corea.

Por último, la posesión de patrimonio – a diferencia de los modos de vida que éste implica – es un instrumento de progreso y un signo de modernidad, especialmente cuando adopta la forma de un museo: el hecho de no poseer museos en las circunstancias actuales significa que se está por debajo de los niveles mínimos de civilización que requiere un estado moderno[39]. Aunque la pervivencia de antiguos modos de vida puede no ser viable y estar reñida con el desarrollo económico y las creencias nacionales, su valorización en tanto que patrimonio (así como la incorporación del patrimonio a la actividad económica del turismo cultural) sí es económicamente viable, concuerda con las teorías de desarrollo económico y puede corresponder a las doctrinas nacionales sobre la singularidad cultural y la modernidad. Para ello es esencial que dicha actividad económica se conciba con arreglo a la economía moderna. Por estas y otras razones, puede llegar a preferirse el patrimonio a la cultura "prepatrimonial" (las prácticas culturales previas a su designación como patrimonio) que se intenta salvaguardar. Ese es el caso del Centro Cultural de Polinesia en Hawaii, una operación auspiciada por la comunidad mormona desde 1963, por la que los estudiantes de la Universidad Brigham Young de Hawaii mantienen vivo y comparten el patrimonio de su isla al mismo tiempo que realizan sus tareas escolares.

Este tipo de casos pone de manifiesto la turbulenta historia de los museos y el patrimonio como agentes de deculturación, puesto que constituyen lugares en los que descansa en paz la provechosa herencia de, entre otros, misioneros y colonizadores: la conservación (en el museo) de lo que se eliminó (de la comunidad). Los museos y las

acciones en pro del patrimonio pueden intentar invertir la tendencia, pero no hay marcha atrás, sólo un camino metacultural hacia adelante.

Notas

1. El texto original es un extracto del artículo "World Heritage and Cultural Economics" de próxima publicación en la obra *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, editado por Ivan Karp y Corinne Kratz, con la participación de Gustavo Buntinx, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Ciraj Rassool, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra-Frausto. Reproducido con la autorización de los editores. Este proyecto fue apoyado por la Fundación Rockefeller.
2. Se han escrito varias crónicas de las iniciativas de la UNESCO relativas al patrimonio. Para un informe particularmente detallado, véase Jan Turtinen, *Globalising Heritage: On UNESCO and the Transnational Construction of a World Heritage*, SCORE Rapportserie 12, 2000.
3. "Defining our Heritage", http://www.unesco.org/whc/intro-en.htm. Fecha: 15/01/2003.
4. La OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) está realizando grandes esfuerzos por aclarar estas cuestiones, al igual que otras organizaciones como la Secretaría de la Comunidad del Pacífico en Numea (Nueva Caledonia). Véase su *Regional Framework for the Protection of Traditional Knowledge and Expressions of Culture* (Marco regional para la protección del conocimiento y las expresiones de la cultura tradicional y popular), 2002.
5. UNESCO, *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*, formulada por la Conferencia General en su 25ª reunión, París, 15 de noviembre de 1989, http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000846/084696s.pdf
6. UNESCO, Patrimonio inmaterial, última actualización http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_sp/index_sp.shtml. Esta formulación se acerca a la de la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular* de la UNESCO (1989).
7. Citado en: UNESCO, Informe relativo al estudio preliminar sobre la conveniencia de reglamentar en el ámbito internacional la protección de la cultura tradicional y popular mediante un nuevo instrumento normativo, Consejo Ejecutivo de la UNESCO, 161ª reunión, documento 161 EX/15, París, 16 de mayo de 2001. punto 3.4.4 del orden del día provisional, párrafo 26, http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001225/122585s.pdf
8. UNESCO, Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular, 1989.
9. Patrimonio inmaterial, UNESCO, http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_sp/index_sp.shtml
10. Véase Museo del quai Branly http://www.quaibranly.fr/?R=2 y Le projet [Museo de las Civilizaciones de Europa y del Mediterráneo], http://www.musee-europemediterranee.org/projet.html
11. Véase revista de prensa : *Inauguration du pavillon des Sessions*, Palais du Louvre , abril 2000, Ministère de l'éducation nationale, de la recherche et de la technologie, http://www.quaibranly.fr/IMG/pdf/doc-640.pdf
12. Félix Fénéon et al. : *Iront-ils au Louvre?: Enquête sur des arts lointains [1920]*, edición reimpresa , Toulouse, Éditions Toguna, 2000.
13. Este informe se basa en el hasta la fecha más reciente proyecto de convención sobre el patrimonio inmaterial: Anteproyecto Consolidado de Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, Tercera sesión de la Reunión Intergubernamental de Expertos sobre el Anteproyecto de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, París, Sede de la UNESCO, 2-14 de junio de2003.
14. Revista de prensa de la UNESCO, Proclamación de las obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, http://www.unesco.org/bpi/intangible_heritage/ (en inglés y francés), 18 de mayo de 2001, http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/masterp/html_eng/declar.html.
15. James Early y Peter Seitel, "UNESCO Meeting in Rio: Steps toward a Convention", *Smithsonian Talk Story*, nº. 21, Spring 2002, p.13.
16. Peter Seitel, ed., Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment of the 1989 UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore, Centre for Folklife and Cultural Heritage, Smithsonian Institution, Washington D.C.,2001.
17. Véase Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Destination Museum", *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage,* University of California Press, Berkeley,1998, pp.131-176.
18. Véase Peter J. M. Nas, "Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List", *Current Anthropology 43*, vol. 1, 2002, pp.139-48.

19. Cullen Murphy, "Immaterial Civilization", *The Atlantic Monthly 288*, vol. 2, 2001, pp.20-22. Su ironía parece evocar el ensayo clásico de Horace Miner "Body Ritual among the Nacirema" (Los ritos corporales entre los Nacirema), *American Anthropologist*, 1956, 58, vol. 3, pp. 503-507. Nacirema, obviamente, es "american" escrito al revés.
20. Adapto aquí una distinción hecha por Johannes Fabian en su obra *Time and the other how anthropology makes its object*, Columbia University Press, New York, 1983.
21. Las buenas intenciones provocan también distorsiones inesperadas, bien conocidas en el ámbito de la financiación de las artes en Estados Unidos, en donde se clasifica la actividad cultural de forma que la financiación del arte clásico y contemporáneo occidental se estructura a través de categorías como: danza, música, teatro, ópera, espectáculos musicales, literatura y secciones de artes visuales y diseño. Los fondos restantes de la dotación nacional para las artes se consagran a las artes tradicionales y populares y a las artes pluridisciplinarias, lo que engloba toda actividad pluridisciplinar profundamente arraigada en formas tradicionales y populares que comporte temáticas o interpretaciones estéticas contemporáneas (http://www.nea.gov/artforms/Multi/Multi2.html). El Consejo para las artes del Estado de Nueva York (New York State Council for the Arts, http://www.nysca.org) prevé secciones análogas de artes populares (el patrimonio cultural vivo de artes populares) y servicios para artes especiales (apoyo a actividades artísticas profesionales de comunidades afrocaribeñas, latinoamericanas y originarias de las islas de la región Asia-Pacífico).
22. Sobre la distinción entre "acervo local" ("descent") y "patrimonio por consenso" ("consent"), véase Werner Sollors, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, Oxford University Press, Nueva York, 1988.
23. Sobre la lista como instrumento de preservación histórica, véase Mark J. Schuster, *Making a List and Checking It Twice: The List as a Tool of Historic Preservation*, CPC [Centro de Políticas Culturales de la Universidad de Chicago], Working Paper 14, 2002.
24. Estos son los términos utilizados en el Anteproyecto Consolidado de Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, Tercera sesión de la Reunión Intergubernamental de expertos sobre el Anteproyecto de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, Paris, Sede de la UNESCO, 2-14 de junio de2003.
25. Anteproyecto Consolidado de Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, artículo 18.1.
26. Sobre el festival como museo de espectáculos en vivo, véase Barbara Kirshenblatt-Gimblett,"Objects of ethnography," *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, University of California Press, Berkeley, 1998, pp.17-78.
27. Véase Richard Kurin, *Reflections of a Culture Broker: A View from the Smithsonian*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1997.
28. U.S. Dept. of Retro Warns: 'We May Be Running out of Past, The Onion 32, nº. 14, 2000. http://www.theonion.com/onion3214/usretro.html.
29. Doron Swade, *Virtual Objects: Threat or Salvation? Museums of Modern Science*, ed. Svante Lindqvist, Arika Hedin y Ulf Larsson, Nobel Symposium, 112, Science History Publications/USA, Canton (Massachusetts), 2000, pp.139-47.
30. Robert Plant Armstrong, *The Powers of Presence: Consciousness, Myth, and Affecting Presence*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981, y Robert Plant Armstrong, *The Affecting Presence: an Essay in Humanistic Anthropology*, University of Illinois Press, Urbana, 1971. Véase también Alfred Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, Oxford University Press, Nueva York, 1998; Robert Farris Thompson, *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*, University of California Press, Los Angeles,1974; y David Freedberg, *The Power of Images Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.
31. Atlas de Japón, Arquitectura, santuario de Ise Jingu, http://www.jinjapan.org/atlas/architecture/arc14.html.
32. Véase Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Plimoth Plantation", *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage,* University of California Press, Berkeley,1998, pp.189-200.
33. Peggy Phelan, "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction", *Unmarked: The Politics of Performance,* Routledge, Nueva York 1993, pp.146-66, así como las reacciones a sus posicionamientos de Philip Auslander, *Liveness*: *Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Londres, Nueva York, 1999. Sobre la convergencia entre "representación artística" y "arte del espectáculo" véase Noel Carroll, *Performance*, Formations 3, 1, 1986, pp.63-81, y Paul Schimmel, Kristine Stiles, y Museo de Arte Contemporáneo, Los Angeles (California), *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Los Angeles (California), Museo de Arte Contemporáneo, Thames and Hudson, Nueva York, 1998. Sobre la documentación como práctica artística, véase Henry M Sayre, *The Object of Performance: the American Avant-Garde Since 1970*, University of Chicago Press, Chicago, 1989. Otros han estudiado la relación entre el espectáculo (y patrimonio inmaterial)

y los medios de comunicación con capacidades de grabación, no sólo como forma de registrar o documentar, sino también como práctica artística catalizadora de la producción cultural y base para la reflexión teórica sobre la oralidad. Véase Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Folklore's Crisis", *Journal of American Folklore 111*, nº 441, 1998, pp.281-327.

34. Nelson Goodman, *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968. (edición en español: Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, 1976). Los posicionamientos de Goodman han sido criticados y cotejados con fenómenos que éste no tomó en consideración, como las representaciones que carecen de libreto o guión, o los medios de comunicación digitales, que pueden producir copias verdaderas. Véase Joseph Margolis, "The Autographic Nature of the Dance", *Journal of Aesthetics and Art Criticism 39*, nº 4, 1981, pp.419-27; Mary Sirridge y Adina Armelagos, "The Role of "Natural Expressiveness", "Explaining Dance", *Journal of Aesthetics and Art Criticism 41*, nº 3, pp.301-7; Adina Armelagos y Mary Sirridge, "The Identity Crisis in Dance", *Journal of Aesthetics and Art Criticism 37*, nº 2, 1978, pp.129-39; y Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1985.
35. Patrimonio Inmaterial, UNESCO, http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_sp/index_sp.shtml
36. Véase Diana Taylor, "Acts of Transfer", *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, 2003.
37. Véase, entre otros, David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Viking. Penguin Books, Nueva York, 1997, y Pierre Nora y Lawrence D. Kritzman, eds., *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, Columbia University Press, Nueva York: 1996-1998.
38. Véase Mike Pearson y Michael Shanks, *Theatre/Archaeology Disciplinary Dialogues*, Routledge, Londres, 2001.
39. Hudson, Kenneth & Nicholls, Ann. *The Dictionary of Museums and Living Displays*. Nueva York: NY: Stockyon Press, 1985.

La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica

Por Richard Kurin

Richard Kurin es el Director del Smithsonian Institution Centre for Folklife and Cultural Heritage, institución que cuenta entre sus actividades el festival Smithsonian Folklife Festival, las grabaciones discográficas Smithsonian Folkways Recordings y otros programas educativos sobre culturas. Antropólogo y autor de Reflections of a Culture Broker *(Smithsonian), es miembro del jurado de la UNESCO para la Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad y participó en las conferencias y reuniones de expertos intergubernamentales que sirvieron para elaborar la Convención.*

¿Puede la UNESCO, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, ayudar a que las tradiciones culturales locales de todo el mundo sobrevivan e incluso florezcan frente a la globalización? Nadie lo sabe con certeza, pero con una nueva *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* puede estar en mejores condiciones de lograrlo.

En la reunión bienal de su Conferencia General celebrada en París el 17 de octubre de 2003, unos 120 Estados miembros votaron a favor de este tratado multilateral, y muchos otros manifestaron su apoyo posteriormente. No hubo ningún voto en contra; sólo unos cuantos países se abstuvieron, entre ellos Australia, el Canadá, los Estados Unidos, el Reino Unido y Suiza. Para que la Convención adquiera rango de norma internacional debe ser ahora ratificada por 30 Estados partes.

Este artículo examina la naturaleza del patrimonio cultural inmaterial y el planteamiento, las consecuencias, los problemas y las posibilidades que sugiere la nueva Convención.

¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?

La Convención, siguiendo el uso común, describe el patrimonio cultural inmaterial en forma de lista que incluye las tradiciones y expresiones orales –tales como epopeyas, narraciones, historias y artes del espectáculo (como la música, el canto, la danza, las

marionetas y el teatro)–, los usos sociales, los rituales y los actos festivos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo –por ejemplo, la medicina popular y la astronomía popular– y las técnicas artesanales tradicionales, así como los lugares y espacios donde se producen actividades y actos de importancia cultural. Una definición más categórica y generativa, aunque un tanto ilusoria, diría que es la cultura que las personas practican como parte de su vida cotidiana. Son las creencias y perspectivas, las representaciones efímeras y los actos que no son objetos de cultura material, como monumentos o pinturas, libros o artefactos. A menudo se describe como el "espíritu" subyacente a un grupo cultural. Se eligió la expresión técnica y un tanto incómoda "patrimonio cultural inmaterial" debido a las muchas dificultades con que se han tropezado los trabajadores y estudiosos de la cultura, en un contexto comparativo internacional, a causa del empleo y la mala interpretación de expresiones tales como "folclore", "patrimonio oral", "cultura tradicional", "cultura expresiva", "modo de vida", "vida popular", "cultura etnográfica", "cultura de base comunitaria", "costumbres", "patrimonio cultural vivo" y "cultura popular". Muchas personas, tanto entre los expertos instruidos como entre los miembros de comunidades de todo el mundo que poseen esta clase de patrimonio, no sabrán qué se quiere decir con "patrimonio cultural inmaterial". Dado que el éxito de muchos esfuerzos de salvaguardia dependerán de la aceptación del público, divulgar y explicar la expresión requerirá de por sí un trabajo considerable.

Antecedentes históricos

Desde hace al menos varios siglos, personas bienintencionadas han reflexionado sobre cómo salvar, proteger y conservar el patrimonio cultural vivo del mundo. La idea concreta de un instrumento jurídico internacional encaminado a ese fin tiene una historia que se remonta formalmente a la década de 1950 y ha transcurrido a lo largo de dos vías distintas.

Una vía, de índole técnica y jurídica, es la que se refiere a la titularidad de la propiedad cultural. En la década de 1950 hubo debates multilaterales en torno a la idea del derecho de autor y su aplicación al folclore y la cultura tradicional. El derecho de autor es una manera de asegurar la continuidad de la actividad artística e intelectual, así como sus beneficios sociales, fomentando la retribución comercial para los creadores de productos culturales materiales y particulares durante un período de tiempo estipulado. ¿Sería posible amparar formas de expresión tradicionales, por ejemplo los cánticos antiguos y los cuentos populares, mediante el derecho de autor? ¿Deberían los países regular y ejercer alguna forma de control legal sobre esas expresiones en su territorio, y sobre su explotación

comercial por terceros? Aunque la cuestión ha sido objeto de disposiciones legales de ámbito nacional e internacional, el grado de regulación sigue siendo un tema abierto, sometido a estudio por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual y otros organismos.

La otra vía fue una vía nacionalista, mucho más difusa y orientada a las políticas sociales y culturales. En los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, el Japón acometió un serio programa de reconocimiento y apoyo oficial para las tradiciones que representaban su patrimonio cultural nacional. Dicho programa se desarrolló en respuesta a los temores de que las tradiciones antiguas, regias y locales desaparecieran de resultas de la modernización, en detrimento de la identidad nacional. En una histórica *Ley de protección de las propiedades culturales* (1950) y su revisión (1954), el Gobierno definió las propiedades culturales materiales e inmateriales y a las personas como "tesoros vivos", recursos y activos de la nación que debían ser protegidos, reconocidos, utilizados y gestionados no con fines de lucro comercial sino para la propia supervivencia de la civilización. Otros programas nacionales brotaron de las mismas raíces y en respuesta a inquietudes similares en Corea, Filipinas, los Estados Unidos, Tailandia, Francia, Rumania, la República Checa, Polonia y otros países.

El esfuerzo formal de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial a través de la UNESCO comenzó hace tres décadas, en 1972, con la aprobación de la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* y la puesta en marcha de la Lista del Patrimonio Mundial, un programa orientado al reconocimiento internacional y el apoyo nacional para la restauración, el mantenimiento y la conservación de monumentos materiales, lugares y paisajes. Bolivia, con el apoyo de algunos otros países, propuso atender a las tradiciones orales. Seguidamente hubo un decenio de escasa actividad. En la década de 1980 se celebraron varias reuniones de expertos, y en 1989 la UNESCO emitió una *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular* que definía ciertas prácticas que podían acometer los países para conservar su patrimonio cultural inmaterial. Muy pocos las emprendieron.

Mediada la década de 1990, la sensibilidad y el discurso internacionales en relación con las consecuencias de la globalización se habían acrecentado notablemente. Muchos observadores culturales de todo el mundo pensaban que las tradiciones locales, regionales e incluso nacionales estaban devaluadas, amenazadas o ambas cosas. La invasión de la cultura de masas global llevaba a preguntarse si valiosas tradiciones, usos y formas de conocimiento enraizados en distintas sociedades sobrevivirían en la generación siguiente. A

medida que se aceleraba el ritmo de la transformación y el desplazamiento culturales, estudiosos y portavoces comunitarios han buscado maneras de alentar la formación de vínculos contemporáneos con el pasado cultural distintivo. También muchos gobiernos han cobrado conciencia de la importancia de afirmar públicamente el valor de sus culturas nacionales en distintos foros que otorgan y reflejan el prestigio internacional.

La atención renovada al problema de la supervivencia de las culturas locales, nacionales y regionales dio como resultado una serie de conferencias regionales sobre el tema patrocinadas por la UNESCO, y culminó en una conferencia global celebrada en la Smithsonian de Washington en 1999. En ella se señaló que la Recomendación de la UNESCO era un instrumento internacional no muy bien planteado, "dirigista", estatalista y "blando", que definía la cultura tradicional en términos esencialistas, materiales y archivísticos y tenía escaso impacto en las comunidades y los practicantes culturales del mundo. La conferencia, y el subsiguiente libro *Safeguarding Traditional Cultures*, abogaron por una visión más dinámica de las tradiciones culturales como algo "vivo" y encarnado en las comunidades. Se pensó en un planteamiento participativo que asociara a las comunidades en los esfuerzos de salvaguardia dentro de cualquier convención formal que se pudiera elaborar. Con ello el movimiento hacia una convención recibió un impulso añadido, especialmente tras el nombramiento del diplomático japonés Koïchiro Matsuura como Director General de la UNESCO.

Bajo la dirección de Matsuura la UNESCO instituyó un programa, *Obras maestras del patrimonio oral e inmaterial*, que apuntaba al valor de tales tradiciones. En 2001 se proclamaron las primeras diecinueve obras maestras, de la ópera *Kun Qu* china a la tradición del balafón de Guinea, de las marionetas sicilianas a la tradición oral en vías de desaparición de una comunidad de la selva amazónica, de las cofradías dominicanas al "espacio cultural" de la famosa Plaza Jemaa el-Fna de Marrakech. El programa Obras Maestras fue muy bien recibido, a pesar de que los criterios de selección presentaban problemas conceptuales y prácticos considerables. Tuvo repercusiones inmediatas y significativas: dirigir la atención del público hacia las tradiciones y validarlas, y alentar a los gobiernos locales y nacionales a trazar planes de acción para salvaguardarlas. El programa se vio como un correctivo a la Lista del Patrimonio Mundial, que dejaba fuera a las culturas de muchos países, particularmente del hemisferio sur, por carecer de monumentos y lugares. El programa Obras Maestras brindaba una forma de reconocimiento internacional más consonante con las particularidades de culturas con fuertes tradiciones inmateriales.

Animados por las conferencias y por el éxito del programa Obras Maestras, los partidarios de una convención argumentaron que movilizaría la atención mundial y donaciones voluntarias de fondos importantes para sostener actividades de salvaguardia. Se elaboró un primer proyecto que seguía de cerca la terminología y la estructura del tratado del "Patrimonio Mundial". Tres reuniones de expertos intergubernamentales en París y el refrendo de varias reuniones de ministros de cultura completaron las labores técnicas, jurídicas y diplomáticas necesarias para llevar la Convención a la Conferencia General de la UNESCO.

El reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial en la Convención

No toda la actividad cultural humana se define como patrimonio cultural inmaterial en la Convención. En primer lugar, el objeto de la Convención son las formas de experiencia que han sido estética o conceptualmente elaboradas. Su punto de mira son aquellos conjuntos de acciones que las personas denominan tradiciones y consideran portadoras de sentido, no meramente utilitarias. En segundo lugar, la Convención contempla el patrimonio como algo que se comparte dentro de una comunidad cultural y se identifica simbólicamente con ella, y tradicional en la medida en que se transmite socialmente de generación en generación. La mayoría de los expertos que contribuyeron a formular la Convención *supusieron* que el patrimonio cultural inmaterial es la cultura tradicional, y descartaron toda clase de cosas: el teatro de vanguardia, los videojuegos, la música pop, la coreografía de Hollywood, los rituales estatales contemporáneos, las recetas de McDonald's, el fútbol americano, la astrofísica y los estudios universitarios de derecho. Pero la definición que da la Convención puede abarcar un espectro de actividades más extenso del que imaginaban sus redactores. Formas culturales como la música rap, el cricket australiano, el baile moderno, el saber arquitectónico posmoderno y los bares de karaoke son símbolos de comunidades culturales (aunque no necesariamente de base étnica o regional) y transmiten sus propias tradiciones (aunque no suelan hacerlo genealógicamente).

Reconocer el patrimonio cultural inmaterial en los términos de la Convención no es excesivamente sencillo, y a veces puede resultar bastante complicado. Las expresiones verbales de un determinado idioma, por ejemplo las historias, los cuentos y los dichos, se consideran patrimonio cultural intangible, pero no el idioma en su totalidad.

También puede ser dificultoso diferenciar el patrimonio inmaterial del material. Productos artesanales como las complejas y magníficas cruces lituanas son materiales, pero el saber y las técnicas necesarios para hacerlos son inmateriales. Las herramientas son materiales; los planos no lo son si se piensan, pero sí si se dibujan. Esto hace sumamente interesante la salvaguardia, porque a veces la conservación de lo material y de lo inmaterial están íntimamente unidas. Por ejemplo, los guiones textuales, los trajes, los accesorios y los decorados son elementos materiales indispensables en tradiciones escénicas como el teatro *Kutiyattam* en sánscrito de la India y el teatro *Nogaku* japonés. Para muchos pueblos separar lo material de lo inmaterial resulta muy artificial y tiene poco sentido. Por ejemplo, en muchas comunidades locales e indígenas hay determinados parajes, montañas, volcanes, cuevas y otros accidentes materiales del terreno a los que se atribuyen significados inmateriales que se consideran intrínsecamente ligados a su materialidad. Análogamente, cuesta trabajo pensar en el patrimonio cultural inmaterial de los musulmanes en el *hajj*, los judíos que rezan junto al muro occidental del templo de Jerusalén o los hindúes que se congregan para el *kumbh mela* como cosas separadas y distintas de la plasmación material de la espiritualidad. El hecho de que la Convención haga operativamente material lo inmaterial implica que la distinción y separación de las dos esferas resulte problemática.

Además, de acuerdo con las disposiciones explícitas de la Convención, no todo el patrimonio cultural inmaterial se reconoce a los efectos de la misma. Para ser reconocido, el patrimonio cultural inmaterial ha de ser congruente con los derechos humanos, manifestar la necesidad del respeto mutuo entre comunidades y ser sostenible. Es un criterio muy elevado, y se podría decir que impositivo y poco realista. Es comprensible que la UNESCO no quiera apoyar ni alentar prácticas contrarias a los derechos humanos, como la esclavitud, el infanticidio o la tortura. Pero el criterio no está exento de controversia. ¿Es la mutilación genital femenina una parte legítima del patrimonio cultural inmaterial que debe reconocer la Convención o no? ¿Una tradición religiosa que incluye a los brahmanes y excluye a los no brahmanes quedará fuera del patrimonio cultural inmaterial por su carácter discriminatorio? ¿Una tradición musical en la que sólo los hombres toquen instrumentos y sólo las mujeres canten será contraria a la igualdad, y por lo tanto a los acuerdos sobre derechos humanos? Determinar qué es aceptable y qué no como patrimonio cultural inmaterial con arreglo a la Convención será una tarea ardua.

No menos problemática es la cláusula de "respeto mutuo" de la Convención. El patrimonio cultural inmaterial es, por definición, algo que la comunidad utiliza para autodefinirse. Pero muchas comunidades culturales se definen por oposición o resistencia a

otras. Sus cánticos y relatos definitorios quizá celebren la gloria del imperio, las victorias de los reyes, la conversión religiosa, o, a la inversa, la resistencia frente a la injusticia percibida, el martirio y la derrota, no el respeto mutuo entre los pueblos. El criterio de la Convención es muy idealista; ve la cultura como algo generalmente esperanzado y positivo, nacido no de la lucha y el conflicto históricos sino de una variada floración de caminos culturales diversos. Pero la inclusión del criterio de "respeto mutuo" puede significar que buena parte de la cultura tradicional del mundo quede fuera de la cobertura de la Convención.

El criterio de "sostenibilidad" es notable pero problemático. Piénsese que todo el tratado se orienta a salvaguardar un patrimonio que se considera más o menos en peligro. El hecho mismo de que una tradición esté en peligro significa que no es sostenible en su forma o contexto actual, y de ahí la necesidad de una intervención nacional o internacional. Pero, por definición, para que una tradición sea reconocida como patrimonio cultural inmaterial en virtud de la Convención, y por lo tanto merecedora de salvaguardia, también debe ser sostenible. Esta condición, aunque bienintencionada, induce a confusión. Aquí la sostenibilidad es un ideal que se pretende lograr, no un requisito de eligibilidad para la acción. Los especialistas en asuntos culturales tendrán que dilucidar hasta qué punto una tradición se puede sostener, cuestión mucho más susceptible de juicio profesional que de mandato legal.

Derechos y obligaciones según la Convención

La Convención obliga a los países a confeccionar inventarios de su patrimonio cultural inmaterial y a colaborar con comunidades locales, grupos y practicantes individuales en la búsqueda de maneras apropiadas de "salvaguardar" esas tradiciones. La Convención exige que los países y las comunidades desarrollen planes de acción para salvaguardar la cultura. La salvaguardia de esas tradiciones comporta su estudio y documentación, educación y transmisión, protección legal adecuada y formas de reconocimiento y apoyo público. Esos planes de acción se formularán con participación de expertos, y es de suponer que para ser acertados tendrán que basarse en la investigación, la aportación de datos por las comunidades y la comparación con otras intervenciones del mismo tipo. Según la Convención, la salvaguardia habrá de hacerse con el permiso de las comunidades y los practicantes pertinentes, su cooperación y su participación sustantiva en la adopción de decisiones. Los gobiernos nacionales podrán emplear para ello sus propios recursos unidos a los de la comunidad, así como solicitar la ayuda y el reconocimiento de la UNESCO para aquellas tradiciones que se consideren particularmente valiosas y especialmente

amenazadas. Una vez ratificada la Convención se establecerá un fondo de la UNESCO generado mediante cuotas de los miembros voluntarios y donaciones. La UNESCO también constituirá un comité internacional y una unidad interna para supervisar el trabajo, asegurando que los esfuerzos de salvaguardia se basen en investigaciones empíricas, estimaciones correctas y evaluaciones periódicas. El comité supervisará asimismo dos "listas" internacionales. Una será una lista de patrimonio cultural inmaterial "representativo"; habría sido preferible el término "ejemplar". Recogerá las manifestaciones que hayan sido proclamadas *Obras maestras del patrimonio oral e inmaterial* por la UNESCO, y será comparable a la Lista del Patrimonio Mundial. La otra será la lista del patrimonio cultural en peligro, esto es, aquellas tradiciones para las que la UNESCO solicite acciones de salvaguardia inmediata por parte de la comunidad internacional.

¿Son razonables las obligaciones que impone la Convención? ¿Serán beneficiosos los impactos y resultados previstos? ¿Las acciones que contempla la Convención son oportunas para la necesidad expresada?

La mayor obligación que impone la Convención es la que encomienda a estudiosos y funcionarios nacionales la tarea de confeccionar inventarios completos del patrimonio cultural inmaterial. Hubo un considerable debate entre los expertos internacionales sobre la utilidad de elaborar inventarios. Para la mayoría era una manera racional de identificar y pormenorizar el patrimonio cultural inmaterial como paso previo a su gestión, como se hace en el caso de otras "propiedades" culturales, tales como monumentos y sitios arqueológicos. Para los críticos es una tarea inmensa e inacabable, basada en una metodología históricamente desacreditada que concibe la cultura como elementos atomísticos, y que tendría poco que ver con lo que se pretende, como si tales inventarios pudieran alentar por sí mismos la vitalidad cultural. Prevaleció la opinión de los primeros en aras de una gestión prudente, mientras que los segundos pronosticaron que la confección de inventarios detraerá recursos y funcionarios de la tarea de colaborar con comunidades específicas en actividades reales de salvaguardia.

Una segunda obligación onerosa para los Estados es la que se deriva del acertado reconocimiento que hace la Convención de que quienes practican las tradiciones son los principales responsables de su salvaguardia, debiendo los Estados partes colaborar con ellos para ese fin. El problema está en el cómo. Los esfuerzos gubernamentales para asociar a las comunidades culturales reconocen con razón el protagonismo local, pero el inconveniente es que podrían exigir la formalización de relaciones sociales que fueran contrarias a la tradición. La mayoría de las comunidades culturales se constituyen de

manera informal. Los exponentes de una tradición cultural lo son más por respeto que por elección. Decidir quién habla por la tradición cultural que se pretende salvaguardar no es tarea fácil: ¿habrá que elegir para ello a las ancianas depositarias del saber y a los cuentacuentos ejemplares? Además, una comunidad cultural puede ser víctima de divisiones internas. Desarrollar la manera de trabajar juntos también es difícil. A menudo hay grandes diferencias de condición social entre los funcionarios públicos y los expertos por un lado y los practicantes de la tradición por el otro. Movilizar la participación de la comunidad ha sido un gran reto para muchos proyectos culturales en el pasado y seguirá siéndolo en el futuro.

Trabajar y tratar con comunidades aisladas y remotas en actividades de salvaguardia plantea grandes dificultades logísticas y sociológicas. Los antropólogos, los folcloristas y los lingüistas suelen superar esa barrera, aunque de modo imperfecto. Los retos serán considerablemente mayores allí donde la comunidad cultural constituya un grupo "nacional" muy grande dentro del Estado. Los grupos grandes o importantes podrían, a través de la afirmación cultural, perseguir su autonomía cívica o política, o incluso la independencia de los Estados partes. Trabajar con esas comunidades –particularmente las que se definen como pueblos indígenas– no será sólo un desafío técnico, sino que exigirá capacidades políticas y jurídicas muy sofisticadas, dada la existencia de otros tratados nacionales e internacionales de naturaleza muy diversa y a menudo polémica.

La tercera gran obligación para los Estados es que una entidad nacional específica sea la encargada de trazar planes de acción para salvaguardar su patrimonio cultural inmaterial. En esto es de esperar que haya amplias divergencias entre las estrategias y las capacidades de los países. Muchos carecen de experiencia en el desarrollo de tales planes. Muchos planes que ahora existen reflejan planteamientos anticuados y uniformizadores, cargados de ideas previas sobre la naturaleza de la tradición y su conservación. Hay en todo el mundo una verdadera carencia de estudios y evaluaciones de prácticas ejemplares. La Convención no establece ninguna estrategia definida para el trabajo de salvaguardia.

Una encuesta realizada por la UNESCO en 1995-1999 sobre las acciones llevadas a cabo por los países para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial reveló falta de instituciones sobre el terreno y escasez de programas eficaces. En muchos países funcionan ya buenos programas de investigación y documentación del patrimonio cultural inmaterial, aunque siempre faltan investigadores capacitados, material y suministros y tiempo para todo lo que habría que hacer. La mayoría de los países cuentan con algún tipo de archivo documental del patrimonio cultural inmaterial, pero por regla general carecen de los

recursos necesarios para mantener al día la catalogación y la conservación. Muchos se enfrentan también a la demanda de digitalizar sus colecciones y ponerlas al alcance de los depositarios de las tradiciones y del público en general, ya sea en forma analógica o digital. Los programas de divulgación y valorización del patrimonio cultural inmaterial suelen concretarse en festivales organizados, exposiciones, grabaciones sonoras, películas, vídeos, libros, conferencias, materiales didácticos, y cada vez con mayor frecuencia en páginas web. Pero en general los países carecen de recursos humanos y presupuestarios para dar continuidad y calidad a la producción de esas manifestaciones de la cultura inmaterial. Las disposiciones legales de protección del patrimonio cultural inmaterial varían notablemente de unos países a otros, con un amplio abanico de consecuencias, buscadas y no buscadas, para la cultura tradicional. Hay gobiernos que otorgan estipendios y ayudas directas a los depositarios de tradiciones a través de programas de "tesoros vivos" y aprendizaje; con ello se pretende promover simultáneamente la condición social de los depositarios y la transmisión de las correspondientes tradiciones, pero sólo para una fracción minúscula de la población. Los grandes proyectos en los que agencias gubernamentales u organizaciones no gubernamentales colaboran estrechamente con la comunidad cultural para contribuir a perpetuar el patrimonio cultural inmaterial, asociándolo al desarrollo económico, la iniciativa empresarial cultural y la educación general, son pocos y dispersos, aunque hay programas esperanzadores, como el desarrollo de museos de base comunitaria, industrias culturales de ámbito local e incluso operaciones de turismo cultural controladas por las comunidades.

Dada la heterogeneidad de los programas que ya existen, cabe pronosticar que habrá grandes diferencias entre las estrategias y las capacidades de los distintos países a la hora de formular planes de acción. Muchos carecen de experiencia en el desarrollo y la aplicación de tales planes. Muchos planes que ahora existen reflejan planteamientos anticuados y uniformizadores, cargados de ideas previas sobre la naturaleza de la tradición y su conservación. Hay en todo el mundo una verdadera carencia de estudios y evaluaciones de prácticas ejemplares. La Convención no establece ninguna estrategia definida para el trabajo de salvaguardia.

Es muy posible que los planes de acción nacionales valoricen tradiciones particulares y a quienes las practican, pero también pueden tener consecuencias negativas indeseadas. Puede ocurrir, por ejemplo, que la recuperación y revitalización de tradiciones oriente las prácticas religiosas hacia objetivos turísticos y comerciales. La Convención persigue que la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial se integre con otras

intervenciones estatales: la planificación para el desarrollo, el fortalecimiento de instituciones, el fomento de la investigación científica, la formulación de leyes, presupuestos y actuaciones gubernamentales. Sería muy conveniente, pero la cuestión es cómo lograrlo.

La Convención: inconvenientes y obstáculos

Aparte de obligaciones programáticas, la Convención impone a los Estados ciertas obligaciones que pueden significar inconvenientes y obstáculos para el logro de sus fines. Por ejemplo, la Convención exige que los Estados adopten "las medidas necesarias" para "garantizar" la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial. Las "medidas necesarias" pueden ser muy extremas. Sin duda es imposible entender racionalmente que la Convención salvaguarde la transmisión del patrimonio cultural inmaterial a través de formas de coerción como sería la exigencia legal de que los hijos de los practicantes de una tradición sigan los pasos de sus padres. Ningún tratado cultural debe asegurar sus resultados mediante la negación de la libertad que prometen los acuerdos de derechos humanos, juntamente con la oportunidad de movilidad social, cultural y económica.

Un exceso similar de la Convención se refiere a sus resultados previstos. "Salvaguardar" se define como "*garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial*". Ninguna intervención cultural puede "garantizar" ese resultado. La cultura cambia y evoluciona. Los usos del pasado se desechan cuando dejan de ser funcionalmente útiles o simbólicamente importantes para la comunidad. La UNESCO y sus Estados miembros no tienen por qué garantizar mediante recompensas financieras y simbólicas la supervivencia de aquellas costumbres y prácticas, creencias y tradiciones que la propia comunidad quiera desechar. Como tampoco deben alentar prácticas particularmente dañinas, ni "congelar" usos culturales so pretexto de preservar la diversidad cultural o defender contra la globalización cultural. El verdadero objetivo de la Convención es ayudar a las prácticas culturales tradicionales y a sus practicantes para que tengan la *oportunidad* de sobrevivir e incluso florecer, pero no garantizar ese resultado.

Otra consideración técnica y posible inconveniente es la congruencia de la Convención con otros acuerdos internacionales. La Convención tiene lo que se denomina una "cláusula de salvaguardia", que declara que no tendrá efecto sobre cualesquiera derechos u obligaciones que guarden relación con los derechos de propiedad intelectual. También esto fue objeto de considerable debate entre quienes querían que la Convención reforzara la defensa del control nacional sobre las expresiones culturales tradicionales y

quienes pretendían dejar ese debate para futuros tratados, tales como el acuerdo en ciernes de la UNESCO sobre la diversidad cultural, así como aquellos que estaban en estudio por parte de la Organización Mundial del Comercio y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Esencialmente, la "cláusula de salvaguardia" pospone la discusión de quién es propietario de la cultura y deja a esta Convención una orientación más programática.

La Convención: ¿adecuada para la tarea?

La gran pregunta en relación con la Convención es si está o no a la altura de la tarea que se contempla. ¿Puede realmente salvaguardar los usos culturales vivos en la diversidad de los pueblos del mundo?

Los inventarios y las listas por sí mismos pueden ser útiles para reconocer y valorizar las distintas tradiciones, pero difícilmente las salvarán. La lista "representativa" a la que se incorporará el programa Obras Maestras probablemente seguirá incluyendo aquellas tradiciones que sean vistosas y conmovedoras, y que tengan una larga historia y una buena medida de popularidad nacional, si no internacional. La lista del patrimonio cultural inmaterial en peligro señalará que merecen el apoyo internacional, pero no suscitará necesariamente planes de acción oportunos para sostenerlas.

La Convención tiende a reducir el patrimonio cultural inmaterial a una lista de tradiciones en gran medida expresivas, atomísticamente reconocidas y concebidas. Las acciones que propone pasan por alto el aspecto más amplio, holístico, de la cultura: justamente la característica que hace que la cultura sea inmaterial. Me refiero a la intrincada y compleja trama de acciones sociales significativas que efectúan los individuos, los grupos y las instituciones. Miles de culturas humanas se enfrentan hoy a un sinfín de retos. El que sobrevivan o florezcan depende de muchas cosas: la libertad y el deseo de los depositarios de la cultura, un entorno adecuado, un sistema económico propicio, un contexto político en el que su existencia sea cuando menos tolerada. No es probable que las acciones encaminadas a salvaguardar unidades de producción cultural inventariadas, "materializadas", salvaguarden debidamente las pautas y los contextos culturales inmateriales más amplios, profundos y difusos. Guardar cánticos quizá no proteja los modos de vida de sus cantores, ni la apreciación debida de los oyentes. Seguramente se requiere una acción mucho mayor, más holística y sistemática.

Conclusión

La *Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* deja muy atrás a la Recomendación, conceptualmente mucho más problemática, que la precedió. Siendo lo que son su objeto y la naturaleza de los tratados internacionales, la perfección es un ideal inalcanzable. Pero el deseo de los Estados miembros y de los expertos de hacer al menos algo positivo para las culturas y tradiciones en peligro compensa con creces los temores de hacer un daño involuntario o no hacer nada. Es evidente que la Convención es una obra en curso, en la que expertos y miembros de las comunidades, diseñadores de políticas y estudiosos intentarán hallar la manera de salvaguardar las culturas en los próximos años. La propia Convención establece un mecanismo viable para abordar los problemas y las preocupaciones legítimas expresadas por sus críticos. Ese procedimiento pasa por la designación de un comité internacional de expertos culturales bajo los auspicios de la UNESCO, elegido por la Asamblea General para la Convención. Dicho comité contribuirá a determinar el curso futuro de las acciones de salvaguardia. Ayudará a aplicar definiciones y criterios, seleccionar proyectos, examinar prácticas ejemplares, revisar planes, hacer recomendaciones para la financiación, consultar con comunidades y otros expertos, y, finalmente, evaluar resultados y repercusiones de la Convención.

Cosa importante, ese comité puede desempeñar una función central en lo referente a la mejora del trabajo cultural, si logra galvanizar los instrumentos intelectuales y los esfuerzos organizativos que se han quedado rezagados respecto a la necesidad de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial en todo el mundo. Hasta este momento los expertos no han desarrollado la teoría y la práctica de salvar idiomas, asegurar la continuidad de tradiciones musicales centenarias, aplicar los ricos y variados conocimientos de las comunidades populares a la vida contemporánea o utilizar los recursos culturales vivos de una manera inteligente y sostenible para el desarrollo económico. Afortunadamente, ahora se puede poner remedio a esa deficiencia.

La Convención contiene aspectos excelentes. Refuerza la idea de que la práctica de la cultura propia es un derecho humano. Busca el reconocimiento y el respeto de los gobiernos para las diversas tradiciones culturales practicadas dentro de su jurisdicción. Pretende impulsar la idea de que todas las culturas dan objetivo y sentido a la vida y por lo tanto merecen ser salvaguardadas. Privilegia a los depositarios de cultura frente al Estado. Sugiere que las formas de salvaguardia se integren, si procede, con los esfuerzos de desarrollo jurídico, educativo y económico para que la cultura conserve su vitalidad y dinamismo. Ahora, con esta Convención, se establecerá un mecanismo en el plano

internacional que *hará posible* activar y mejorar esos esfuerzos para afrontar la tarea. Aunque persisten dudas sobre la maquinaria institucional y la capacidad de la Convención para atraer financiación externa proporcionada al grado de necesidad, la Convención puede significar una oportunidad importante. Para los defensores de las culturas de todo el mundo, y para muchas comunidades y depositarios de tradiciones, la *Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* es una oportuna adición al acervo de recursos disponibles para lograr resultados valiosos en el campo de la acción cultural.

Migración, transmisión y mantenimiento del patrimonio inmaterial

Por Rex Nettleford

Rex Nettleford es un conocido erudito, historiador sociocultural y analista político caribeño. Es vicecanciller de la Universidad de las Antillas en Jamaica, y fundador, director artístico y coreógrafo principal de la National Dance Theatre Company of Jamaica*, una agrupación que ha sido internacionalmente aclamada. Fuera del Caribe ha servido en varios organismos internacionales, como gobernador fundador del Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo (IDRC), con base en el Canadá, y ha sido miembro del Consejo Ejecutivo de la UNESCO. Dirige la revista* Caribbean Quarterly*, y es autor de muchas publicaciones, como* Mirror, Mirror: Identity, Race and Protest in Jamaica *(LMH Publishing, octubre de 2000) y* Caribbean Cultural Identity: The Case of Jamaica *(Markus Wiener Pub, septiembre de 2003); también fue el compilador de una colección de ensayos titulada* Jamaica in Independence: The Early Years *(Heinemann).*

La historia de Jamaica, del Caribe y en realidad de todas las Américas en los últimos quinientos años es una historia de migraciones: del establecimiento de distintos inmigrados en las propiedades que ocupaban los indígenas amerindios. Esto explica las múltiples narraciones que pueblan tanto el paisaje histórico como su homólogo existencial en el mundo de hoy. Son continuidades del patrimonio de migrantes a) de la Europa vieja y moderna (nunca han dejado de "*llegar*" europeos desde que Colón se tropezara accidentalmente con la isla de Bahamas y fuera descubierto por los indios nativos); b) del África Occidental, que suministró los trabajadores necesarios para el cultivo de cosechas con gran densidad de mano de obra, como el azúcar y el algodón; c) de Asia, especialmente de la meseta indostánica del Decán y de la región de lengua hakka de la China Meridional, que vinieron como jornaleros bajo contratos de servidumbre para seguir haciendo lo que los africanos dejaron de hacer a raíz de la emancipación de los esclavos en 1838 en las Antillas de lengua inglesa, y d) más recientemente del Líbano, al huir los "*sirios*" de la hostilidad anticristiana en el Oriente Medio. La narración específica forjada a partir de cada migración se relata y comprende mejor a través del prisma de el o los "*patrimonios inmateriales*" que, frente a la hegemonía conquistadora de las potencias coloniales, han catalizado el "sentido y sensibilidad" y configurado en gran medida un espíritu y una estética netamente "*caribeños*", a través de un proceso que los estudiosos designan a menudo como criollización.

No cabe duda de que cada uno de esos patrimonios inmateriales ha aportado su particular contribución a la formación de ese espíritu caribeño. En toda la región de las Antillas, el sentido y la sensibilidad están salpicados por las consecuencias de la tensa lucha entre Europa y África, que ha durado más de quinientos años en suelo foráneo. La peculiar naturaleza de ese enfrentamiento se revela en el intento de control total sobre las hordas de esclavos convertidos en bienes muebles por una minoría dominante, armada no tanto con rifles y balas, aunque también, cuanto con la autoridad de la ley, la religión y una filosofía de superioridad. Ello generó entre los esclavizados y colonizados una cultura de resistencia, que en buena medida se tradujo en resistencia armada, pero sobre todo en el control psíquico, por parte de los resistentes, de espacios interiores paradójicamente protegidos por el propio silencio que imponía la opresión.

Fue a través del ejercicio de la mente en sus modalidades intelectual e imaginativa como se garantizó la supervivencia de los oprimidos. Y fue en ese terreno donde el patrimonio inmaterial del migrante involuntario se dotó de ideal, forma y propósito, debidamente transmitidos de generación en generación y mantenidos a lo largo del tiempo.

Ese aparato cultural comprende la narración de historias y la formulación y el empleo juicioso de proverbios como parte de una oralidad dinámica y creativa: historias importadas del África Occidental, adaptadas al nuevo entorno donde se encontraron los portadores y reelaboradas y variadas en la transmisión. Resultado de ello son la tradición de los *contes* de las Antillas Orientales y las historias Anansi de Jamaica, que guardan la ascendencia de un pueblo esclavizado y ajeno al patrimonio "*material*" que disfrutaban los amos europeos en sus poesías, leyes y novelas escritas, todas ellas parte del dominio público y todopoderosas en la conformación de percepciones y normas de representación y de relación.

El patrimonio inmaterial de los oprimidos iba a encontrar forma ulterior en la religión, en actos de culto que facilitasen la comunión con los "*dioses*" de las tierras natales africanas, adaptados en la sociedad receptora aunque sólo fuera para ofrecer zonas de tranquilidad a los amos, suspicaces y a menudo temerosos. Fue así como los santos cristianos de los señores europeos hallaron paralelos en las deidades del vodun haitiano, traídas de Dahomey (ahora Benin) por los migrantes Fon. Las complejas estructuras metafísicas de los sistemas de creencias perduran aún hoy, y se nutren de simbolismos arcanos que sólo están al alcance de los auténticos devotos de la religión. La santería de Cuba y su homólogo el chango de Trinidad tienen mucho en común como medios de comunicación con el mundo de los espíritus, independientes del patrimonio más material

de los migrantes cristianos de Europa, que han transmitido y mantenido sus incontables prácticas denominacionales cristianas a lo largo y ancho de las Américas y con carácter plenamente público. Pero es el patrimonio inmaterial, de origen yorubano, del shango, la santería y el candomblé (en el Brasil) lo que sigue suscitando profundas investigaciones y análisis en los círculos académicos, que pretenden aportar significado y comprensión a las realidades vividas de millones de personas en las Américas. Los migrantes del Congo trajeron, transmitieron y mantuvieron el rito ancestral de la kumina, que aún se practica en Jamaica oriental y es fuente de creatividad artística en las artes del espectáculo. El patrimonio casi nunca se mantiene en su forma pura, y las expresiones sincretizadas que se encuentran en el revivalismo zion y la pocomania (básicamente presentes en Jamaica) siguen definiendo la ontología y cosmología de gentes que hace mucho tiempo que migraron de sus hogares ancestrales.

Enmarcadas en tales prácticas religiosas se mantienen y transmiten las llamadas filosofías populares, que ayudan a definir las relaciones interpersonales y a describir ritos de paso de una a otra fase de la vida, así como a delinear los esquemas de parentesco, todo ello sujeto a fertilización cruzada en el nuevo suelo de las Américas con sus heterogéneos elementos, pero mantenido con la prístina energía que traían consigo los migrantes de África. De ese modo el constructo cíclico de una vida contemporánea que representa lo que ya se ha vivido, lo que se está viviendo y lo que aún queda por vivir (es decir, lo que aún no ha nacido) sirve como promesa de esperanza. Lo que circula retorna.

Los patrimonios inmateriales también encuentran forma en los métodos de sanación que son cruciales para seguir vivo, y los esclavos africanos no fueron remisos a la hora de invocar la memoria del migrante para mantener la salud y transmitir el saber a las generaciones sucesivas. Lo que ahora se conoce como etnomedicina o medicina alternativa en todo el Caribe brota en gran medida del conocimiento de remedios tradicionales que emplean plantas de la flora local para curar las fiebres mediante baños o las úlceras mediante ungüentos de fabricación casera, basados en cocimientos de hojas, que se emplean también para combatir la hipertensión o la diabetes –otra enfermedad crónica debilitante que se encuentra en las poblaciones caribeñas de origen africano–, las enfermedades venéreas, la artritis, los resfriados de cabeza y pecho, las cefaleas y los trastornos estomacales. Invocar a los espíritus ancestrales también forma parte del repertorio de remedios que viene siendo patrimonio inmaterial de los migrantes africanos a las Américas desde hace quinientos años. Los marrones de Jamaica, como sus homólogos los negros bosquimanos de Surinam, se enorgullecen de ser los depositarios de esos corpus

de conocimientos de fitoterapia, celosamente guardados incluso frente a investigadores y estudiosos de su confianza, y por lo tanto vedados en gran medida al dominio público.

Lo que permanece, en cambio, más abierto, y lo bastante para transmitirse libremente a públicos más amplios y variados que pasan a ser los garantes del mantenimiento del patrimonio, es toda la gama de las artes festivas. Una de sus manifestaciones más destacadas es el jonkonnu (goombay o mascarada), que todavía recuerda la mascarada del África Occidental y todavía se encuentra entre los descendientes de esclavos en Bermuda, Bahamas, Belize, Jamaica, las islas de Barlovento y Guyana. Pero es el Carnaval que precede a la Cuaresma en Trinidad (homólogo de la inflamable versión del Brasil y del relativamente más reposado Mardi Gras de Nueva Orleans) lo que demuestra plenamente la imbricación de migración, transmisión y mantenimiento del patrimonio inmaterial de un pueblo en un mundo globalizado que viene de muy atrás, por lo menos para los colonizados, esclavizados y sujetos a servidumbre. El mantenimiento se asegura a través de fertilización cruzada, ajustes y adaptaciones a lo largo del tiempo; los productos resultantes adoptan características indígenas, pero éstas en modo alguno borran la influencia del lugar de origen de los migrantes. La inmaterialidad de esto estriba tanto en el espíritu del Carnaval como en las continuidades con el hogar ancestral que se evidencian en la máscara y el mito. Transmisión y mantenimiento llegan aún más lejos, de resultas de la diáspora caribeña que ha ido en aumento desde mediados del siglo XX a ambos lados del Atlántico Norte; de ahí el carnaval caribeño que cada año celebran los migrantes de esa región en Brooklyn, Miami y Boston (EEUU), Toronto (Canadá) y el barrio londinense de Notting Hill (Inglaterra). El calipso y la "steel band" no faltan nunca, pero la música de migrantes de mayor impacto en el pasado reciente es el reggae de Jamaica, que ha seguido a la migración jamaicana en todo el mundo. También a la ciudad holandesa de Rotterdam han llevado su versión del carnaval los migrantes de las Antillas Holandesas. Aquí lo inmaterial se convierte en "*material*".

La conservación del patrimonio inmaterial de los migrantes en el hábitat de recepción es un claro recurso para hacer frente a un entorno nuevo, sobre todo cuando éste es hostil. También sirve para construir zonas de comodidad enraizadas en aquello que se conoce mientras se asimila lo desconocido. Tanta mayor razón para facilitar y comprender mejor esos patrimonios inmateriales.

Los migrantes asiáticos que llegaron al Caribe en el siglo XIX han hecho lo mismo con sus recuerdos ancestrales en los nuevos climas que decidieron habitar. Los indios de la

meseta del Decán, aunque, a diferencia de los africanos, no tenían que afrontar intentos deliberados de desarraigo cultural radical, han podido desafiar muchos de los esfuerzos de los amos que los tenían en contratos de servidumbre por convertirlos al cristianismo, la religión del poder social y político. De ese modo el hinduismo y el islam han permanecido no como inmateriales sino como prácticas religiosas declaradas, en parte gracias al creciente ecumenismo que ha hecho presa en el mundo occidental desde mediados del siglo XX. Pero no siempre fue así, y la transmisión del festival musulmán de Hosay halló buena acogida en Guyana, Jamaica y Trinidad, donde los indios sujetos a contratos de servidumbre tenían motivos para sentirse agraviados y expoliados durante su tiempo de servidumbre y después. Este arte festivo perdura hasta el día de hoy con la participación de personas de origen africano, lo mismo que la presencia de indios es parte integral del carnaval precuaresmal que indebidamente pasa por ser un evento fundamentalmente afrocaribeño. Aunque en menor grado, el patrimonio inmaterial de otros migrantes en el Caribe es evidente. La muy material y visible sinagoga de los judíos sefardíes que estuvieron entre los primeros inmigrados al Caribe está subrayada por un sentido muy agudo de la personalidad judaica transmitido de generación en generación a lo largo y ancho de las Américas, a la vez que los acomodos al Occidente gentil siguen siendo realidad. Los chinos que llegaron mucho después no están menos integrados, pero el patrimonio inmaterial de un tipo de confucianismo, los fuertes valores familiares y unos hábitos de alimentación celosamente mantenidos a pesar de las adaptaciones al gusto occidental contribuyen a la diversidad de la vida contemporánea en un mundo que Colón calificó de "Nuevo", y que ha insuflado nueva vida y desafíos a la autopercepción y autoactualización de la humanidad.

La homogeneización con que ahora amenaza la globalización tendrá su más acérrimo adversario en los patrimonios inmateriales de los migrantes que vinieron para componer la vasta mayoría de la población de aquel "Nuevo Mundo", ya fueran étnicamente polacos, irlandeses, italianos, hispanos o africanos negros, judíos, árabes musulmanes o coreanos, japoneses o chinos. Huelga decir que el fenómeno no se circunscribe a este mundo de las Américas (que incluye Latinoamérica y el Caribe). El Viejo Mundo de Europa y del Este en sus formas modernas está pasando a su vez por la transformación que no pueden por menos de acarrear los migrantes a través de la transmisión y el mantenimiento de aquello que traen con fuerza duradera, a saber, aquellas partes de su patrimonio que se consideran inmateriales y que no son fácilmente accesibles para los demás, pero que están reforzadas y salvaguardadas por la certeza ancestral de siglos.

Patrimonio inmaterial y arte africano contemporáneo

Por Jean-Loup Amselle

Jean-Loup Amselle es profesor de la Escuela de Estudios Superiores de Ciencias Sociales (Centro de Estudios Africanos) de París, donde dirige el programa de doctorado en antropología. Sus actividades sobre el terreno se concentran en países de África, como Malí, Côte d'Ivoire y Guinea. Ha publicado numerosas obras de etnología africana, entre las que cabe citar Logiques métisses, Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, París, Payot, 1990;* Vers un multiculturalisme français, L'empire de la coutume*, París, Aubier, 1996, y Branchements,* Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, 2001. Asimismo es editor de* "Cahiers d'études africaines"*, Editions EHESS, París.*

Una de las maneras originales y paradójicas de abordar lo que comúnmente se denomina "patrimonio inmaterial" consistiría en estudiar este tema desde la perspectiva del arte africano contemporáneo. Según la concepción de la UNESCO, se entiende por patrimonio inmaterial todo aquello que no se encarna en obras materiales, como monumentos, yacimientos arqueológicos o ciudades en ruinas. De manera complementaria a lo que ya ha sido objeto de políticas de preservación, hacemos con ello hincapié en todo lo que se considera que forma parte de la cultura inmaterial (cuentos, folclore, música, tradición oral, técnicas del cuerpo, etc.) y que corre peligro de desaparecer al no existir un registro escrito, sonoro o visual de ese patrimonio. En resumen, nos referimos a la preservación de la diversidad cultural frente a la homogeneización resultante de la mundialización[1].

Esta política de mantenimiento del patrimonio inmaterial implica, de alguna manera, una visión estática de las distintas culturas humanas, pues descarta la idea de que esas culturas hayan podido experimentar cambios, adaptarse o transformarse en algo distinto de ellas mismas, y, así, se procurará, por ejemplo, almacenar en forma de CD o de DVD las tradiciones orales, la música, las técnicas del cuerpo, la danza, los métodos de educación de los niños, etc., a fin de evitar su extinción lenta o repentina. Esta política se sitúa, pues, en el marco de lo que se ha llamado etnocidio o asesinato de las culturas, el cual es simplemente otro aspecto, sin duda más benigno, del genocidio, es decir, del asesinato físico programado de colectivos enteros, como se ha observado estos últimos años en Rwanda, la República Democrática del Congo, Liberia o Sierra Leona.

Pues bien, la existencia de lo que suele denominarse arte africano contemporáneo pone en cierto modo en entredicho el concepto y la propia política que se aplica en nombre de la preservación del patrimonio inmaterial porque, una de dos, o bien el arte africano contemporáneo no tiene nada que ver con el arte africano "tradicional" y entonces no se plantea la cuestión del patrimonio, o bien existe una relación entre esas dos formas o esas dos épocas del arte africano, y en ese caso, debemos reconocer que algunos elementos "tradicionales" subsistieron durante la colonización y han pasado al arte africano contemporáneo.

Para centrar nuestro argumento, distinguiremos las artes escénicas, las artes visuales, la literatura y las artes sonoras a fin de mostrar que, a veces, los agentes de esos distintos sectores se han anticipado a las políticas de preservación del patrimonio inmaterial iniciadas recientemente.

Las artes escénicas

En el campo de las artes escénicas, elegiremos el ejemplo de la danza y la coreografía porque se trata del sector que ha surgido más claramente estos últimos años, como pone de manifiesto el éxito creciente de los Encuentros de Coreografía Africana que se celebraron primero en Luanda (Angola) y desde 2001 en Antananarivo (Madagascar).

Al hablar de danza y coreografía africanas, nos referimos implícitamente a la danza y la coreografía africanas tradicionales dando por sentado que esos conceptos se aplican sin problemas a una serie de prácticas y técnicas del cuerpo que no entran necesariamente en ese marco, pues, aunque es fácil mostrar que no hay una danza africana tradicional genérica, también es sencillo probar que en el seno de un mismo grupo étnico existe un gran número de técnicas del cuerpo, algunas de las cuales pueden calificarse efectivamente de "danza", mientras que otras no entran en esa categoría. En realidad, el análisis crítico y la deconstrucción de las categorías de la estética occidental aplicados a África obligan a redefinir las fronteras y las clasificaciones de las distintas formas de arte. Así, por ejemplo, lo que se expone en los museos y las colecciones de arte africano bajo la rúbrica "máscara" forma parte en realidad de los elementos de un ballet, ya que una máscara no es nada sin la coreografía que le da vida. Si bien opinamos que las categorías de danza, por un lado, y de estatuaria, por otro, pertenecen a dos ámbitos distintos (las artes escénicas y las artes visuales), dichas categorías pueden resultar ineficaces cuando se aplican retrospectivamente a antiguos artefactos y técnicas del cuerpo de África.

Los primeros coreógrafos africanos tuvieron que enfrentarse precisamente a esa falta de estabilidad de las prácticas artísticas africanas. Siguiendo el camino de coreógrafos y

bailarines occidentales o "mestizos", como Maurice Béjart, a los que fascinaban las danzas orientales y africanas por estimar que regeneraban la danza y el ballet occidentales, considerados decadentes, los coreógrafos africanos, entre ellos Germaine Acogny[2] y Alphonse Thiérou[3], efectuaron, a semejanza de los lingüistas, una verdadera síntesis artificial de las danzas étnicas para realzar *la* danza africana en la escena coreográfica internacional. A pesar de que esta danza africana estándar es una construcción o una invención de esos coreógrafos, transmite una serie de rasgos, prácticas culturales o técnicas del cuerpo procedentes de los grupos étnicos en que surgió y, de ese modo, el método de Germaine Acogny y Alphonse Thiérou puede considerarse una tentativa de solución para preservar el patrimonio inmaterial en un contexto de modernidad. Lo que es válido para las artes escénicas se aplica sin duda igualmente al campo de las artes visuales.

Las artes visuales

Si, en el campo de las artes visuales, es obvio que algunos artefactos o dispositivos fueron introducidos en África por Occidente, como la pintura de caballete, o en algunos países como Zimbabwe, la escultura en piedra, cabe preguntarse si, en cambio, el contenido, el significado e incluso el mensaje de las obras que utilizan esos soportes también son el fruto de la imposición de temas proporcionados por los europeos.

Al respecto, conviene señalar, en primer lugar, que muchos cuadros de artistas locales de África o Australia consisten únicamente en la transferencia de motivos que figuran en el cuerpo, las paredes de las cabañas o las rocas. Por ejemplo, el investigador alemán Karl Heinz Krieg transformó en artista, en el sentido occidental del término, a la artesana guineana Koluma Sovogui, suministrándole lienzos, pinceles y pinturas que le permitieron plasmar motivos locales en un soporte occidental. De alguna manera, el inventor occidental de la artista africana se convirtió igualmente en el conservador del patrimonio inmaterial o, al menos, frágil que existía en la sociedad toma de Guinea[4]. No se trata tanto de saber lo que es material o no en el campo del patrimonio, sino de reflexionar sobre las condiciones de conservación y transmisión de ese mismo patrimonio. Gracias a la cooperación entre el patrocinador europeo y el artista africano, se han perpetuado los valores, concretamente los valores estéticos, de esa sociedad africana.

El arte africano contemporáneo, en particular cuando se encarna en soportes perennes (nos referimos, entre otros, a los monumentos funerarios de cemento de Ghana), es, pues, el conservatorio del patrimonio "inmaterial" artístico y ello aunque, en algunos casos, la tradición quede oculta bajo el aspecto moderno de las obras. En efecto, como señala Bogumil Jewsiewicki a propósito de la pintura urbana congoleña, "la memoria del

pasado precolonial se transmite sobre todo gracias al filtro de su permanencia para el presente"[5].

La literatura y las artes sonoras

En consecuencia, es legítimo preguntarse si la voluntad de preservar el patrimonio inmaterial, a diferencia del patrimonio material, no conduce a poner en marcha un auténtico proceso de producción de la tradición, es decir, de selección de una serie de rasgos culturales (técnicas del cuerpo, música o tradición oral) definidos *a priori* como "tradicionales" y, por tanto, disociados de las prácticas reales de los agentes contemporáneos, ya se trate de artistas o, más en general, de aquellos que actúan en el campo social.

Ahora bien, para examinar la cuestión del patrimonio, es preciso estudiar a su vez la tradición y la competencia que supuestamente le hace la modernidad africana. Frente a la presunta desaparición de las culturas africanas tradicionales, a la vez en el plano material y en el inmaterial, han surgido diversos agentes (profetas, escritores, artistas, etc.) que pretenden ser los mensajeros de su propia cultura en el contexto de la mundialización contemporánea.

Por ejemplo, cuando Amadú Kuruma escribió *Monnè, outrages et défis*[6], trató de expresar la cultura malinké no tanto en el idioma francés, a pesar de que lo que escribe es obviamente francés, sino en su propia lengua, la cual es, de alguna manera, un idiolecto, una torsión de los significantes franceses en malinké y viceversa. Cuando la cantante malí Rokia Traoré expresa la cultura bambara en la "world music", en lugar de confundir la primera en la segunda, la mantiene de modo que la mundialización es paradójicamente el vector de la homogeneización y de la preservación de la especificidad cultural.

Por último, cuando el músico contemporáneo húngaro Ligeti "mezcla" la música pigmea banda linda de la República Centroafricana, recopilada en los decenios 1960 y 1970 por el etnomusicólogo Simha Arom, también perpetúa esa cultura africana inmaterial, aunque sea de una forma irreconocible o, al menos, difícil de identificar como tal salvo por melómanos entendidos[7].

En este sentido, el concepto de patrimonio inmaterial es sumamente ambiguo, dado que pasa por alto los intercambios, las transferencias y los puentes de todo tipo que existen entre las culturas. De hecho, el concepto de patrimonio presupone el concepto de cultura, cuando en realidad sólo existen culturas o, más bien, puentes entre culturas. El concepto de patrimonio se limita a captar, en un momento *x* y de forma estática, instantáneas culturales, clichés de prácticas culturales en los dos sentidos del término.

La interactividad cultural

La economía de los intercambios culturales interafricanos en el seno del ecumene sólo puede entenderse correctamente postulando una circulación de enunciados entre las distintas culturas africanas, y entre éstas y el exterior. A este respecto, de nada sirve oponer una época precolonial indiferenciada, en la que cada cultura étnica africana evolucionó de modo autónomo, a una modernidad colonial o poscolonial que conlleva transformaciones profundas e incluso riesgos mortales para esas mismas culturas. Hemos de tener presente que la manera en que aprehendemos las distintas culturas africanas tradicionales depende en gran medida de una percepción museográfica, la cual nos hace abordarlas desde el punto de vista de las distintas subdivisiones o categorías utilizadas en los museos para clasificar los artefactos africanos.

Al atribuir una denominación étnica a esos objetos (por ejemplo, dogon, tschowkwe o luba), se olvida la existencia de cadenas de sociedades y de culturas precoloniales, es decir, toda la trama intercultural e intersocial que daba sentido a dichos objetos. En el seno de ese espacio transocial precolonial prevalecía un uso político de los objetos, ya que cuando un fetiche dejaba de dar satisfacción a un pueblo o al territorio de un jefe tradicional, se recorrían decenas o cientos de kilómetros de distancia para encontrar otro que lo sustituyera. La museificación colonial ocultó esa utilización política de los objetos-fetiches precoloniales, esto es, su aspecto inmaterial. Paradójicamente, al encerrar esos objetos en las vitrinas de los museos se produjo una pérdida de significación, a saber, la de la condición social y política de su empleo.

En consecuencia, parece algo ilusorio determinar el entorno ideológico, cultural y religioso precolonial de esos objetos una vez que han desaparecido sus condiciones prácticas de uso. Del mismo modo, si se registran mediante el sonido o la imagen rasgos culturales o musicales o técnicas del cuerpo que se supone que remiten a una tradición inmemorial, se olvida que han estado sometidos a todas las situaciones políticas que tuvieron que afrontar desde la conquista europea o, al menos, han reaccionado ante ellas. Las danzas, los cuentos y las tradiciones orales, son, pues, tan contemporáneos como las obras de los artistas contemporáneos a los que sirven de inspiración. Por consiguiente, todo arte africano actual, ya se califique de tradicional o de rural o, al contrario, de urbano y moderno, participa de una misma contemporaneidad.

Arte africano contemporáneo y arte mundial

Si aceptamos la idea de que el arte africano contemporáneo transmite elementos del pasado o de la tradición, nos queda preguntarnos cómo se articula con el arte

contemporáneo cuando se considera en un contexto mundial. La categoría de arte africano contemporáneo, al igual que, por ejemplo, la de arte chino contemporáneo, supone de algún modo que existe una especificidad de ese arte con respecto al arte mundial y que debemos remitir concretamente esa especificidad a la existencia de una tradición específica o, más bien, a una representación específica de África sobre la que conviene ahora que nos demoremos.

En realidad, la calificación del arte africano contemporáneo no es totalmente fruto de la casualidad, remite a una visión de África como continente de frescura y espontaneidad. Frente a un Occidente y a un arte occidental a los que se tiene por agostados y encerrados en una especie de callejón sin salida, África se afirma como elemento capaz de regenerar el Occidente y el arte occidental desgastados.

A pesar de que todo el arte africano contemporáneo no participa de esta corriente, a causa de las presiones que ejercen los compradores occidentales, una buena parte de él sigue encajando en el molde de lo que podría denominarse arte bruto africano. Los conservadores occidentales conceden la prioridad al arte autodidacta en detrimento de las obras de artistas que han cursado estudios en las Escuelas de Bellas Artes, a los que se acusa de limitarse a elaborar pálidas imitaciones del arte occidental.

Así pues, a los artistas africanos contemporáneos se los remite *nolens volens* a un patrimonio de ideas y de esquemas pictóricos africanos "tradicionales", es decir, populares, como pone de manifiesto el éxito de las obras de Frédéric Bruly Buabré, Cheri Samba, Bodys Isek Kingelez, etc., artistas de los que se piensa que representan al África auténtica, mientras que sus colegas que están perfectamente en armonía con el arte mundial pueden dar la impresión de haber perdido el alma. En nuestra opinión, Usmane Sow es el único artista que participa plenamente en el juego de la modernidad y la posmodernidad, a la vez en los planos africano y mundial. Al integrar en su obra la aportación de Rodin o de Leni Riefensthal, Usmane Sow "toca la tecla" de todos los tópicos europeos relativos a África, situando al mismo tiempo sus obras en un marco étnico, por ejemplo, peul. A través de un fenómeno de abreacción, Usmane Sow puede realizar así una especie de anamnesia cultural, es decir, lograr el retorno de lo reprimido europeo en el seno de la africanidad y asumirse plenamente como artista africano contemporáneo. Al aceptar que el patrimonio inmaterial forma parte del arte africano contemporáneo, se tienen en cuenta todas las capas de clichés atribuidos a África, ya se trate de la influencia europea o de elementos más antiguos, como la cultura árabe-musulmana, los cuales configuraron de manera irreversible todas las culturas africanas tradicionales.

Por consiguiente, la protección del patrimonio inmaterial africano consiste tanto en alentar la creación de obras contemporáneas como en preservar lo que se califica de tradicional porque la tradición se define al mismo tiempo como el producto y la permanencia de un patrimonio y de una herencia.

Notas

1. Para un debate sobre el concepto de "patrimonio inmaterial", véase la obra colectiva *Le patrimoine culturel immatériel, les enjeux, les problématiques, les pratiques*, Internationale de l'imaginaire, Nº 17, París, Babel, Maison des cultures du monde, 2004.
2. Germaine Acogny, *Danse africaine*, Weingart en Kunstverlag, 1994.
3. Alphonse Tiérou, *Dooplé, loi éternelle de la danse africaine*, París, Maisonneuve et Larose, 1989.
4. Catálogo de *Partage d'exotismes, 5e Biennale d'art contemporain de Lyon*, Lyon, Réunion des Musées nationaux, 2000, págs. 42 y 43.
5. Bogumil Jewsiewicki, *Mami Wata, La peinture urbaine au Congo*, París, Gallimard, 2003.
6. París, Le Seuil, 1990.
7. Maxime Joos, "György Ligeti: une musique au singulier", *Musica Falsa*, 19, otoño de 2003, págs. 42-45.

La Transcripción del Patrimonio Oral

Por Jack Goody

Jack Goody es miembro del St John's College y Profesor Emérito de Anthropología Social en la Universidad de Cambridge, Reino Unido. Es autor de muchas obras, como The Domestication of the Savage Mind [La domesticación de la mente salvaje] *(1977),* The Logic of Writing and the Organization of Society [La lógica de la escritura y la organización de la sociedad] *(1986). Sus últimos libros son :* The European Family: An Historico-Anthropological Essay [La familia europea: ensayo histórico-antropológico] *(2000) y* Food and Love: A Cultural History of East and West [La alimentación y el amor: historia cultural de oriente y occidente] *(1998).*

El patrimonio inmaterial corresponde, evidentemente, a las culturas orales o a la tradición oral en las culturas con escritura, pues si estuviera escrito no sería inmaterial. Básicamente es oral, pues, a diferencia del dibujo, la pintura y la escultura (las artes visuales), no deja constancia material y por eso es difícil, pero no imposible, reunirlo en un museo. La paradoja de la situación es que, al grabar el patrimonio inmaterial, en un intento de comunicarlo a una mayor audiencia que ya no está presente, tenemos que hacer que deje de ser oral para que pase a ser escrito (y en algunos casos grabado), lo que altera su naturaleza esencial. Lo sé por experiencia, pues a esto precisamente es a lo que me he dedicado durante cuarenta años, en concreto con la recitación Bagre de los LoDagaa. Pero la transcripción no es un hecho neutral. Si se hace, como ocurría en la mayoría de los casos antes de 1950 y desde luego antes de 1900, por medio de un papel y un lápiz, es probable que se haya alterado en ese mismo proceso. Y también existe ese peligro si se emplea una grabadora aunque desde luego la transcripción sea más fiable.

El proceso de salvaguardia del patrimonio inmaterial implica necesariamente hacer una grabación material de ese patrimonio. Con la representación visual, ya existe una grabación; el dibujo, la pintura y la escultura dejan una huella visible, como la arquitectura y el reordenamiento de los objetos naturales. Con el patrimonio que depende del oído (como ocurre también con el gusto y el olfato), la salvaguardia presenta un problema diferente pues antes que nada lo evanescente tiene que ser convertido en permanentemente visual

por medio de la escritura, de 'lenguaje visible'. Porque no deja huella exterior (pace Derrida), solo una huella de tipo neurológico.

La conversión de una recitación oral en un texto escrito no es una mera cuestión de grabar lo que se ha dicho. El proceso real cambia la naturaleza de la obra, dando una forma permanente a algo que de otro modo estaría experimentando un cambio continuo, separando los versos en líneas o poniendo puntos donde posiblemente había pequeñas pausas en la representación, y suprimiendo el acompañamiento musical, gestual y vocal.

Así, la grabación de una forma oral estandarizada, que también se ha llamado 'literatura oral', plantea un problema para cualquier museo, o cualquier tipo de sistema de depósito. Antiguamente, se admitía generalmente que cada sociedad tiene los mitos que le convienen. Puede que sea cierto en las culturas escritas en las que el mito existe en una forma fija para ser transmitido en un texto escrito, como un libro religioso. Inicialmente, la grabación de los mitos o recitaciones de las sociedades orales se hacía por medio del dictado y la transcripción, un proceso lento y laborioso que es poco probable que los etnólogos fueran capaces de repetir antes de que se generalizara el transporte aéreo en el decenio de 1950. Gracias a las facilidades del transporte, las sociedades meramente orales se hicieron más accesibles y la llegada de las grabadoras portátiles de transistores en el decenio de 1960 hizo posibles las lecturas repetidas. El etnólogo podía entonces grabar una serie de representaciones y transcribirlas tranquilamente fuera del trabajo de campo.

¿Qué aprendimos? Me voy a referir básicamente a la recitación Bagre de los LoDagaa del norte de Ghana de la que he publicado tres volúmenes de transcripciones[1] junto con mi colaborador, Kum Gandah. En primer lugar, las variaciones eran considerables, mucho mayores de lo que los participantes nos habían dejado suponer ('El Bagre' es uno, afirman). Estos cambios son de un orden de magnitud totalmente diferente de las variaciones existentes en un texto escrito y consisten no solo en cambios verbales de menor importancia, sino en diferencias en la estructura central de la recitación, así como en su orientación al mundo y la abundancia de hechos sobrenaturales. Hay pocos indicios o ninguno de que haya una estructura profunda fija en todas las versiones grabadas, a menos que se busque un denominador común tan vago y tan general que no tenga ninguna utilidad desde el punto de vista analítico o informativo. La variabilidad es otro de los rasgos de las culturas orales. La memorización exacta de secuencias largas, que tanto se valora en las culturas alfabetizadas, no solo es muy difícil en la transmisión oral[2] sino que esta dificultad favorece (no necesariamente de forma deliberada) los procesos de creación e imaginación. La invención sustituye a la repetición exacta, y de ahí, la abundancia de

variaciones, o más bien de cambios, pues la variación tiene en su seno un núcleo definido. Por tanto, las culturas orales, las culturas 'tradicionales', no se pueden considerar 'estáticas', como a menudo se supone; al menos en el ámbito de las formas orales, son mucho más creativas, en contra de los que las consideran de 'mentalidad primitiva'.

El problema para los museos u otras colecciones permanentes es obvio. Como he dicho, el mismo proceso de apuntar una recitación oral dándole una forma permanente, cambia su naturaleza alterando su relación con la sociedad que la produjo. Cuando publiqué mi primer volumen del Mito del Bagre (1972), algunos miembros alfabetizados de la sociedad empezaron a considerarlo la versión verdadera. Estaban predispuestos a ello, en parte debido al mayor valor que se da en la escuela a los textos impresos, en parte porque creían que el Bagre era 'uno' y en parte también porque esta versión había sido grabada en la juventud (en 1949 en concreto) de los miembros más antiguos de su comunidad que habían muerto; el Bagre procedía de los antepasados y esos mayores estaban más cerca de los antepasados que todo lo saben.

Pero, por supuesto, como cualquier versión escrita de una recitación oral, era sólo una entre un número casi infinito de posibilidades que es prácticamente imposible grabar y conservar en un archivo o en cualquier otro sitio. Mi primera grabación (publicada en 1972) fue el resultado de un encuentro casual con un ex-soldado que se había convertido al Islam pero en su juventud había sido instruido por su abuelo que sabía mucho de estos temas. Las versiones posteriores fueron también el resultado de decisiones 'accidentales' de mi colaborador. Grabamos y transcribimos bastantes versiones del Bagre Blanco y Negro procedentes de diversas representaciones, muchas de ellas en una aldea (Birifu) y en una municipalidad vecina. Pero hubo otras muchas ocasiones y otros muchos lugares que podíamos haber visitado y cada versión hubiera puesto de manifiesto algunos cambios, cambios interrelacionados pero que no presuponen un original predeterminado, substantiva o 'estructuralmente', en la mente. Esta cantidad de variaciones suscita la cuestión de qué es lo que estamos conservando del patrimonio oral en una colección de museo o en un archivo. Está claro que es solamente una versión o unas cuantas versiones elegidas al azar de entre una gran cantidad. Ninguna es totalmente 'típica' del Bagre de los LoDagaa pero todas son representativas del género de una cierta época y de un cierto lugar. Habría sido bastante poco práctico recoger múltiples versiones de cada forma oral estándar; pero sería esencial incluir en cada colección un ejemplo de una serie de transcripciones para mostrar la variabilidad de determinadas representaciones y la creatividad de los actores en las culturas orales más en general.

Pero hacer una transcripción escrita de una forma oral estandarizada plantea otro problema que puede apreciarse en mi experiencia con el Bagre. La versión escrita tiende a ser aceptada como ortodoxa, aunque no puede reclamar ningún *status quo* ontológico pues lo único que tiene es una primacía accidental. Pronto, aunque no inmediatamente, los actores empezarán a leer el texto en vez de recitarlo. O si no, recitarán una versión del texto escrito que se han aprendido de memoria, como con las recitaciones de Homero que se hacen en los festivales del Panathenian. Suponiendo que el texto de Homero represente los apuntes de una versión oral entre muchas (lo que dudo), el hecho de que esté apuntado y se haya aprendido de memoria (o incluso leído) significa que la variabilidad y creatividad continuas del original oral no tardarán en perderse. Porque hay ahora uno donde antes ha habido muchos, y ese 'uno', por el hecho de estar escrito, se ha convertido en el 'bueno'. La creatividad oral se agota dando origen a un nuevo tipo de creación literaria. Es una travesía que han hecho todas las culturas en la transición de orales a escritas. Es una travesía esencial para el desarrollo de las culturas humanas, pero también hay que ser consciente de los aspectos negativos de lo que estamos haciendo. Al conservar el patrimonio oral grabándolo en forma permanente, estamos cambiando su naturaleza y su carácter en la comunidad. Cuando aparece la escritura, hasta la tradición oral cambia.

Notas

1. Goody, Jack, *The Myth of the Bagre*, Oxford: Clarendon Press, 1972. Goody, Jack, Gandah, S.W.D.K., *Une Recitation du Bagre*, París: Armand Colin, 1981. Goody, Jack, Gandah, S.W.D.K., *A Myth Revisited: the Third Bagre*, Carolina Academic Press: Durham, NC, 2003. Ver : http://www.frontlist.com/booklist/28861
2. Goody, Jack, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge, 1987.

Patrimonio inmaterial y propiedad intelectual: retos y perspectivas

Por Wend Wendland

Wend Wendland es abogado y titulado en derecho de propiedad intelectual. Ha ejercido como abogado especializado en propiedad intelectual y derecho de los medios de comunicación, y en la actualidad es Jefe de la Sección de Creatividad Tradicional y Expresiones Culturales de la División de Conocimientos Tradicionales de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) en Ginebra, Suiza[1].

La adopción, a finales de 2003, de la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (de aquí en adelante "la Convención") ha enriquecido significativamente el ya notable repertorio de instrumentos internacionales de la UNESCO orientados a la salvaguardia del patrimonio. El patrimonio cultural inmaterial de un pueblo indígena u otra comunidad cultural refleja y encarna su historia, sus valores y sus creencias; su propia identidad cultural y social, en suma. Salvaguardar ese patrimonio es importante para preservar y hacer respetar las tradiciones y los modos de vida de los distintos pueblos y comunidades culturales del mundo. Como señala la Convención, la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial también va unida a la promoción de la diversidad cultural y de la creatividad y la innovación humanas. En su artículo 3, b), la Convención establece que ninguna disposición de la Convención podrá ser interpretada de tal manera que "*afecte los derechos y obligaciones que tengan los Estados Partes en virtud de otros instrumentos internacionales relativos a los derechos de propiedad intelectual o a la utilización de los recursos biológicos y ecológicos de los que sean partes*".

Dejando a un lado la consideración de los instrumentos relativos a los recursos biológicos y ecológicos, nuestro objeto en este artículo es la pregunta: ¿Qué significa la propiedad intelectual para la materia regulada por la Convención? ¿Qué relación hay entre la "protección" de la propiedad intelectual y la "salvaguardia" del patrimonio cultural inmaterial?

Vamos a profundizar brevemente en esas cuestiones, con referencia a las actividades que viene desarrollando la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) en lo tocante a la protección de los conocimientos tradicionales y las expresiones de las culturas y el folclore tradicionales[2]. La OMPI es un organismo especializado del sistema de organizaciones de las Naciones Unidas, y cuenta con 180 Estados Miembros[3].

Aludiremos en particular a las deliberaciones en curso dentro del Comité Intergubernamental de la OMPI sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore (de aquí en adelante "el Comité de la OMPI"). Dicho Comité, que celebró su primera sesión en abril de 2001 y desde entonces se reúne en sesión dos veces al año, está formado por unos 250 representantes de Estados, comunidades indígenas y locales y diversas organizaciones no gubernamentales e intergubernamentales, entre éstas la UNESCO. También describiremos sucintamente algunas iniciativas complementarias de la OMPI, de carácter práctico y orientadas al fortalecimiento de capacidades.

Quede claro que la acción de la OMPI considera, entre otras cosas, el posible reconocimiento de derechos exigibles de propiedad intelectual o similares a los derechos de propiedad intelectual sobre los sistemas de conocimientos y las expresiones artísticas "tradicionales" que desarrollan las comunidades. Considera asimismo el posible control de la adquisición y el ejercicio de derechos convencionales de propiedad intelectual sobre creaciones e innovaciones "derivados de" o "basados en" conocimientos tradicionales y expresiones culturales tradicionales –o "expresiones del folclore"[4]– que actualmente se consideran "dominio público" en lo relativo a propiedad intelectual. La significación jurídica, cultural y política de esta acción es profunda y puede llegar a tener consecuencias de largo alcance. Hay quien afirma que simboliza conflictos de valores de hondo calado y notoriamente difíciles de resolver. Cuestiones técnicas de propiedad intelectual se imbrican inextricablemente con programas más generales de justicia económica, social y política. No es de extrañar que el debate entre los diferentes intereses representados en el Comité de la OMPI resulte complejo.

La relación entre la propiedad intelectual y los conocimientos tradicionales y las expresiones de culturas tradicionales o del folclore se discute desde hace muchas décadas[5]. Cabe señalar en particular que a lo largo de los años la OMPI y la UNESCO han colaborado en varios proyectos al respecto, entre los que hay que destacar la convocatoria conjunta de grupos de expertos que en 1982 adoptaron unas *sui generis* "Disposiciones tipo para leyes nacionales sobre la protección de las expresiones del folclore contra su explotación ilícita y otras acciones lesivas" y la organización conjunta de un foro internacional y de consultas regionales sobre la propiedad intelectual y las expresiones del folclore, en 1997 y 1999, respectivamente.

En el resto de este artículo se abordarán brevemente las cuestiones siguientes[6]: i) el significado de la "protección de la propiedad intelectual"; ii) las necesidades y expectativas

de las comunidades indígenas y otras comunidades culturales en materia de propiedad intelectual; iii) la relación entre la "protección" de la propiedad intelectual y la "salvaguardia" del patrimonio cultural; iv) los desafíos que se plantean para las políticas culturales y legislativas, y v) los resultados de la acción de la OMPI hasta ahora.

El significado de la "protección de la propiedad intelectual"

Se entiende por "propiedad intelectual" las creaciones de la mente, tales como las invenciones, los dibujos, las obras literarias y artísticas y los símbolos, los nombres, las imágenes y las interpretaciones o ejecuciones. En casi todas sus formas, los derechos de propiedad intelectual establecen derechos exigibles de propiedad privada sobre las creaciones, con miras a otorgar el control de su explotación, particularmente su explotación comercial, e incentivar la creatividad. El derecho de autor, por ejemplo, protege las obras literarias y artísticas originales contra usos tales como la reproducción, la adaptación, la interpretación pública, la radiodifusión y otras formas de transmisión al público. Puede también brindar protección contra el uso denigrante o degradante de una obra (lo que se llama "derechos morales"). No todos los aspectos de la protección de la propiedad intelectual atañen directamente a la innovación y la creatividad; en particular, la legislación sobre marcas, indicaciones y signos distintivos (leyes que cubren las marcas comerciales, las indicaciones geográficas y los símbolos nacionales), así como el ámbito conexo de la represión de la competencia desleal, se orientan a proteger la reputación establecida, la distintividad y el fondo de comercio.

De conformidad con su mandato, el punto de enfoque primordial de la OMPI en lo que se refiere a conocimientos tradicionales y expresiones culturales tradicionales es, lógicamente, el de la propiedad intelectual. Pero esto no significa que la perspectiva de la OMPI prescinda del contexto general económico y sociocultural en el que opera la propiedad intelectual, ni que únicamente se enmarque en el actual sistema de propiedad intelectual. El Comité de la OMPI también está examinando activamente posibles adaptaciones *sui generis* a los derechos de propiedad intelectual existentes, así como leyes *sui generis* de propiedad intelectual enteramente nuevas, concebidas en función de las particularidades de los conocimientos tradicionales y de las expresiones culturales tradicionales y de las necesidades de sus titulares y custodios[7].

Tampoco se puede dar por hecho que los enfoques de propiedad intelectual sean adecuados para satisfacer todas las necesidades de las comunidades indígenas y locales. Algunas comunidades se oponen con vehemencia a opciones basadas en la propiedad

intelectual que consideran fundamentalmente contrarias a sus valores e intereses. Las consultas en curso de la OMPI con comunidades (véase más adelante) han demostrado con claridad que la dimensión de propiedad intelectual sólo puede ser parte y complemento de medidas holísticas e integradas para la conservación y protección de las culturas tradicionales y de las poblaciones y sociedades que las practican y mantienen.

Las necesidades y expectativas de las comunidades indígenas y otras comunidades culturales en materia de propiedad intelectual

Particularmente desde 1997, la acción de la OMPI se asienta firmemente en la celebración de extensas consultas con representantes de comunidades indígenas y locales y otras comunidades culturales[8]. Representantes de tales comunidades se mantienen estrechamente asociados a los trabajos del Comité de la OMPI. La participación de las poblaciones y comunidades cuyos conocimientos y expresiones culturales constituyen el tema de debate es obviamente crucial. En términos generales, las comunidades indígenas y otras reivindican el derecho a controlar el acceso, la divulgación y el uso de sus conocimientos y expresiones culturales tradicionales. Más específicamente, y con respecto a las expresiones artísticas en particular, reclaman:

i) protección de las producciones literarias y artísticas tradicionales contra la reproducción, adaptación, distribución e interpretación o ejecución no autorizadas y demás acciones análogas, así como prevención de utilizaciones insultantes, denigrantes y/o cultural y espiritualmente ofensivas;

ii) protección de las producciones artesanales, particularmente contra la imitación de su "estilo";

iii) prevención de afirmaciones falsas y engañosas de autenticidad y origen, o de omisiones en la declaración de origen, y

iv) protección contra el registro de signos y símbolos tradicionales como marcas comerciales.

De los ejemplos citados se deduce claramente que la idea de "protección" se emplea al menos en dos sentidos, uno que denota una protección "positiva" (orientada a la obtención de derechos de propiedad intelectual sobre las expresiones culturales tradicionales para comercializarlas y/o impedir que otros lo hagan) y otro que denota una forma de protección "defensiva" (orientada a impedir la obtención de derechos de propiedad intelectual sobre las expresiones culturales tradicionales y sus derivaciones). Al menos en

algunos casos, parece que la protección "defensiva" *contra* la propiedad intelectual puede ser más importante para las comunidades que la protección "positiva" mediante la propiedad intelectual, especialmente en lo que respecta a expresiones culturales sacras y espirituales. Nueva Zelandia, los Estados Unidos de América y la Comunidad Andina han instaurado ya medidas *sui generis* específicas para combatir el registro no autorizado de signos y símbolos indígenas y tradicionales como marcas comerciales. En Nueva Zelandia, por ejemplo, ya no es posible registrar una marca comercial si se considera probable que su uso o registro ofenda a un sector apreciable de la comunidad, incluidos los indígenas de ese país, los maoríes[9]. Para hacer frente a esas necesidades también pueden ser útiles otras opciones que no se refieren a la propiedad intelectual. Así, aparte de los sistemas de propiedad intelectual existentes (incluida la competencia desleal), los derechos de propiedad intelectual adaptados (aspectos *sui generis* de los sistemas de propiedad intelectual) y nuevos sistemas *sui generis* independientes, entre las opciones ajenas a la propiedad intelectual podrían estar la legislación sobre prácticas comerciales y etiquetado, los contratos, las leyes consuetudinarias e indígenas, las leyes de conservación del patrimonio cultural y los recursos del derecho consuetudinario en casos como los de enriquecimiento indebido, derecho a la publicidad y blasfemia. Por ejemplo, en los Estados Unidos la Indian Arts and Crafts Act [Ley de artes y oficios indios] de 1990 (IACA) protege a los artesanos amerindios al garantizar la autenticidad de los artefactos indios bajo la autoridad de un Consejo de Artes y Oficios Indios. La IACA, una ley de "comercio veraz", impide que se comercialicen productos como "indios" si no han sido hechos por indios con arreglo a la definición que da la propia ley.

No es probable que haya una solución "de talla única", impuesta desde arriba, que pueda proteger adecuadamente todos los sistemas de conocimientos y expresiones artísticas tradicionales del mundo y al mismo tiempo impulse las prioridades de desarrollo nacional de todos los países, refleje antiguas y heterogéneas leyes consuetudinarias y protocolos, se amolde a diferentes contextos jurídicos y culturales y responda a los intereses y las necesidades, locales y variados, de las comunidades culturales del mundo. No en vano es la inapreciable *diversidad* de las distintas comunidades y culturas lo que está en juego. Al final, el resultado más deseable y viable podría ser un consenso amplio en torno a ciertos principios comunes, acompañado de elementos más detallados en forma de "menús de opciones". También habrá que conjugar el deseo de flexibilidad en los planos nacional y comunitario con la aspiración de muchas de las partes interesadas a alguna forma de exigibilidad internacional. Además, los resultados en el campo de la propiedad intelectual

deben complementar y tomar en cuenta los instrumentos y avances en otras áreas programáticas, para lo cual será necesaria una cooperación estrecha de la OMPI con otros foros internacionales pertinentes, como la UNESCO. Nos esperan muchos desafíos.

La relación entre la "protección" de la propiedad intelectual y la "salvaguardia" del patrimonio cultural

La "protección" de la propiedad intelectual, conforme se ha descrito, es distinta de la idea de "salvaguardia" de la Convención de la UNESCO, que, como indica la Convención, se refiere más bien a la identificación, documentación, transmisión, conservación, protección, revitalización y promoción del patrimonio cultural con miras a garantizar su mantenimiento o viabilidad[10]. En consecuencia, la Convención no aborda el tipo de cuestiones relacionadas con la propiedad intelectual que trata el Comité de la OMPI, por ejemplo: ¿Pertenecen o deberían pertenecer a alguien como propiedad privada (también como propiedad colectiva o comunal) las expresiones de la creatividad inmaterial, y, en caso afirmativo, a quién? ¿Puede o debe alguien disfrutar del derecho exclusivo de explotación comercial de la creatividad tradicional inmaterial, y, en caso afirmativo, quién? ¿Debe la ley establecer reparaciones exigibles por el uso o las derivaciones denigrantes, despectivos u ofensivos de las expresiones de culturas tradicionales?

Aclarar qué se entiende por "protección" es clave, ya que la acción de la OMPI ha demostrado que en algunos casos las necesidades y expectativas de los titulares y practicantes de expresiones culturales tradicionales pueden ser mejor satisfechas mediante medidas de protección en el sentido de "preservar y salvaguardar" que en el sentido de propiedad intelectual. Pongamos como ejemplo una leyenda que hubiera sido plasmada hace siglos sobre un lienzo. La "protección" de la leyenda podría adoptar la forma de un derecho similar al derecho de propiedad intelectual, que impidiera que otros utilizasen la leyenda de una manera que una comunidad juzgara inapropiada, como podría ser reproducir la leyenda en una camiseta. Sin embargo, si sólo pocas personas conocieran la leyenda y el idioma que hubiera que emplear para recitarla, la "protección" podría adoptar la forma de medidas que ayudaran a esas personas a transmitir su conocimiento de la leyenda y del idioma a la generación siguiente. Si el lienzo empezara a deteriorarse, la "protección" podría adoptar la forma de medidas que asegurasen su conservación para las generaciones futuras. En otros casos, la "protección" podría consistir en difundir la leyenda fuera de la comunidad para que otros tuvieran noticia de ella y adquiriesen un mejor conocimiento y respeto de la cultura de la comunidad que le dio origen.

Hay una relación importante entre la "protección" de la propiedad intelectual y la "preservación/salvaguardia" en el sentido que le da la Convención: una relación que requiere equilibrio y coordenación, y también una cooperación continuada entre la OMPI y la UNESCO. Por ejemplo, el proceso mismo de preservación (verbigracia, el registro o la documentación y publicación de materiales culturales tradicionales) puede suscitar inquietudes por falta de protección de la propiedad intelectual, y entrañar el riesgo, desde la perspectiva del sistema de la propiedad intelectual, de poner inadvertidamente los materiales en el "dominio público". Así, las obligaciones que la Convención de la UNESCO impone a los Estados de establecer instituciones de documentación y facilitar el acceso a las mismas[11], aunque sin duda útiles a los efectos de la "salvaguardia", podrían minar los esfuerzos de proteger los intereses de propiedad intelectual de las comunidades cuyo patrimonio cultural inmaterial se documenta y hace accesible.

Un campo de posibles acciones en el futuro –y quizá un foco concreto y práctico para una mayor cooperación entre la OMPI y la UNESCO– podría ser la provisión de información y asesoramiento a folcloristas, antropólogos y otros investigadores sobre el terreno, así como a museos, archivos y otras instituciones del patrimonio cultural, sobre la gestión de los derechos de propiedad intelectual que puedan ir aparejados a sus colecciones. Las actividades de folcloristas, coleccionistas, investigadores sobre el terreno, museos, archivos, etc., son sumamente importantes para la preservación del patrimonio cultural; pero a veces las poblaciones indígenas y las comunidades locales sostienen que sus derechos e intereses vinculados a la propiedad intelectual no siempre se salvaguardan cuando sus materiales culturales son por primera vez registrados y documentados por folcloristas y otros investigadores sobre el terreno, o cuando más tarde son expuestos y ofrecidos al público en museos, archivos y otras colecciones. Los registros sonoros y audiovisuales llevan aparejados derechos de autor y/o derechos conexos, que casi siempre recaen en la persona que hizo o dirigió el registro o en la organización o institución para la que lo realizó. Por consiguiente, los derechos de propiedad intelectual del registro de una interpretación folclórica sobre el terreno podrían recaer en el profesional que efectuó el registro o en el museo, archivo u otra institución que lo patrocinó. A menudo es a esos registros a lo que pueden acceder los difusores comerciales, y en ese caso los profesionales sobre el terreno y las instituciones culturales se sitúan en la confluencia entre las comunidades y el mercado. La gestión estratégica de los derechos de propiedad intelectual sobre registros sobre el terreno y otras formas de documentación de materiales culturales

tradicionales podría servir, de una manera muy práctica, para impulsar los derechos e intereses de los proveedores y custodios originales de dichos materiales.

El Comité de la OMPI ha apoyado, por lo tanto, la sugerencia de que podría ser útil colaborar estrechamente con folcloristas, instituciones pertinentes y otras partes interesadas en el desarrollo de materiales especialmente adaptados de asesoramiento e información sobre la aplicación de los derechos de propiedad intelectual a estas materias, y quizá incluso de instrumentos prácticos tales como *protocolos, códigos de conducta y directrices* sobre propiedad intelectual para uso de folcloristas, museos y archivos, y *listas de verificación* y *modelos de cláusulas contractuales de propiedad intelectual* que sean de utilidad para folcloristas, museos y archivos en la elaboración de acuerdos de depósito, acceso, difusión y licencia[12].

Desafíos para las políticas culturales y legislativas

La relación entre las expresiones culturales tradicionales y la propiedad intelectual plantea cuestiones espinosas y complejas. Los desafíos del multiculturalismo y de la diversidad cultural, particularmente en las sociedades donde coexisten comunidades indígenas e inmigrantes, requieren políticas culturales para mantener un equilibrio entre la protección y preservación de las expresiones culturales, tradicionales o de otro carácter, y el libre intercambio de experiencias culturales. No menos necesario es equilibrar la necesidad de preservar las culturas tradicionales y el deseo de estimular la creatividad basada en las tradiciones como contribución al desarrollo económico sostenible. Al abordar estos retos se plantean otras cuestiones de mayor hondura, que palpitan en la actividad de la OMPI sobre estos problemas. ¿Cómo se relacionan la protección de la propiedad intelectual y la promoción de la diversidad cultural? ¿Qué políticas de propiedad intelectual serían las más conducentes a un "dominio público" creativo y multicultural? ¿Cuándo es inspiración legítima el "tomar prestado" de una cultura tradicional, y cuándo es adaptación indebida o copia?

El patrimonio cultural de una comunidad está en el centro de su identidad y enlaza su pasado con su presente y su futuro, pero también es algo "vivo", constantemente recreado en la medida en que los artistas y practicantes tradicionales aportan perspectivas y experiencias nuevas a su trabajo. La interpretación o adaptación contemporánea resultante sería en muchos casos una obra "nueva" a los efectos del derecho de autor. Análogamente, los dibujos contemporáneos basados en la tradición pueden ser protegidos como dibujos industriales. Por otra parte, en el plano internacional existe ya protección de propiedad

intelectual para las interpretaciones o ejecuciones de "expresiones del folclore", al amparo del Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas de 1996 (WPPT).

Surge así una pregunta clave para las políticas legislativas y culturales: ¿es suficiente la protección que ya existe para las adaptaciones, interpretaciones y ejecuciones contemporáneas de materiales culturales tradicionales, o se deberían establecer derechos similares a los de propiedad intelectual sobre los materiales preexistentes, subyacentes y de origen comunitario, que el sistema de propiedad intelectual considera "dominio público"? Hay respuestas variadas a esta pregunta. Varios Estados y otras partes interesadas sugieren que el carácter de dominio público del folclore no es óbice a su desarrollo: al contrario, anima a los miembros de la comunidad a mantener vivo el patrimonio cultural preexistente, al conferir la protección del derecho de autor a los individuos de la comunidad que utilicen distintas expresiones del patrimonio cultural preexistente en sus creaciones u obras actuales. Se argumenta que esa clase de incentivos "de futuro" a la creatividad basada en la tradición puede contribuir al desarrollo económico de las comunidades y a la vez promover y preservar sus identidades. Por otra parte, representantes de poblaciones indígenas y tradicionales han sostenido con vehemencia en las sesiones del Comité de la OMPI que el "dominio público" no es un concepto reconocido por las poblaciones indígenas, y/o que, no habiendo estado nunca protegidas las expresiones del folclore como propiedad intelectual, no puede decirse que hayan pasado al "dominio público". ¿Habría que denegar la protección a todos los materiales históricos simplemente por no ser lo bastante recientes? Se señala que casi todo lo que se crea tiene antecedentes culturales e históricos, y que por lo tanto habría que establecer sistemas que rindieran beneficios a las comunidades culturales por todas las creaciones e innovaciones que se alimenten de la tradición.

Los resultados de la acción de la OMPI hasta ahora

El debate sobre la protección en términos de propiedad intelectual de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales es complejo. Es mucho lo que se pone en juego: aspiraciones fuertes, cuestiones políticas, sociales y jurídicas que en algunos casos rebasan el ámbito de la propiedad intelectual, preocupaciones hondamente arraigadas sobre la apropiación del patrimonio cultural, inquietud sobre la pérdida de la identidad cultural y temor a una posible ruptura de los equilibrios establecidos en los sistemas de propiedad intelectual existentes. Se discute con calor el significado de conceptos fundamentales: "tradicional", "auténtico", "autoría", "original" y "dominio público", por citar sólo algunos. Los problemas técnicos, jurídicos y administrativos son de gran alcance.

Aunque hasta ahora los resultados de la acción de la OMPI no hayan sido quizá tan espectaculares como algunos esperaban, ha habido avances inequívocos de carácter más sutil: las necesidades y preocupaciones de las comunidades indígenas y otras comunidades culturales están ahora en el centro del diseño de políticas de propiedad intelectual; el trabajo del Comité de la OMPI sigue siendo un proceso de revisión de los principios y supuestos básicos de la propiedad intelectual; gracias a la compilación y el análisis de experiencias reales en el terreno de la propiedad intelectual y los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales, ahora se cuenta con un gran volumen de información práctica y empírica, que ha de contribuir a asegurar que las soluciones adoptadas sean viables, realistas y verdaderamente útiles para las comunidades.

Y ha habido ya innovaciones concretas y prácticas, de las que hemos mencionado algunas. Además: la documentación existente sobre conocimientos tradicionales ya divulgados se está incluyendo en el ámbito de "materia existente" a efectos del examen de patentes, para ayudar a evitar la concesión indebida de patentes sobre invenciones basadas en conocimientos tradicionales; se han registrado indicaciones geográficas para producciones artesanales de Portugal, México y la Federación Rusa; los maoríes de Nueva Zelandia han registrado recientemente una marca de certificación que asegurará la autenticidad y calidad de la producción artesanal maorí, y Australia ha presentado hace poco un proyecto de enmienda de la Ley de Derecho de Autor para la creación de derechos morales comunales sobre materiales culturales indígenas[13]. No estamos, desde luego, ante un salto global espectacular. Pero se puede sostener que esta clase de primeros pasos prácticos, técnicos y de "fomento normativo" no son menos valiosos y positivos.

El desarrollo de políticas en el Comité de la OMPI se acompaña de asistencia complementaria para el fortalecimiento de capacidades a Estados, organizaciones regionales, comunidades y otras partes interesadas. Son ejemplos el asesoramiento en materia de propiedad intelectual para el desarrollo de medidas y leyes (la OMPI, por ejemplo, asesoró en materia de propiedad intelectual a los países insulares del Pacífico Meridional para elaborar un proyecto de ley *sui generis* de protección de las expresiones culturales tradicionales), la organización de talleres nacionales y regionales para representantes de comunidades y funcionarios gubernamentales, la puesta en marcha de un estudio práctico sobre leyes consuetudinarias y la preparación de una "caja de herramientas" para gestionar los aspectos de propiedad intelectual de la documentación de conocimientos tradicionales y de una "guía práctica" para la protección de las expresiones culturales tradicionales.

La Asamblea General de la OMPI ha instado recientemente al Comité a acelerar sus trabajos y a abordar en particular la "dimensión internacional". Aunque no se especifica un resultado concreto, tampoco se excluye ningún tipo de resultado. Las próximas sesiones del Comité en 2004 y 2005 sin duda arrojarán una visión más clara de los logros posibles en este terreno en el que la legislación y las políticas siguen evolucionando con rapidez.

Notas

1. Las opiniones vertidas en este artículo no coinciden necesariamente con las de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) o sus Estados Miembros.
2. Este artículo no examina en detalle los trabajos del Comité de la OMPI sobre las cuestiones de propiedad intelectual relacionadas con el acceso a los recursos genéticos y la distribución de beneficios. Su tema central son las acciones de la OMPI relativas a los "conocimientos tradicionales", y en particular al "folclore" o las "expresiones culturales tradicionales". Dentro de las labores de la OMPI se hace una distinción aproximada entre los "conocimientos tradicionales", entendiéndose por tales los sistemas de conocimientos científicos y técnicos (por ejemplo, los conocimientos médicos y los relacionados con la biodiversidad), y las "expresiones de culturas tradicionales" o "expresiones del folclore", entendiendo por tales las expresiones materiales e inmateriales del patrimonio artístico tradicional (por ejemplo, las producciones artesanales, la música, las interpretaciones o ejecuciones, los dibujos, los símbolos y las pinturas). Para muchas comunidades, la distinción entre sistemas de conocimientos científicos y técnicos y expresiones artísticas resulta artificial. Aunque conviene tenerlo en cuenta, a la hora de debatir cuestiones normativas de la propiedad intelectual es frecuente discutirlos por separado, debido a que plantean problemas jurídicos y culturales distintos. "Expresiones del folclore" ha sido la expresión más comúnmente empleada en los debates internacionales sobre propiedad intelectual, y todavía se encuentra en muchas legislaciones nacionales. Sin embargo, en algunos países y culturas la palabra "folclore" tiene un sentido peyorativo. Ahora la Secretaría de la OMPI utiliza la expresión "expresiones culturales tradicionales" como sinónimo intercambiable con "expresiones del folclore".
3. Consúltese http://www.wipo.int/.
4. "Expresiones del folclore" ha sido la expresión más comúnmente empleada en los debates internacionales sobre propiedad intelectual, y todavía se encuentra en muchas legislaciones nacionales. Sin embargo, en algunos países, comunidades y culturas la palabra "folclore" tiene un sentido peyorativo. Por otra parte, muchos abogan por que se conserve la expresión "expresiones del folclore". La Secretaría de la OMPI utiliza a menudo la expresión "expresiones culturales tradicionales" como sinónimo intercambiable con "expresiones del folclore".
5. Véase, por ejemplo, el documento de la OMPI *Consolidated analysis of the legal protection of traditional cultural expressions* (WIPO/GRTKF/5/3), disponible en inglés, francés y español en http://www.wipo.int/tk/en/igc/documents/index.html#5.
6. Este artículo pasa revista a las cuestiones conceptuales y programáticas fundamentales y los avances pertinentes, en términos concisos y generales. Los lectores que deseen una información más completa y detallada pueden consultar el sitio web de la OMPI, en la dirección www.wipo.int/tk/es, donde encontrarán todos los documentos de trabajo, estudios e informes de la OMPI.
7. Véanse en particular los documentos de la OMPI WIPO/GRTKF/IC/INF 2 a 5 Add., WIPO/GRTKF/IC/5/3, WIPO/GRTKF/IC/5/8, WIPO/GRTKF/IC/5/INF 3, WIPO/GRTKF/IC/5/INF 4, WIPO/GRTKF/IC/6/3 y WIPO/GRTKF/IC/6/4.
8. En 1998 y 1999 la OMPI realizó una serie de misiones informativas en 28 países, en las que se entrevistó a unos 3.000 titulares y custodios de conocimientos y expresiones culturales tradicionales. Los resultados de dichas misiones se han publicado en el informe *Conocimientos tradicionales: necesidades y expectativas en materia de propiedad intelectual*, que se puede solicitar a la Secretaría de la OMPI o consultar en http://www.wipo.int/tk/es/tk/ffm/report/index.html. Con posterioridad se han organizado y se siguen organizando mesas redondas, nuevas misiones informativas y talleres con participación de representantes de las comunidades.
9. New Zealand Trade Marks Act [Ley de marcas comerciales de Nueva Zelandia], 2002.
10. Véase también *Glossary: Intangible Cultural Heritage*, Comisión Nacional del Reino de los Países Bajos para la UNESCO, 2002.
11. Véase el artículo 13, d), iii).

12. Para más detalles véanse los documentos de la OMPI WIPO/GRTKF/IC/5/3 y WIPO/GRTKF/IC/6/3. Véase también Wendland, Wend, *Cultural Heritage Archives and Databases, Intellectual Property and the Protection of Traditional Cultural Expressions*, ponencia elaborada para la Conferencia Anual de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), Pretoria, Sudáfrica, septiembre de 2003.
13. Para más información véanse los documentos WIPO/GRTKF/IC/5/3 y 6/3.

El Museo y el Patrimonio Cultural Inmaterial

Por Kenji Yoshida

Kenji Yoshida es profesor en el Departamento de Antropología en el Museo Nacional de Etnología de Osaka, Japón. Obtuvo su doctorado en la Universidad Osaka en 1998. Ha publicado varias obras y artículos como ""Tohaku" and "Minpaku" within the History of Modern Japanese Civilization: Museum Collection in Modern Japan*",*["Tohaku" y "Minpaku" en la historia de la civilización japonesa moderna: colección de museo en el Japón moderno] *en* Japanese Civilization in the Modern World XVII: Collection and Representation*, Senri Ethnological Studies 54, (Tadao Umesao, Angus Lockyer, y Kenji Yoshida eds), Museo Nacional de Etnología, 2001;* "Re-exhibiting Africa: From the Exhibition Images of Other Cultures"*[Exponer África de Nuevo: desde la exposición* "Imágenes de otras culturas" *en* Rewriting Africa: Toward a Renaisssance or Collapse*, JCAS Symposium Series 14, (Eisei Kurimoto ed.), The Japan Centre for Area Studies, 2001.*

El hecho de que Ise Jingu (un templo tradicional *Shinto*), candidato primero para el Patrimonio Cultural Mundial desde el punto de vista del público japonés, no haya sido registrado todavía como tal pone de manifiesto algunas características del concepto de Patrimonio Cultural Mundial. El edificio principal del Templo de Ise se ha venido reconstruyendo cada 20 años durante más de 1200 años, en la misma forma y con la misma técnica, pero con materiales nuevos, aunque haya habido alguna irregularidad en algunas ocasiones. La práctica de reconstruirlo cada veinte años tiene 1200 años de antigüedad, aunque el material empleado en la construcción sólo tenga 20 como máximo. Juzgando desde un punto de vista meramente temporal, que es el punto de vista del Patrimonio Cultural Mundial, el templo es más bien nuevo e inauténtico. Sin embargo, el conocimiento de la técnica y el procedimiento de reconstrucción, así como la práctica misma, han sido transmitidos de generación en generación a lo largo de 1200 años, y merece ser reconocido como Patrimonio Cultural, o más concretamente, como Patrimonio Cultural Inmaterial.

En este contexto, la aprobación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en la 32ª reunión de la Conferencia General de la UNESCO es bienvenida; demuestra la concienciación mundial de la importancia del Patrimonio Cultural Inmaterial en la historia del ser humano. También hay que alegrarse de la Convención

porque quizá con ella se corrija el desequilibrio existente actualmente entre el Norte y el Sur en cuanto a reconocimientos de Patrimonio Cultural y Patrimonio Natural. Por ejemplo, de los 754 sitios registrados en la Lista del Patrimonio "Mundial", solo 69 sitios son de África Subsahariana y de éstos, 30 son sitios naturales, 29 son sitios culturales y 5 son sitios mixtos. Estos números muestran un gran contraste con la tendencia general, pues de los 754 sitios del Patrimonio Mundial, la mayoría (582) son sitios culturales[1]. No hace falta decir que África es un continente rico en cultura y civilización. No hay motivo para ignorar la importancia del patrimonio cultural africano ya sea material o inmaterial.

El concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial

Según la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, "se entiende por 'patrimonio cultural inmaterial' los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural". La Convención reconoce también que "*este* 'patrimonio cultural inmaterial' e*s recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana*". "*El patrimonio cultural inmaterial", así definido, se manifiesta en ámbitos como "las tradiciones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial, las artes del espectáculo, los usos sociales, rituales y actos festivos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y las técnicas artesanales tradicionales*" (*Artículo 2*). El "patrimonio cultural inmaterial" en este sentido es la base de la existencia humana, y puede llamársele con razón el cuerpo de la sabiduría que poseen los seres humanos, que continuamente construye y reconstruye el sentimiento de identidad de los pueblos mediante diversas interacciones sociales. Aunque comporta un sentimiento de continuidad, el cuerpo de conocimientos está cambiando siempre, igual que nuestras vidas. Es dinámico, nunca estático. Si se ignora el dinamismo de ese cuerpo de conocimientos o "patrimonio cultural inmaterial", entonces se está negando también la noción de "patrimonio cultural inmaterial". En este sentido, la "salvaguardia" del Patrimonio Cultural Inmaterial no debe considerarse como "preservación" del Patrimonio Cultural Inmaterial en el sentido de mantener el patrimonio sin cambios. Hay que considerarlo como "salvaguardia" verdadera, es decir, que garantiza el "dinamismo" del Patrimonio Cultural Inmaterial.

La función del museo en la transmisión del Patrimonio Cultural Inmaterial

Durante mucho tiempo, el museo se ha venido considerando como un lugar de exposición, preservación y conservación de los bienes culturales inmateriales del pasado. Desde este punto de vista, parece que el museo no tiene mucho que hacer en la contribución a la salvaguardia (dinamismo) del patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, el museo no es solo un depósito de patrimonio material, sino también un espacio para crear y transmitir el "patrimonio cultural inmaterial".

En los últimos años, ha habido entre los pueblos del mundo, incluidos los pueblos autóctonos, una fuerte tendencia a la construcción de museos y la realización de exposiciones, en un esfuerzo por mostrar sus propias culturas. Desde mediado el siglo XIX, cuando los países europeos empezaron a competir para crear museos etnográficos uno tras otro, la norma general para las colecciones y exposiciones etnográficas era que los conservadores e investigadores que trabajaban para los grandes museos se encargaran de reunir los objetos y planear las exposiciones basándose en sus conocimientos de expertos y en los resultados de la investigación sobre el terreno. En estos casos, los museos tomaban la iniciativa seleccionando los que debían preservarse y exponerse. Hasta hace poco, era muy corriente que las exposiciones etnográficas se centraran en exponer los rasgos distintivos de otras culturas ignorando en general los elementos culturales comunes. Los intentos de los pueblos de construir museos y de hacer exposiciones con la finalidad de mostrar sus propias culturas constituyen un movimiento para devolver los derechos de la exposición cultural a los dueños de la cultura.

Este movimiento ha desafiado a los museos culturales del mundo a incorporar la voz de los pueblos a sus exposiciones. En la cresta del movimiento, hay una tendencia creciente entre los museos más importantes del mundo a organizar exposiciones en colaboración con representantes de la cultura de que se trate y a dar a éstos la oportunidad de exhibir su propia cultura.

En el Museo Nacional de Etnología, Osaka, en el que presto mis servicios, ha habido una exposición titulada "Mensaje de los Ainu: Arte y Espíritu" del 8 de enero al 15 de febrero de 2004[2]. Fue organizada conjuntamente por nuestro museo y la Fundación para la Investigación y Promoción de la Cultura Ainu. La exposición ha sido la primera exposición itinerante del país en la que el pueblo Ainu, que es el pueblo autóctono de Hokkaido, Japón, muestra su propia cultura en el espacio de la exposición del Museo Nacional. Algunas piezas de la colección del Museo se exponían, no para mostrar la cultura ainu del

pasado, sino para demostrar el orgullo y las actividades actuales de los creadores. El día de la inauguración y todos los fines de semana, había representaciones de danzas, conferencias a cargo de los artistas, y talleres sobre las artes ainu. La exposición supuso realmente para los Ainu una oportunidad de transmitir su "Mensaje" a la audiencia y al mundo. Para los artistas y conservadores ainu que participaron en el proyecto de la exposición, el proceso de realización de ésta fue también, sin ninguna duda, un acto de re-construcción de su identidad como ainu.

Los tesoros del potlatch

Al hablar de la relación entre el patrimonio material y el inmaterial en los museos, hay que mencionar la historia de una figura primordial en el movimiento mundial de la cultura autóctona, Gloria Webster. Nacida en una comunidad Kwakwaka'wakw de Alert Bay, de la costa noroeste de Columbia Británica, Canadá, es conocida por ser la persona que repatrió los tesoros relacionados con el potlatch que le habían sido arrebatados a su padre, Dan Cranmer, por el Gobierno canadiense.

En 1921, Dan Cranmer celebró un potlatch, el más impresionante jamás realizado en la región. Como es sabido, el potlatch es una ceremonia que se lleva a cabo en varios momentos clave de la vida, nacimientos, bodas, funerales, sucesiones de títulos y ascensos a puestos de mando, con el fin de exhibir los bienes de la familia, a la vez que se baila y se ofrecen regalos extraordinarios a los invitados. El Gobierno canadiense de aquella época consideraba el potlatch una costumbre 'incivilizada' que no servía más que para despilfarrar el dinero e intentó erradicar la celebración. Dan Cranmer fue arrestado, declarado culpable por un tribunal y obligado a elegir entre ir a la cárcel o entregar al gobierno todos los bienes exhibidos durante la ceremonia. Ante tan terrible dilema, Cranmer eligió finalmente abandonar sus posesiones. Así, los valiosos tesoros Kwakwaka'wakw, máscaras, esculturas y mantas, fueron a parar a manos del gobierno. Cranmer tomó su decisión creyendo que, aunque se desprendiera de sus tesoros, la tradición Kwakwaka'wakw se transmitiría a las generaciones futuras mientras su pueblo tuviera el conocimiento y las habilidades necesarios para fabricar estos artículos preciosos. En la actualidad, la gente de Alert Bay ha restaurado la ceremonia haciendo las máscaras y tejiendo las mantas ellos mismos. Por otro lado, los tesoros confiscados por el gobierno fueron entregados al Museo del Hombre (ahora Museo Canadiense de la Civilización) de Ottawa y al Real Museo Ontario de Toronto y depositados allí.

Gloria Webster, la hija de Dan Cranmer, desde su experiencia como conservadora ayudante en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, llevó a cabo resueltamente una campaña para repatriar los tesoros tras volver a su ciudad natal de Alert Bay en 1975. Finalmente, logró que se le devolvieran en 1990 y posteriormente fundó el Centro Cultural de U'mista para depositar en él los objetos. Este centro está administrado por los miembros de la comunidad de Alert Bay y funciona,no solo como una instalación para exposiciones, sino también como "centro cultural" local que ofrece programas educativos de lengua y actividades para garantizar la transmisión de sus tradiciones a las generaciones futuras.

La repatriación de objetos de los museos a sus lugares de origen es una cuestión compleja. Cuando invité a Gloria Webster a un simposio llamado "Culturas Revitalizadas de los Pueblos Indígenas: los Museos y los Pueblos Autóctonos" que se celebró en nuestro museo, el Museo Nacional de Etnología, con motivo del quinto aniversario de la promulgación de la "Ley para la Promoción de la Cultura de los Ainu & la Difusión del Conocimiento de las Tradiciones de los Ainu", dijo claramente, "*No es realista, ni tampoco necesario, pedir que todos los tesoros autóctonos propiedad de los grandes museos sean devueltos a sus legítimos dueños*". Valoró positivamente la función de los museos, no solo porque en ellos, gracias a las exposiciones, la cultura autóctona llega a una mayor cantidad de gente, sino también por las abundantes oportunidades de colaboración que puede haber entre los museos y los pueblos autóctonos. También dijo que, cuando hizo la solicitud de repatriación de los tesoros del potlatch, nunca intentó utilizarlos después de su devolución, sino que se trataba más bien de subsanar los actos ilegales del gobierno federal. De hecho, los objetos devueltos podían no estar incluidos en la colección, pero la gente era y sigue siendo, capaz de fabricar los objetos para representar las ceremonias[3]. El potlatch en Alert Bay está ahora completamente revitalizado y Gloria Webster está trabajando también como miembro del Consejo de Administración en el Museo Canadiense de la Civilización.

Este episodio demuestra claramente que lo que importa para que una cultura esté viva no son los objetos por sí mismos, sino el conocimiento de esos objetos, o el cuerpo de conocimientos que puede dar vida a los objetos. Eso mismo ocurre con el museo. El museo no es solo un depósito de objetos inmateriales del pasado, sino también un depósito del conocimiento y la información inmateriales que se pueden emplear para construir el futuro.

Durante muchos años, los museos han sido criticados por crear imágenes parciales de las culturas exhibiendo objetos estereotipados. Esto demuestra que el museo ha estado creando la visión del mundo. Si cambiamos la manera de representar las culturas, podemos cambiar la visión del mundo. Y eso no es todo. El museo, en su calidad de lugar para guardar y desarrollar el patrimonio cultural inmaterial, puede actuar como marco en el que la gente se encuentre y desarrolle su orgullo y su identidad, aprenda sus tradiciones y las transmita a la siguiente generación, y haga una llamada al mundo. La acumulación de estas actividades es seguro que conduce a un movimiento para cambiar el mundo a mejor. Esto es exactamente lo que quería expresar cuando dije "el museo puede cambiar el mundo". Creo que el museo puede contribuir enormemente a la salvaguardia y al dinamismo del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Notas

1. Aikawa, Noriko, "*Safeguarding of the African Intangible Cultural Heritage: Role of Museum*", 2003. Documento leído en el Simposio Internacional de 2003 "Preserving Cultural Heritage of Africa: Crisis or Renaissance", en el Museo Nacional de Etnología, Osaka, 9 – 11 de diciembre de 2003.
2. FRPAC (Fundación para la Investigación y Promoción de la Cultura Ainu), *Message from the Ainu: Spirit and Craft,* Fundación para la Investigación y Promoción de la Cultura Ainu, 2003.
3. Otsuka, Kazuyoshi y Kenji Yoshida (eds.), *Revitalized Culture of Indigenous Peoples: Museums and Aboriginal Peoples* (Informe del Foro para conmemorar el 5º Aniversario de la Promulgación de la Ley para la Promoción de la Cultura Ainu y Difusión del Conocimiento de las Tradiciones de los Ainu), Museo Nacional de Etnología, 2002 (Casi todo el texto en japonés).

Las ciencias y el patrimonio natural: lo intangible en el museo

Por Michel Van-Praët

Michel Van-Praët es profesor del Museo Nacional de Historia Natural de París y director de su Departamento de las Galerías. Preside el Comité Francés de la ICOM y es miembro del Comité de Deontología de la ICOM.

Las invenciones y los descubrimientos científicos: un proceso cultural que pone en entredicho el patrimonio intangible

La introducción del patrimonio natural en el campo de interés de los parques naturales y museos plantea, desde el desarrollo de este concepto, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, la cuestión de la relación -aún debatida- entre el museo y el patrimonio intangible.

Sin tratar las distintas acepciones del concepto de patrimonio natural (que en nuestro trabajo englobará lo mismo sus acepciones limitadas a la protección de las especies vivas como las que lo amplían a las sociedades humanas y a sus prácticas en tal o cual entorno), expondremos algunas observaciones para subrayar hasta qué punto el concepto de patrimonio intangible atraviesa y transforma los museos de historia natural y más generalmente de ciencias. Hemos preferido servirnos de la palabra "intangible", en lugar de "inmaterial", porque a menudo se trata de patrimonios a los que, aun cuando no se aplica el tacto, corresponden claramente a diferentes estados de la materia.

Más globalmente, debemos recordar que ha habido numerosos descubrimientos científicos y técnicos que fueron olvidados y "reinventados", fenómeno éste que inserta la Ciencia -o, al menos, los procesos de descubrimiento- en la reflexión en torno a los patrimonios intangibles.

Entre los descubrimientos que han contribuido al conocimiento del mundo natural, la hipótesis de un sistema planetario heliocéntrico, en lugar de geocéntrico, formulada y rechazada bajo la presión de pensamientos dogmáticos en varias ocasiones desde la Antigüedad antes de que llegara a imponerse, es el ejemplo aducido más a menudo. Mas el apilamiento de los estratos geológicos y la fosilización, dos fenómenos naturales cuya interpretación es fundamental para la comprensión de la historia geológica de la Tierra, constituyen otros ejemplos citados con menor frecuencia de invenciones y de olvidos de conceptos científicos. Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) utiliza en su gran poema las *Metamorfosis*

conceptos claros, pero que serán olvidados, e incluso ocultados, en Europa durante diecisiete siglos[1]. Avicena (Ibn Sînâ, 980-1037) consagra a la geología en su "Libro de los remedios" un tratado en el que aborda de manera moderna la fosilización y el origen de los estratos geológicos, pero la traducción incompleta de su obra al latín con el título *De mineralibus* por Alfred de Sareshel, *Alfredus Anglicus*, hacia 1200 no permitirá la continuidad de los saberes y habrá que esperar al siglo XVII para que la obra de Nicolas Stenon (Niels Stensen, 1638-1686) llegue a anclar los conceptos modernos de fosilización y apilamiento de los estratos sedimentarios en debates científicos que proseguirán hasta el siglo XIX[2]. Si hoy día la red mundial de difusión de los descubrimientos científicos reduce el riesgo de pérdida de conocimientos, esta difusión en red gracias a la publicación de los descubrimientos abre una perspectiva a la conservación de los patrimonios intangibles que los saberes constituyen, aunque esta situación no despeja totalmente nuestra responsabilidad en cuanto a la difusión de las invenciones científicas, ya que no han desaparecido todos los dogmatismos y existen otros motivos de secreto para no difundir tal o cual descubrimiento o para informar incompletamente de los riesgos de tales o cuales de sus aplicaciones.

La cultura de la complejidad y la reestructuración del museo en el siglo XIX

La naturaleza y el medio ambiente establecen con los museos vínculos sujetos a las representaciones científicas y sociales que nuestras sociedades han tenido, y tienen hoy día, no sólo de la naturaleza, sino también del patrimonio y, claro está, del museo. La dimensión actual del museo en tanto que lugar de comunicación no debe ocultar un elemento esencial: fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando los museos científicos sustituyeron la presentación global de sus colecciones por sus primeras exposiciones y cuando surgieron los conceptos de la ecología, y no por coincidencia, sino como eco de lo anterior[3]. Si volvemos a partir de la función científica y patrimonial del museo, se enriquecerá el análisis de este fenómeno que aboca en nuestra visión contemporánea del museo: institución en la que se conservan las producciones de la naturaleza y del genio humano (según las expresiones fundadoras de los museos del siglo XVIII) y lugar de comunicación cultural hacia un público ampliado, que combina los registros del saber y de la delectación (según las expresiones actuales del ICOM). Si adoptamos el punto de vista del historiador que analiza la génesis del museo, podremos, por ejemplo, precisar lo dicho por J. de Rosnay en la obra *El medio natural entra en el museo*: "la ecología pone los cimientos de una nueva cultura de la complejidad"[4]. Sucede, en efecto, que, si consideramos la transformación acaecida en

el curso del siglo XIX de la visión que el mundo occidental tiene de su entorno natural y cultural, la ecología aparece como uno de los productos de esa transformación del pensamiento, no como uno de los elementos iniciadores de la nueva cultura.

A decir verdad, la ecología no es sino una de las resultantes de la actitud científica de exploración de la complejidad de los procesos que se desarrolla en el siglo XIX en las universidades y sus gabinetes, además de en los museos científicos que entonces poseían, como en Francia, cierta autonomía con respecto a la Universidad[5]. Lo que acabamos de decir no obsta en modo alguno para que la ecología participe de una visión articulada en forma de sistema y de una nueva cultura de la complejidad, por lo menos en la cultura occidental (en otras culturas podemos hallar planteamientos antiguos más sistemáticos y globalizadores que en Occidente, algunos de los cuales siguen estructurando prácticas científicas y técnicas, por ejemplo, la medicina china). Lo que acaece a partir de comienzos del siglo XIX en Europa, y posteriormente, a finales del siglo pasado, en Europa y en América, es la asunción de la necesidad de dejar de limitarse a inventariar y describir cada elemento de nuestro universo natural y cultural a fin de poder comprenderlo, y de explorar, en cambio, asimismo sus procesos naturales y sociales para afirmar el control sobre ellos y ahondar en su conocimiento.

En el campo de la historia natural, esa asunción de los procesos que gobiernan los elementos naturales se desenvuelve y traduce primero en la exploración de los fenómenos diacrónicos. Así, por ejemplo, el estudio de las relaciones de las especies en el tiempo se plasma en un primer ensayo de presentación global de la evolución de las formas de vida en 1809 en J.-B. Lamarck (1744-1829). La obra de C. Darwin (1809-1882) y su difusión en la segunda mitad del siglo XIX atestigua, por encima de divergencias en torno a los procesos, la adopción por la comunidad de los biólogos europeos de los conceptos de transformación y de evolución de la vida. Antes de la síntesis de los conceptos ecologistas en el último tercio del siglo XIX, fue, después de los conceptos evolutivos, la profundización en los conceptos de individuo y de análisis de los procesos fisiológicos lo que se aclaró y admitió rápidamente a raíz de las investigaciones iniciadas por Claude Bernard (1813-1878). Aquella transferencia del interés por los objetos hacia los procesos, aquel encuadramiento en una perspectiva de los hechos en todo el siglo XIX no fueron atributos exclusivos de las ciencias naturales, sino una constante del pensamiento de aquella época. Por ejemplo, el filósofo alemán Hegel (1770-1831), contemporáneo de Lamarck, inicia un nuevo concepto dialéctico de las relaciones sociohistóricas, cuya síntesis efectúa a partir de mediados del siglo Marx (1818-1883). En un terreno muy diferente, el de las artes,

en la misma época experimenta una reestructuración la figuración naturalista del paisaje, como atestigua por ejemplo el movimiento de los impresionistas.

En las ciencias de la naturaleza, se crean nuevas disciplinas que forjan términos nuevos para definirse -la biología (Lamarck, 1802), la paleontología (a partir de la labor de G. Cuvier, 1834), la psiquiatría (1842)-, o se dotan de definiciones nuevas: la fisiología es la "ciencia que tiene por objeto estudiar los fenómenos de los seres vivos y determinar las condiciones materiales de su manifestación" (C. Bernard)[6]. Aunque la palabra "ecología", que define la exploración de los fenómenos, no ya diacrónicos, sino sincrónicos, aparece en el siglo XIX, hasta los inicios de la segunda mitad del siglo en Gran Bretaña y Alemania y, todavía más tarde, en Francia (1874), no arraigará realmente su empleo, lo cual subraya hasta qué punto esta disciplina es más fruto de aquella nueva cultura occidental que de la complejidad de una actitud iniciadora, situación que no menoscaba su importancia ulterior en la frontera entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias humanas (y otro tanto cabe decir a propósito de la psicología freudiana).

Desde finales del siglo XIX esta aparición de nuevas representaciones y disciplinas altera profundamente los conceptos y la problemática de los museos, en particular, los de los museos científicos. La comunidad científica de los museos de Europa y las Américas considera que no hay que poner en peligro los grandes instrumentos científicos que constituyen esas instituciones a causa de exposiciones cuya escenografía desorganizase la ordenación y la conservación de las colecciones. Mas al mismo tiempo, se tiene la impresión de que las actividades de difusión y divulgación son indispensables tanto para propagar los nuevos conceptos de evolución y de ecología como para evitar el aislamiento de la comunidad científica con respecto a la sociedad. Ese dilema –mantener la herramienta de investigación de las colecciones y organizar exposiciones- encontrará una solución en la creación del concepto moderno de museo, que disocia el espacio museístico en "*reservas",* a las que tienen acceso únicamente los especialistas, y en "*galerías de exposiciones"*, en las que esos mismos especialistas expondrán un discurso destinado a la sociedad creando, algunas veces, formas de exposición novedosas, como los panoramas y dioramas, particularmente eficientes para los temas relacionados con el medio ambiente[7].

Conocimientos científicos, patrimonio natural y progresión del concepto de patrimonio intangible en los museos y centros de ciencias

La aparición del concepto de ecología, y más ampliamente, de todas las disciplinas científicas que se interesan por el estudio de los procesos a partir del siglo XIX, constituye

el fundamento de la imagen actual del museo. Desde este punto de vista, más allá de la dicotomía del museo -por un lado, institución de investigación y memoria y, por otro, de comunicación y exposición- desde hace algo más de un siglo, esto plantea a los profesionales de los museos y del patrimonio la cuestión de completar los principios relativamente dominados de conservación y exposición de los vestigios materiales (especímenes disecados, fósiles, instrumentos, obras) con los de conservación y presentación de procesos naturales, culturales, técnicos que forman parte del universo intangible. Aún se está profundizando en esta cuestión.

En otras palabras, lo que está en juego desde finales del siglo XIX es la asunción, junto al patrimonio tradicional de los museos, del patrimonio intangible no solamente en la esfera de los museos de etnología e historia, sino también en los de ciencias y técnicas. En consecuencia, la reflexión sobre el patrimonio intangible no puede dejar de lado ningún aspecto de lo relativo a la conservación de los procesos y fenómenos, aunque sean de origen estrictamente natural, como la migración de una especie. El patrimonio intangible abarca el cultural y el natural y, en el cultural, todos los actos de creación, comprendidos los relacionados con la ciencia. Esto muestra hasta qué punto la museología contemporánea de las ciencias y las técnicas no puede prescindir de la reflexión sobre el patrimonio intangible y de lo que está en juego.

En lo que concierne a la conservación del patrimonio natural, desde el siglo XIX los encargados de los parques y reservas naturales trataron de tener en cuenta esta dimensión, por ejemplo, en Francia, país en el que, las actas de los debates de la Asociación Francesa para el Progreso de las Ciencias (AFAS), creada en 1872, muestran que esta preocupación aparece poco después de la formulación de los estatutos de los primeros parques en América del Norte y, en consecuencia, es muy anterior a la creación de los parques nacionales en virtud de la ley de 22 de julio de 1960 y a la de los ecomuseos en Francia. En parte, desde los años 1930, los Centros de Ciencias responden al mismo deseo de presentar el patrimonio inmaterial que constituye la creación científica en los espacios que, refiriéndose a la creación en París del *Palais de la Découverte*, Perrin (1937) definió como "antimuseos" para diferenciarlos de los lugares que sólo muestran objetos y resultados, no la ciencia en el proceso de elaboración.

Un siglo más tarde, la reflexión sobre la capacidad de los museos para participar en la conservación, la valorización y la difusión del patrimonio intangible es una cuestión primordial de los debates de los profesionales y el tema de la Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM) celebrada en Seúl en octubre de 2004. El ICOM

ha integrado gradualmente, en su definición de museo, los sitios y los monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos, los centros de ciencias y planetarios, las reservas naturales y, últimamente, en 2001, los centros culturales cuya misión es apoyar la preservación y la gestión de los patrimoniales tangibles e intangibles, a los que también se denomina "patrimonio vivo".

Sea como fuere, los conocimientos adquiridos desde el siglo XV en materia de conservación de la cultura material y del patrimonio tangible deben complementarse con nuevas prácticas y competencias en materia de documentación y conservación de lo intangible. La tendencia consistente en relacionar los conceptos de patrimonio intangible con los de las nuevas técnicas de la información y la comunicación y el de museo virtual es demasiado reductora y se ha impugnado últimamente[8]. Sea cual fuere la riqueza de las técnicas contemporáneas de información y comunicación, conviene distinguir entre documentación del patrimonio intangible y su conservación propiamente dicha; esta diferenciación indispensable recuerda la que tuvieron que establecer los museos entre conservación de vestigios materiales y conservación de los procesos que los generan.

Dar a conocer lo intangible, evitar el cientifismo para mostrar cómo se crean los saberes

De distintas maneras, los museos de historia natural con sus exposiciones, los parques naturales con sus senderos didácticos, las casas de parques, los centros de interpretación y, en parte, los ecomuseos buscan optimizar las acciones de difusión y de vulgarización con miras a la conservación del patrimonio natural. Por ello, los conceptos relativos a la interpretación han pasado a ser preponderantes en la animación pedagógica que se realiza en los parques[9]. Del mismo modo, desde los años 1930 los Centros de Ciencias constituyen una respuesta más reciente a la voluntad de dar a conocer el patrimonio intangible que constituyen las creaciones científicas y técnicas. En esos centros se han ideado formas innovadoras de demostración e interacción aplicables a la animación.

El modelo seguido es el de las exposiciones, basan su especificidad en la demostración de experiencias científicas, como en el pabellón creado en 1937, en París, en el marco de la Exposición Internacional "Artes y técnicas en la vida moderna" y perennizado a partir de 1938 con el nombre de Palais de la Découverte (Palacio de Descubrimiento). El recurso a la interactividad en las exposiciones de Centros de Ciencias como el Exploratorium de San Francisco y el Centro de Ciencias de Ontario, Toronto, creados a fines de los años 1960, se ha convertido en un modelo de animación que ha

influido en todos los museos de ciencias y técnicas, incluso más antiguos. Al hacer del museo un lugar de mediación de los conocimientos, donde se solicita la participación activa de los visitantes, a quienes se sitúa *ex profeso* en el centro del dispositivo, esos museos han impuesto una visión particular y han revolucionado la práctica de la museología científica[10]. La modernidad de que da fe la entrada del patrimonio intangible en la museología de las ciencias, ha generalizado el modelo participativo (reducido, a veces, a la interactividad física) en la difusión de las ciencias, al influir en todos sus modos de divulgación en el mundo museístico.

Dicho lo cual, no se trata de definir los límites, las ventajas ni el interés del modo participativo respecto a la inmersión o la distanciación. Mi experiencia de responsable de la concepción de exposiciones me ha convencido de que su éxito depende ante todo de la existencia de una trama conceptual en la que el desarrollo de los contenidos y de la forma según un plan museológico y escenográfico, puede combinar varios de esos modos conforme a un ritmo que guarda cierta analogía con una partitura musical, en que se suceden y alternan referencias conocidas, sorpresas y elementos más exigentes tanto en el plano del contenido como en el de la forma.

Nuestro único propósito consiste en hacer hincapié en que el modo participativo e interactivo de mediación es más pertinente para ciertos contenidos que para otros, por lo que su utilización exclusiva tiende a desvirtuar lo que es la Ciencia al conceder más importancia a algunas disciplinas y, en su seno, a temáticas sobre las que es posible presentar experiencias que dan un resultado perceptible de inmediato. El análisis de los seis grandes temas (astronomía y astrofísica, física, matemáticas, química, ciencias de la tierra y ciencias de la vida) que se exhiben en el Palais de la Découverte de París muestra que los visitantes pueden observar de 30 a 40 demostraciones de física, cifra que no se alcanza en ningún otro tema. El mismo análisis de los temas presentados en el Exploratorium de San Francisco confirma el potencial de la física en la museología interactiva. En el tema de las ciencias de la vida podemos añadir los temas que corresponden a la biología sensorial. Mas, en la mayoría de las exposiciones científicas que inducen la participación de los visitantes, hay esferas enteras de la ciencia –de hecho, la mayoría de sus campos de investigación- que sólo se tratan de maneras no participativas. El empleo de analogías (e, incluso, de metáforas) da acceso a un contenido que es formalmente un discurso grabado previamente y con mejor o peor fortuna presentado que remeda un método basado en interrogaciones, mediante soportes técnicos con los que sólo es posible interactuar físicamente.

Es preciso imaginar nuevas experiencias participativas que contribuyen a valorizar los componentes del patrimonio intangible. A ese respecto, corresponden a la museología de las ciencias responsabilidades especiales en lo que hace al patrimonio natural y a la creación científica. Mas también es preciso tener plena conciencia de las tendencias cientifistas que induce la utilización exclusiva del modo participativo e interactivo. Cuando J. Davallon[11], a propósito de la ecología, declara que los museos no suelen ocuparse de temas que pertenecen al presente, se trata de evitar la confusión entre la necesaria vulgarización y exhibición de un saber que se está construyendo y un método de animación o exposición que sólo se basa en la interacción entre los visitantes y lo expuesto, o entre los visitantes y el animador. Como toda manipulación conduce a un resultado inteligible y ámbitos enteros del patrimonio intangible de la creación científica no pueden entenderse en el curso de la visita de una exposición y de la observación de un objeto o un proceso expuesto, hoy en día es esencial no hacer creer que el descubrimiento es un proceso rápido y fácil. De igual modo, el patrimonio intangible, que es el patrimonio natural, está compuesto por fenómenos temporales incompatibles con la temporalidad de una visita y por fenómenos espaciales en los que los conceptos de acción y sensibilización local no son suficientes para tratarlos globalmente.

Por lo tanto, la entrada del patrimonio intangible en los museos ha provocado una profunda reestructuración de la museología de las ciencias. Ha inducido la creación de los Centros de Ciencias y los parques naturales que constituyen alternativas a la institución museística. Ahora bien, actualmente es necesario superar estas formas ya asentadas de mediación. Las exposiciones científicas, los museos y los parques deben movilizar la participación, la emoción y la estética para que la atención de cada visitante se encuentre en condiciones óptimas, pero el público no puede sentirse satisfecho únicamente con la mera exposición de los ámbitos perceptibles en el curso de una visita. Será preciso elaborar distintas vías sin temor a las críticas de los defensores de la mediación de la interactividad. En primer lugar, es preciso tener el valor de afirmar que el patrimonio de la creación científica es más vasto que lo que se expone y que el patrimonio natural no está sometido únicamente a las interacciones determinadas por el espacio y el tiempo, en un lugar y en un momento determinado. Tampoco debe renunciarse a la experiencia adquirida tras varios siglos de utilización de objetos en la museología de las ciencias para explicitar la función de los objetos que forman colecciones y de las especies preservadas en calidad de referentes, no sólo de un saber del pasado, sino también de un saber que se está constituyendo. También nos parece fundamental que se ose suscitar emociones y que se propugne el

esfuerzo (que no se opone al placer) para proteger los patrimonios intangibles recogidos en los museos científicos. Por último, debe recordarse que los descubrimientos científicos y técnicos son, como todos los procesos culturales, patrimonios frágiles, que en algunas ocasiones la humanidad hubo de volver a inventar varios siglos más tarde.

Notas

1. "He visto yo, lo que fuera un día solidísima tierra,/que era estrecho, he visto hechas de superficie tierras,/y lejos del piélago yacen conchas marinas,/y, vieja, encontrado se ha en los montes supremos un ancla,/y lo que fue llano, valle la avenida de las aguas/hizo, y por una inundación un monte ha sido abajado a la superficie,/y de una pantanosa otra tierra aridece de secas arenas,/y lo que sed había soportado, empantanado de lagos se humedece". Ovidio, *Metamorfosis*, libro XV, vv. 262-269, trad. de Ana Pérez Vega.
2. Ellenberg, François, 1988, *Histoire de la géologie*, París, Ed. Technique et Documentation-Lavoisier, 352 págs.
3. Van-Praët, Michel, "Les expositions scientifiques, miroirs épistémologiques de l´évolution des idées en sciences de la vie"!, en *Bulletin d'Histoire et d'Épistémologie des Sciences de la Vie*, 2, 1994, págs. 52-69.
4. Davallon, Jean; Grandmont, Gérald, y Schiele, Bernard, *L'environnement rentre au musée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, 206 págs. Cita de la pág. 40.
5. Van-Praët, Michel, y Fromont, Cécile, "Eléments pour une histoire des musées d'histoire naturelle en France", en *Musées et Recherche*, Dijon, Ed. OCIM, 1995, págs. 55-70.
6. Estos pocos ejemplos en francés corresponden a fechas próximas en toda Europa y en América.
7. Van-Praët, Michel, *"Contradictions des musées d'histoire naturelle et évolution de leurs expositions"*, en Faire voir faire savoir (dir. Bernard Schiele), Quebec, Ed. Musée de la Civilisation, 1989, págs. 25-34.
   Van-Praët, Michel, "Les expositions scientifiques: miroirs épistémologiques de l'évolution des idées en sciences de la vie", en *Bulletin d'Histoire et d'Épistémologie des Sciences de la Vie*, 2, 199, págs. 52-69.
   Wonders, Karen, "Habitat dioramas: Illusions of Wilderness", en Museums of Natural History, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, Colección Figura Nova 25, 1993, 263 págs.
8. Deloche Bernard, *El museo virtual*, trad. Lourdes Pérez - Cenero (Asturias), Ediciones Trea, 2002, 237 págs.
9. Freeman, Tilden *Interpreting our heritage*, 1957, traducción al francés: *Vagues*, tomo 1, *Une anthologie de la muséologie nouvelle* (bajo la dirección de André Desvallées), Mâcon, 1992. Editions W.
10. Schiele, Bernard, *Les musées scientifiques, tendances actuelles, Musées et Médias, pour une culture scientifique des citoyens* (bajo la dirección de André Desvallées), Ginebra, Ed. Georg, 1997.
11. Davallon, Jean; Grandmont, Gérald, y Schiele, Bernard, *L'environnement rentre au musée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, pág. 20.

La hermosura de lo vivo* o el regreso de lo reprimido

Por Philippe Dubé

Profesor de museología en la Universidad Laval de Quebec (Canadá), la investigación de Phillippe Dubé se dedica actualmente a las manifestaciones de museología popular (por ejemplo, los museos de cera) y los montajes de exposición. Además de colaborar regularmente con las revistas Muse, Musées, Museum Quarterly, Museum Internacional et Forces, ha publicado dos obras, Deux cents ans de villégiature dans Charlevoix*, Quebec, PUL, 1986 y* Tatoo-Tatoué: histoire, techniques, motifs du tatouage en Amérique française*, Montreal, Jean Basile, 1980. En colaboración con David Karel y Philippe Baylaucq, ha publicado recientemente* Marcel Baril - Figure énigmatique de l'art québécois*, Québec, PUL, 2002, (más de 250 ilustraciones, de las cuales 150 son reproducciones en color).*

"Nadie consiente ser enterrado voluntariamente
en vida, ni la suntuosidad de la tumba
la hace parecer una morada más sana."

Charles Nisard, *Historia de los libros populares* (1854)

Pensar en la in-materia (o en la no-materia) es un ejercicio al que se entrega, desde hace siglos, una serie de ilustres filósofos, quienes, a través de los tiempos y las disciplinas, precisamente en eso parece que encuentran una materia inagotable de reflexión sobre la condición humana. Y con razón, de hecho el tema es inmensamente amplio y ha permitido desde siempre una panoplia de interpretaciones que, una tras otra, han sido objeto de su erudición. El tema no está agotado evidentemente, incluso los museos se han interesado por el tratamiento de diferentes temáticas de este tipo y, entre ellas, por la que parece haber causado el mayor impacto en el público, me estoy refiriendo a la exposición "Los inmateriales", organizada por el Centro Nacional de arte y cultura Georges Pompidou (París, del 28 de marzo al 15 de julio de 1985). Esta exposición ha supuesto un hito en los anales de la museología internacional, ya que planteaba con claridad el problema de presentar físicamente -y, por lo tanto, de exponer- el mundo invisible de las

ideas del presente. Una manera de representar la "ecología del espíritu" en un espacio físico dado. Éste es quizás otro asunto, pero no está desvinculado de nuestro propósito puesto que el patrimonio inmaterial suscita de modo intrínseco la cuestión de los límites, es decir, de las fronteras de la propia materialidad del patrimonio.

A su manera, André Malraux (10901-1976), con su *Museo imaginario (Musée imaginaire)*, publicado en Skira en 1947, se nos había adelantado al presentar ingeniosamente el poder de las tecnologías en el final del espacio/tiempo de la cultura universal. De ahí a pensar que, en consecuencia, podía anunciar el callejón sin salida al que nos conduce la museología de los objetos, no había más que un paso. Paso que dio él, por otra parte, al abordar "el problema fundamental del museo" en *La revista de las artes (La revue des arts)* de marzo de 1954, en la que denunciaba el hecho de que el museo parezca querer limitarse a "cimentar la apariencia en la verdad". Y he aquí que 50 años más tarde, bruscamente, se nos plantea a nosotros el mismo problema de fondo. En efecto, en medio de un debate de dimensiones realmente internacionales hoy en día, ha vuelto a ponerse sobre la mesa de las discusiones la propia noción de patrimonio; sobre todo tras la Carta de Shangai (octubre de 2002)[1], entendida como resultado temporal de los estudios que se están realizando, la cual nos obliga a revisar de forma radical, si no definitiva, nuestros conceptos precedentes. Mediante esta declaración, el patrimonio cultural se ha extendido por fin a todos los aspectos de la actividad humana y esta perspectiva nos aboca a reconsiderar en profundidad lo que aquél ha sido hasta ahora, al menos para nosotros, los occidentales. Es decir, esta proclamación nos obliga a replantear la totalidad de las huellas materiales que parece haber garantizado hasta aquí la continuidad del mundo y a ampliar al fin el propio concepto de herencia cultural. Era bastante ingenuo pensar que las huellas por sí solas iban a poder testimoniar el paso de la humanidad a lo largo de los siglos, así como la herencia que finalmente podían dejar. Nuestro equipaje cultural está convocado ahora en su totalidad a la cita de una consideración más amplia, más global de lo que hemos sido, de lo que somos y, sobre todo, de lo que seremos.

La victoria del folclore

Muchos lo han señalado ya con sus acotaciones, el museo da un giro que lo aleja progresivamente de la sacrosanta relación que lo ligaba a la expresión material de la cultura y al fin desvela otros aspectos de aquélla tan significativos como ése. Dicho de otra manera, la conversión de la huella en fetiche ya no es testimonio de la conciencia de herencia cultural exclusivamente, y es precisamente en ese punto de confluencia donde se produce el

cambio en la actualidad. Aunque sea el fruto de un largo camino hasta conseguirlo, no resultó fácil. Estaremos de acuerdo con Víctor Hugo (1802-1885) cuando escribió en *Nuestra Señora de París* (*Notre-Dame de Paris)*, publicada íntegramente en 1832, en el capítulo "*Lo uno matará lo otro*" ("*Ceci tuera celá*"):

"*Cuando la memoria de las primeras huellas se sintió sobrecargada, cuando el equipaje de los recuerdos del género humano devino tan pesado y tan confuso que la palabra, desnuda e ingrávida, corrió el riesgo de perderlos durante el camino, fueron transcritos en el suelo de la manera más visible, más duradera y más natural a la vez. Se sepultó cada tradición bajo un monumento*."

Se trata en este caso de una explicación muy somera -y tal vez muy poco científica para ciertos puntos de vista-, pero no es menos cierto que ese tipo de deber de memoria encontró en numerosas civilizaciones esta manera de encarnarse, de petrificarse, a la vez que afianzaba su perpetuidad. Pero ni se para ahí ni se abarca tampoco la marcha de la humanidad entera. Ocurre de modo muy diferente en otras culturas que no tienen la obsesión por la "piedra" o que simplemente no la utilizan en su entorno más inmediato. Es acerca de ese punto absolutamente neurálgico sobre el que durante los dos últimos siglos muchos especialistas, de las ciencias sociales a priori, intervinieron a favor de esas facetas de la cultura desatendidas, ignoradas por completo en el estudio de los pueblos. En efecto, esta nueva percepción de la tradición, herencia transmitida de generación en generación por esencia volátil, comenzó a atraer la atención de algunos observadores a la busca de materiales que pudieran explicar algunos rasgos o hechos de cultura; en especial, la dirección tomada por varias civilizaciones ya sea en el capítulo de las costumbres, de la música, la danza, la alimentación, etc. o incluso el *savoir faire*, que tienen sus orígenes en las primigenias profundidades de la historia de la humanidad.

Por otra parte, fue en medio de esta búsqueda obstinada como el británico W.S. Thoms forjó la palabra *folk-lore* en 1846 para definir el campo de la literatura oral, de los usos y costumbres y del arte popular. Y es durante ese mismo siglo cuando, tras una intensa actividad de recolección por parte de los anticuarios y de los folcloristas, se van montando poco a poco museos de artes y tradiciones populares. Más concretamente, en 1873, en las afueras de Estocolmo (Suecia), el SKANSEN, un pueblo tradicional reconstruido, vino a inaugurar una nueva manera museográfica de darle valor al patrimonio de la sociedad tradicional. Por poner sólo un ejemplo, Rumania cuenta actualmente con una quincena de esos museos al aire libre, de un total de más de 50 museos etnográficos que se ocupan de la tradición campesina. Pero también respecto a eso parece haber prevalecido la materia sobre el fondo de cultura y de valores que la vio nacer, que la creó y que, en definitiva, la ha

traído hasta nosotros. Es de creer que la tentación material constituyó durante mucho tiempo la debilidad de los museólogos. Pero a fuerza de recordar la fuerza de la tradición, parece que los folcloristas han triunfado al fin, convencidos ellos también de que "… *el espacio de los hábitos, los usos, las costumbres es la vida; ahí es donde se fragua el porvenir; ahí es donde mejor se evoca el pasado; ahí está el humus de toda vida social*"[1].

Entre lo arraigado y lo fugaz

Una vez que se reconoce todo el valor de la tradición y que parecemos estar dispuestos a dotarnos de instrumentos eficaces, es decir, atingentes a todas las culturas para consignarla, entonces hay que preguntarse qué papel -con lo delicado que es- van a representar los museos en esta nueva orientación nacida de una vigorosa reinterpretación del concepto mismo de patrimonio cultural de la humanidad. Va incluido en ello de una manera global lo que demanda, por no decir exige, en este replanteamiento, una reorganización de la materia, dado que ésta es a un tiempo material e inmaterial. Y como acertadamente señala Henri-Pierre Jeudy: "*Esta invasión desordenada de las memorias choca con el espíritu de clasificación propio de la conservación patrimonial. Y el aspecto ejemplar requerido para el objeto patrimonial marca como prohibido el más mínimo placer de la reminiscencia y de la transmisión. El testimonio no basta, es preciso que sea portador de un sentido histórico para lograr la investidura patrimonial. Contra esa organización de las memorias salvaguardadas, el juego de las huellas se perpetúa sin fin*"[2].

Ahí es donde está el mayor peligro que nos acecha de reojo y, al mismo tiempo, el mayor desafío que habremos de afrontar. Es necesario recordar que el patrimonio se sitúa en la confluencia de la sociedad de los vivos y la de los muertos, y que para transmitir las obras inmortales del ingenio humano a la posteridad es necesario actuar con discernimiento y perspicacia. Colectivamente, hemos demostrado mucho talento en conservar para las generaciones futuras los elementos considerados fundamentales en la cultura que hay que preservar. Pero ¿qué significa exactamente mantener los elementos aportados por la tradición? En nuestra opinión, hay dos consecuencias posibles que evitar. La primera está relacionada con el bloqueo que puede producirse en el proceso, normal sin embargo, de la evolución de una sociedad. En efecto, hay que vigilar de cerca el giro que puede darse en el esfuerzo por la conservación de ciertas tradiciones, si se busca honradamente el progreso y el avance de la humanidad. La segunda está relacionada con las modificaciones posibles que ocurrirán necesariamente en la naturaleza de lo que se estime válido e incluso esencial conservar.

El etnólogo Jean Cuisenier, conocedor del tema patrimonial, nos pone en guardia contra esos posibles deslizamientos: "*Efectivamente, si se tratan las obras, las técnicas y los hábitos como "bienes culturales" que es preciso conservar y valorar, se modifica en profundidad su finalidad originaria y con ella el sentido que sus productores y practicantes les otorgaban*"[3]. Y, como es sabido, es sobre esta fina arista de dos vertientes donde tenemos que mostrarnos más cuidadosos de reconsiderar en esta gran empresa el patrimonio cultural de la humanidad. Y el museo, a través de sus múltiples actividades, no siempre ha sabido distinguir lo que era "*portador de un sentido histórico*", aunque no por ello hay que condenarlo. Actúa las más de las veces bajo los imperativos a los que está sometido, y es el político, en el sentido evidentemente noble del término, quien, sin cesar, debe buscar su equilibrio entre el *logos* (la razón) y el *muthos* (el mito), con objeto de que la humanidad pueda proseguir su aventura en un necesario movimiento armonizador. Ello supone una apuesta decisiva e inevitable.

Una sensibilidad especial

Dicho todo lo cual, el museo no puede abdicar de su deber de memoria y ha de hallar vías originales que permitan abarcar la totalidad cultural que inspira hoy en día el patrimonio. Habrá quedado claro que no porque el patrimonio inmaterial sea inaprensible materialmente deja de ser real. Y por poner un ejemplo más conocido, esta realidad cultural de conjunto se ha impuesto en Canadá en sus primeras experiencias museísticas, en particular gracias a la poderosa presencia de la herencia amerindia imbricada en el estudio aplicado de su pasado. Por supuesto, en los propios orígenes de la museología canadiense, y de Quebec en particular, una mixtura cultural en la civilización tradicional exigía ser expuesta fielmente. De hecho, la aportación plural iba a orientar, por fuerza, la revalorización de múltiples aspectos de su cultura, y es en eso en lo que Canadá es notablemente ejemplar. Más en concreto, mediante un esfuerzo de meticulosa consignación de las huellas, tanto materiales como inmateriales, que ha dejado el pasado mestizo de este país: ya sea objetos, costumbres, leyendas, canciones o incluso fórmulas de *savoir faire* específicas, tal como la preparación del jarabe de arce, el cultivo del maíz y el tabaco, la fabricación de canoas de corcho, las técnicas de construcción doméstica, etc. Esa colección pudo hacerse gracias a que los folcloristas, sensibles a las cosas del pasado de manera particular, trabajaron encarnizadamente. El más ilustre de ellos es sin duda Marius Barbeau (1883-1969), que fue un pionero en el campo del patrimonio y se interesó tanto por el folclore como por la canción, por los cuentos populares, por los amerindios, por las tradiciones y por la civilización tradicional franco-canadiense. Al entrecruzar esas múltiples

tradiciones acertó a revelar la profusión cultural de un pueblo y la complejidad de su herencia plural. Con ocasión de una entrevista llevada a cabo en Radio Canadá en 1965, declara: "Veo con gran placer y con una inmensa satisfacción que el folclore, la lingüística y el arte popular son admitidos actualmente en los museos y que se encuentran en el mismo núcleo de su existencia y de sus actividades". De hecho, se esforzó por obtener el reconocimiento del inmenso potencial de los valores que deben perpetuarse en la tradición a través de todo su trabajo de 1911 a 1948, en el antiguo Museo del Hombre de Ottawa, convertido, en 1990 en el Museo Canadiense de las Civilizaciones. Discípulo del antropólogo especialista en religiones, Robert Ranulph Marett (1866-1943), en Oxford (Inglaterra) y del etnosociólogo francés Marcel Mauss (1872-1950) en La Sorbona de París, aprovechó bien las lecciones recibidas de sus maestros. Y siendo proveniente de esas enseñanzas, es como el concepto de "hecho social total", atribuido a Mauss, quien al parecer lo adoptó de uno de sus alumnos, Maurice Leenhardt (1878-1954), cobra su sentido pleno. Así pues, esta idea presupone que la cultura ha de estar basada en una experiencia concreta, en la que lo social, lo individual, lo físico y lo psíquico confluyen y participan en una misma expresión única, en sí global y total. Y bien es cierto que Marius Barbeau, durante su ejercicio de museólogo, impuso por la pertinencia de su labor de investigador-coleccionador y de conservador una visión renovada del museo, que sitúa junto al patrimonio material los elementos del patrimonio inmaterial en tanto que indisociables el uno del otro. Se habrá deducido que esta visión sirvió de ejemplo en todo el territorio canadiense y que es de esta fuente de la que muchos de nosotros hemos bebido. Esto es tan evidente, que el patrimonio material ha llegado a ser definido como un conjunto de *artefactos*, mientras que el patrimonio inmaterial está constituido más bien de *mentefactos* que los portadores de tradiciones tienen el deber de transmitir de generación en generación. Así que no es sorprendente ver aparecer en concurrencia ambos tipos de elementos culturales en un mismo espacio museístico. Por ejemplo, en la exposición permanente del Museo de la Civilización MEMORIAS (*MÉMOIRES*), inaugurada en la apertura oficial de la institución en Quebec en 1988, encontramos ese tipo de convivencia. Esta especie de simbiosis ha contribuido en gran medida al éxito del montaje de un espacio en el que la identidad cultural es el núcleo de la exposición. En ese contexto en el que el uno es indisociable del otro, tal vez no sea asombroso constatar, en el propio Quebec, el Centro de Valoración del Patrimonio Vivo que, desde 1981, intenta agrupar y coordinar los esfuerzos de revalorización del patrimonio fomentando la práctica activa de un arte tradicional y celebrando el Festival Internacional de las Artes Tradicionales (FIAT) que

reúne a una gran cantidad de artesanos una vez al año. Hay que observar con mayor atención la museología que se realiza en las comunidades amerindias e inuit de Canadá y de Nunavut, donde la transmisión de la cultura es el punto clave de la labor que se propone. El mantenimiento de la tradición está condicionado por cómo se la utilice. La cultura cobra aquí su pleno sentido en las actividades cotidianas. Un hecho interesante: en Canadá, actualmente, casi un centenar de museos de un total de 500 instituciones museísticas (pequeñas y grandes), dedicados a la etnología, han centrado en la tradición cultural su vocación de revalorización y de conservación. Esos acontecimientos han generado un efecto multiplicador en las nuevas orientaciones de la museología canadiense y de Quebec cuyo último avance ha sido la elaboración del Museo Virtual de Canadá, donde las tecnologías de la información y de las comunicaciones vienen a multiplicar las posibilidades creativas de revalorización y de difusión de una materia que ya no es precisamente sólo material.

Transmitir para perpetuar

Es atractivo pensar que hoy en día hemos llegado a considerar con seriedad el aspecto inmaterial del patrimonio cultural de la humanidad porque, de hecho, la tecnología actual nos permite hacerlo constar en acta por entero. El soporte numérico que nos ofrece ahora la capacidad de crear virtualmente la realidad nos permite también, a la inversa, expresar lo virtual de manera más real. En definitiva, es la técnica la que nos aboca por fin a lo étnico, como si los medios justificasen el fin. Régis Debray[4], pensador mediático de cuanto ofrece una perspectiva singular capaz de dilucidar los misterios y paradojas de la transmisión cultural, seguro que daría una fórmula afortunada para sintetizar el paso crucial de un patrimonio de los objetos a un patrimonio de "los sujetos", en el que el ser humano se encuentre situado de nuevo en el eje de los intereses culturales. Es, como dice Pierre Legendre, "*instaurar la subjetividad es el meollo de las diversas reactivaciones de la institución*"[5], y eso es lo que estamos haciendo colectivamente.

Todos los esfuerzos de los últimos decenios van en el sentido de una comprensión de síntesis del comportamiento humano y la cultura; desde ese punto de vista, se la concibe cada vez más como una tentativa de abarcar la totalidad de la realidad percibida, sentida y pensada a través de la aventura humana. En esta línea, el museo habrá de reflexionar sobre la reactivación de la herencia del pasado como una práctica contemporánea, inspirada en una "lógica de actualización" tal como la propone el profesor Masahiro Ogino[6], según la cual el conjunto de bienes y valores ya no están neutralizados por la conservación, sino más

bien actualizadas mediante un desarrollo contemporáneo y creativo. Esta perspectiva "total" permitirá llegar mucho más lejos con la interacción, y dará lugar a una apropiación consolidada de los conocimientos, una especie de mediación que podría llevarnos a una inmersión más completa, muy alejada ya de la ideología del relicario. En suma, se nos está abriendo una perspectiva proteiforme en la medida que se está bebiendo en la buena fuente, y añadimos para concluir: "*Esto es lo que no funciona sin una adecuada concepción de la tradición, incluso si la palabra ya no está muy de moda: la herencia de cuestiones fundamentales y de valores que perduran a lo largo del tiempo y por sus transmutaciones históricas; una tradición que no elimina el presente, como a menudo lo hacían las antiguas costumbres, sino que lo abre a un horizonte más ancho de la temporalidad del Hombre*"[7]. En definitiva, el patrimonio será vivo o no será.

Notas

* En modo alguno hemos pretendido darle la vuelta al artículo de Michel de Certeau "La hermosura de lo muerto" *("La beauté du mort"*) en la obra *La cultura plural (La culture au pluriel)*, publicada en 1974 en UGE. Muy al contrario, nos ha inspirado cierto sentido crítico con respecto a la aparición sucesiva e intempestiva de las modas culturales. La cita que precede el texto se ha extraído de ese mismo artículo y con la misma actitud.

1 Vid: http//icom.museum/shanghai.

1 Albert Marinus, "Folklore et sociologie", *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire,* Tome 74 (1963): 104.

2 Henri-Pierre Jeudy, " Palinodie", dans *Ethnologie française*, (Le vertige des traces. Patrimoines en question), XXV, (1995) : 65.

3 Jean Cuisenier, *Tradition populaire*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1995, pág. 123.

4 Régis Debray publicó profusamente sobre la mediología, campo epistemológico que él mismo creó. Es provechoso leer *Manifestes médiologiques*, Gallimard, 1994; *Transmettre*, Éditions Odile Jacob, 1997, e *Introduction à la médiologie*, P.U.F., 2001. Además presidió los Entretiens du patrimoine en 1998 y, más tarde, dirigió la publicación *L'abus monumental*, Paris, Fayard, 1999, 439 págs.

5 Pierre Legendre, *L'inestimable objet de la transmission*, Paris, Fayard, 1985, 358.

6 Masahiro Ogino, "*La logique d'actualisation. Le patrimoine et le Japon*", en Ethnologie française, XXV, 1995, [1. Le vertige des traces. Patrimoines en question], págs. 57-64.

7 Fernand Dumont, *Chantiers: essais sur la pratique des sciences de l'homme*, Montréal, HMH, 1973, pág. 252.

El patrimonio cultural inmaterial, la diversidad y la coherencia

Por Lourdes Arizpe

Antropóloga de renombre internacional, la Dra. Lourdes Arizpe (México) desempeñó diversos cargos científicos, entre otros el de directora del Museo Nacional de Culturas Populares y del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), antes de incorporarse a la UNESCO en 1994, en calidad de Subdirectora General de Cultura. La Dra. Arizpe participó en la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo y presidió el Comité Científico de los Informes Mundiales sobre la Cultura (1998 y 2000) de la UNESCO. Desde 2002 ocupa la presidencia del Consejo Internacional de Ciencias Sociales.

Uno de los aportes más valiosos de la *Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* es que preserva la integridad de sentido de cada actividad escogida. No se trata únicamente de reconocer los objetos utilizados o un acontecimiento singular, sino también su evolución histórica y la labor de quienes lo crean, interpretan o le dan vida. Este reconocimiento holístico se convierte así en un tributo a la vitalidad cultural contemporánea, cualquiera que sea el contexto particular en el que ésta se manifieste. De este modo, abre el camino para la creación de una nueva "cosmocultura", o sea, una perspectiva mundial de la creación y la comunicación humana en perpetua transformación.

La proclamación, por parte de la UNESCO, de las *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* ha tenido ya una repercusión considerable, al llamar la atención de los gobiernos y la sociedad civil sobre la necesidad de preservar este patrimonio. Pero al igual que ha ocurrido con otros convenios internacionales relativos a la cultura, será preciso crear paulatinamente nuevos conceptos y dispositivos capaces de garantizar el logro de los objetivos específicos de este esfuerzo de salvaguarda.

Un aspecto de especial importancia que cabe destacar es la relación existente entre el patrimonio cultural inmaterial y la diversidad cultural. Para fomentar este nuevo enfoque, es preciso pensar esta vinculación en términos de tiempo y espacio. En primer lugar, debemos reconocer que todos los logros humanos se derivan del patrimonio cultural inmaterial, ya que son las ideas, los deseos y los intereses los que motivan a las personas a crear el

patrimonio material o representativo. Pero los individuos no actúan aisladamente, sino que lo hacen inmersos en conjuntos lingüísticos, cognitivos y de valores normativos que componen contextos políticos y sociales, los cuales, a su vez, influyen en la voluntad y la capacidad de generar cultura de cada ser humano. Sin embargo, estos contextos se definen y delimitan según representaciones radicales. Es decir, la creatividad que en cada generación confiere significado al patrimonio cultural está vinculada a los procedimientos de representación de las culturas y de su patrimonio en entornos específicos. El teatro Nôgaku, la ópera Kunqu y el Khutiyattam proceden de un marco común de artes escénicas, pero con el paso de los siglos han adquirido estilos que simbolizan a las culturas japonesa, china e india, respectivamente. En algunos casos, como ocurre en México con los ritos del Día de Difuntos, dos culturas sumamente diferentes se funden en un ritual nuevo y significativo, que representa a la cultura mexicana. Es la resonancia y la mezcla de culturas lo que propicia las obras maestras, hechas de ideas, destrezas, intercambios y cooperación entre los seres humanos. De hecho, la mayor parte del patrimonio cultural inmaterial es fruto de una larga serie de experiencias históricas y de influencias de otras culturas. Pueden tener sentido para los miembros de comunidades culturales contiguas y, al mismo tiempo, conservar una singularidad cultural propia.

En esta perspectiva, la fluidez inherente al patrimonio cultural inmaterial es el mejor símbolo de la interpenetración de las culturas en todo el mundo. Esta percepción de la realidad se altera cuando la cultura se "cosifica" en el discurso internacional, para dar forma a los diversos fenómenos culturales que, en su marco temporal, se manifiestan en la mundialización actual. Todo grupo cultural genera un sentido de identidad al definirse con respecto a los demás: pueden celebrar los vínculos culturales o las tradiciones que los distinguen o pueden manifestar su oposición o animosidad contra otro grupo. De este modo la diversidad cultural, en tanto que obra del hombre, refleja los nexos culturales de todos los pueblos del mundo. Al celebrar la diversidad cultural, celebramos el reconocimiento de los vínculos que unen a todos los grupos humanos entre sí.

Este proceso histórico da origen a la coherencia cultural en el marco de cada cultura, lo que le añade un valor y una significación superiores a la simple suma de los elementos que la integran. Es posible trazar aquí un paralelo muy interesante con la forma en que la física cuántica explica ahora el mundo material: un universo hecho de energía que, en un punto dado del tiempo y el espacio, se articula mediante cuatro fuerzas, creando el mundo físico visible. De modo análogo, podría afirmarse que la energía cultural ha circulado entre todos los grupos humanos desde el alba de los tiempos, pero que cristaliza en forma de

culturas diferentes y grandes logros en determinados momentos de la historia y en ciertos puntos del espacio geográfico.

En esta perspectiva, los rasgos distintivos de las culturas proceden de las decisiones conscientes y deliberadas que los grupos humanos han realizado al asumir una identidad y autodefinirse de forma determinada con relación a otras comunidades. Si fuera cierto que una mayor interacción cultural desemboca en la homogeneización, entonces las culturas de Eurasia serían, en conjunto, mucho más homogéneas. Culturas, civilizaciones e imperios han surgido y desaparecido a lo largo de la historia, pero la voluntad de diferenciación se renueva con cada generación, porque para su bienestar social y psicológico el hombre –y en particular, el niño- necesita de cierta coherencia cultural.

Otra situación muy distinta ocurre cuando esta diferenciación se traduce en privilegios o desventajas en determinado entorno político. En la actualidad, como he señalado en todos los foros, la mundialización cultural ha avanzado más rápidamente que la económica, lo que ha alterado las estructuras políticas de las que el mundo se había dotado en los últimos siglos. La falta de apoyo a la creación de nuevas filosofías políticas ha hecho que las culturas y las religiones se utilicen cada vez más como ideologías políticas. Los acontecimientos de los últimos años han puesto de manifiesto el alto costo de esta deriva. Pero lo que interesa aquí es que este fenómeno contribuye a explicar por qué la mundialización ha venido acompañada de tantas traslaciones culturales, o sea, de acciones realizadas por grupos que procuran reocupar o recuperar su sitio o abrirse un nuevo espacio en la cartografía político-cultural del mundo, apoyándose en su cultura, tradición étnica o creencia religiosa. En esta cartografía cultural de ámbito mundial, estos grupos ostentan y subrayan determinados elementos de las culturas con las que se identifican, mientras que a otros les asignan un papel mucho más discreto o simplemente los desechan del todo. Las opciones que operan en este complejo proceso tienen un resultado específico: una nueva representación de la cultura en cuestión -o del grupo étnico o de la comunidad religiosa- en el marco de la nueva cosmópolis mundial.

La interacción cultural y el peligro de la trivialización.

El diálogo entre las culturas es tan intenso en el mundo actual que se explica mejor usando el término *interacción cultural*. Algunos datos recientes dan una imagen elocuente de la rapidez y la escala de esta interacción cultural.

Según la Unión Internacional de Telecomunicaciones, en el año 2001 había en el mundo 1.595 millones de televisores en servicio, en 1.048 millones de hogares. Si se calcula

un promedio de tres espectadores por cada aparato, el resultado es que al menos 3.000 millones de personas –es decir, la mitad de la población mundial- ven la televisión. Además, teniendo en cuenta que los emigrantes y refugiados están vinculados a redes personales, podría afirmarse que alrededor de 1.000 millones de personas experimentan las repercusiones de esos desplazamientos de población, al tiempo que otra cantidad similar se ve afectada por los viajes turísticos[1]. En enero de 2003 se calculaba que el nuevo medio electrónico de comunicación, la Internet, tenía 171.638.297 sitios web y que el número total de páginas web oscilaba entre 18 y 25 millones[2].

Esta interacción permanente y cotidiana entre personas de culturas diferentes genera inevitablemente una sobrecarga cultural, parecida a la saturación informativa, pero que entraña un riesgo mayor de provocar ansiedad en el sujeto, ya que la cultura le proporciona el núcleo de su personalidad y las normas que rigen su conducta. Pero al llegar a este punto conviene dejar muy claro que lo nocivo de este fenómeno no es la interacción cultural en sí misma, propiciada de modo irreversible por la difusión mundial de las comunicaciones, los medios audiovisuales y los viajes. Tyler Cowen señala que, de hecho, esta interacción les brinda a los seres humanos una nueva libertad que les permite escapar de la "tiranía del lugar" al ofrecerles más "menús" culturales[3]. Por su parte, Kwame Anthony Appiah advierte del peligro de las "nuevas tiranías" que en forma de identidades de reciente afirmación pueden oprimirnos al eliminar las reivindicaciones de otras identidades también dignas de nuestro reconocimiento y respeto. "Al vigilar este imperialismo identitario", señala Appiah, "es fundamental recordar siempre que no somos únicamente blancos o negros o amarillos o mulatos; homosexuales, heterosexuales o bisexuales; judíos, cristianos, musulmanes, budistas o confucionistas; sino que también somos hermanos y hermanas, padres e hijos, liberales, conservadores e izquierdistas, maestros y abogados, obreros industriales y jardineros... no permitamos que nuestras identidades raciales nos impongan nuevas tiranías"[4].

Debido a la rapidez con que es preciso rellenar los nuevos ámbitos creados por las comunicaciones y la prensa, y ofrecer representaciones novedosas de la realidad, el nuevo enemigo es la trivialización cultural. Este fenómeno resulta evidente cuando un elemento muy visible de la actividad cultural se saca de contexto y se vacía de contenido. Se convierte entonces, efectivamente, en un objeto de consumo más, cuyo significado se agota prácticamente en el momento mismo de adquirirlo. Esta es una faceta importante del asunto, que debe examinarse en los debates sobre el patrimonio inmaterial y la diversidad cultural.

El marco teórico de este debate es el interrogante de si es posible reducir las culturas a la suma de los elementos que las componen. Durante muchos años, los antropólogos trataron de elaborar la lista de estos "culturemas", en modo análogo al que los lingüistas habían usado para reducir las lenguas a sus fonemas, pero a fin de cuentas tuvieron que llegar a la conclusión de que cada cultura es algo más que la simple suma de sus partes. Por lo tanto, éstas no deben considerarse como artículos dispuestos en las estanterías de un supermercado donde los individuos puede escoger simplemente la combinación de productos que prefieran, con el fin de construir sus propias identidades. Este enfoque lleva a lo que yo denominaría "disonancia cultural", que está relacionada con los efectos nocivos que para el bienestar psicológico tiene la disonancia cognitiva. Por lo tanto, es posible defender la idea de preservar una **coherencia cultural** básica, siempre que ésta, como habría apuntado Mahatma Gandhi, no cierre las ventanas de "mi" hogar cultural al influjo de otras culturas.

En realidad, el deseo de preservar las culturas y su patrimonio no debería generar un conservadurismo cultural capaz de dar origen a "nuevas tiranías". Más bien, como expresó recientemente Amartya Sen, "... la negación de la libertad cultural, la exclusión de las interacciones sociales, el rechazo del sentido de la identidad propia o la falta de reconocimiento de nuestras prioridades culturales pueden contarse de manera eminente entre las formas de despojo a las que los seres humanos deben con razón resistirse y a las que quisieran poner remedio... al colocar los temas culturales en el marco más amplio de las libertades y los valores humanos somos capaces de percibir la posibilidad de una apreciación cabal, y no facticia, de la dimensión cultural de la vida humana"[5].

Por el contrario, la preservación del patrimonio inmaterial y la diversidad cultural entraña el mantenimiento de cierta armonía, una especie de "regla de oro cultural", según la cual las personas pueden preservar sus raíces culturales más íntimas, tanto si éstas proceden de su sociedad natal como si fueron adoptadas más tarde, al tiempo que se sienten en libertad de incorporar cuanto consideren valioso en otras culturas.

Esta combinación de coherencia y libertad debe entenderse también en términos de escala. En un mundo en el que el ámbito mundial constituye la referencia que todos aplicamos en la dimensión local, no es posible sentirse adscrito exclusivamente a una sola religión o una sola cultura. En realidad, como señala Craig Calhoun, "se ha considerado que el monolingüismo y la ortodoxia religiosa eran fenómenos normales, mientras que el multilingüismo y el sincretismo o la desviación religiosa eran aberraciones que exigían explicación. Sin embargo, en éste y en muchos otros casos, no parece evidente que las

personas vivan siempre en un único mundo social; ahora, como con frecuencia ha ocurrido a lo largo de la historia, es frecuente que la gente habite simultáneamente en diversos mundos, y que esto propicie el desarrollo personal, gracias a la capacidad de mantenerse en contacto con todos ellos. Esto quiere decir que es poco probable que el horizonte de vivencias de cada quien, para usar la expresión de la fenomenología, esté determinado por una única colectividad o un marco de referencia definitivo"[6].

Transformar cada uno de estos ámbitos culturales en campos autónomos sólo generaría, como sostiene Breckenridge en un libro reciente titulado *Cosmopolitanism*, "... una Sociedad de Naciones con diez mil miembros de nuevo cuño irritados y ansiosos...", y, agrega la autora, "... ésa no es la manera idónea de organizar la vida humana"[7].

Como hemos visto, hay rasgos de identidad procedentes de diversos ámbitos – culturales, étnicos, religiosos, profesionales, nacionales, etc.- que se entrecruzan en la vida del individuo. Pero debo insistir en que estas lealtades múltiples no acontecen todas en el mismo plano. Creer lo contrario es incurrir en el "síndrome de la cultura plana", como lo he denominado en otro lugar. En realidad, las lealtades pueden corresponder a escalas diferentes.

De hecho, el sistema de lealtades formado por varios niveles que se constituyó en los siglos precedentes conserva todavía su vigencia en buena parte del mundo. En el marco social, las personas tienen, en primer lugar, una identidad basada en su lugar de origen, que puede coincidir con la identidad lingüística, cultural o religiosa, o incluso verse reemplazada por alguna de éstas; en segundo lugar, tienen una identidad basada en la pertenencia a un Estado-Nación, y, en tercer lugar, una identidad regional (v. gr. la Unión Europea), subcontinental (el África Subsahariana) o cultural de tipo más amplio (el mundo occidental). Como lo demuestra la situación actual de Estados Unidos, las identidades que se fundamentan en el Estado-Nación no están a punto de extinguirse, tal como se auguraba hace algunos años. Las nuevas identidades regionales tan sólo superarán a las identidades nacionales allí donde exista la posibilidad de que la unión política amplíe los derechos democráticos a los ciudadanos de todos los países de ese bloque, como tan sólo ocurre ahora en la Unión Europea. De no ser así, en los próximos años habrá que seguir concibiendo la diversidad cultural en el marco de un sistema de múltiples niveles de identidades culturales, afiliaciones religiosas y lealtades nacionales y culturales más amplias.

El desafío que afrontan las organizaciones internacionales como la UNESCO es dotar a todos los individuos y todas las sociedades de las condiciones propicias para

replantear y negociar su ubicación cultural en el marco de esta cosmópolis cultural de varios niveles.

El sólido liderazgo que la UNESCO ha ejercido en los últimos años en la preservación del patrimonio cultural inmaterial corre parejas con su labor no sólo de proclamar y exaltar la diversidad cultural, sino también de contribuir a la creación de nuevos modelos normativos. Estas pautas deben proteger la coherencia de las culturas sin caer en la trampa del conservadurismo cultural. Por ende, es importante hacer hincapié en la ampliación de la libertad cultural. De hecho, la libertad de creación, como subrayó la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo celebrada en Estocolomo en 1998, sigue siendo en gran medida el faro que orientará nuestra acción cultural de cara al futuro.

Notas

1. Según el Informe de la OIM sobre las migraciones en el mundo de 2003, el número de emigrantes en todo el mundo ascendió a 175 millones en el año 2000, y, según el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, el 1 de enero de 2003 había en el mundo 20,5 millones de refugiados, cifra que va en aumento, ya que el cómputo del año 2000 había sido de 15,8 millones.
2. Los cálculos sobre el número de sitios web que hay en el mundo varían mucho entre sí, según la fuente y la metodología. Este ejemplo proviene del *Internet Domain Survey* compilado por el *Internet Software Consortium*, y corresponde al mes de enero de 2003.
3. Cowen, Tyler, *Creative Destruction: How Globalization is Changing the World's Cultures*, Princeton: Princeton University Press, 2003.
4. La cita figura en Sen, Amartya, 2003. "Culture, Identity and Human Development". Documento presentado en una reunión del PNUD, en septiembre de 2003: pág. 3.
5. Sen, Amartya, op. cit., 2003
6. Calhoun, Craig. *Critical Social Theory: Culture, History and the Challenge of Difference*, Oxford and Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1995.
7. Breckenridge, Carol, Sheldon Pollock, Homi Bhabha y Dipesh Chakrabarty, en *Cosmopolitanism*, Durham: Duke University Press: 3, 2002.

Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

Por Noriko Aikawa

Noriko Aikawa, ex-directora de la Sección de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, ha desarrollado este programa desde su creación en 1992. Ha seguido todo el proceso de la génesis y desarrollo de la Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Actualmente es consultora del Subdirector General de Cultura de la UNESCO y profesora de Estudios Culturales en la Universidad de Kanda de Estudios Internacionales de Japón.

La UNESCO ha recorrido un largo camino antes de conseguir, al fin, en 2003, y sin un voto en contra[1], la aprobación de una Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. El primer documento elaborado por la UNESCO encaminado a la elaboración de un instrumento internacional relativo al patrimonio cultural inmaterial se remonta a l971[2]. En 1989, tras largos y laboriosos debates, la UNESCO elaboró el primer instrumento normativo internacional: la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular. Diez años después, la conferencia internacional llamada "Evaluación Global de la Recomendación de l989"[3] volvía a estudiar la teoría sobre la que se basaba el instrumento y analizaba la eficacia de su aplicación en los Estados Miembros. La Conferencia llegaba a la conclusión de que, o bien había que revisarlo sustancialmente, o bien se debía elaborar uno nuevo que fuera relevante para los contextos mundiales contemporáneos. Varios países, de acuerdo con la recomendación de la conferencia, solicitaron a la UNESCO que iniciara un proceso para la elaboración de un nuevo instrumento normativo internacional relativo al patrimonio cultural inmaterial. En el curso de las negociaciones, tuvieron lugar intensos, y a menudo apasionados, debates en las reuniones de expertos, así como en el seno de la Conferencia General de la UNESCO y del Consejo Ejecutivo. Sin embargo, era tranquilizador comprobar que en cada fase de las negociaciones, los obstáculos iban dando paso a un entendimiento profundo de las cuestiones que estaban en juego.

En este artículo se revisan los diferentes factores que crearon el marco internacional normalizado para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, se estudia

la evolución conceptual de la noción de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y se reflejan las diversas fases de las negociaciones que condujeron a la memorable adopción de la Convención de 2003.

La creación del primer instrumento normativo

En los decenios de 1970 y 1980 se hicieron dos intentos fallidos de crear un instrumento internacional para la protección del folclore. Ambos iban destinados a configurar el desarrollo de medidas de protección del copyright y la propiedad intelectual.

En 1973, Bolivia solicitó a la UNESCO que elaborara un protocolo para la Convención Universal del Copyright que protegiera las artes populares y el patrimonio cultural de todas las naciones. La UNESCO presentó un documento titulado "Posibilidad de crear un instrumento internacional para la protección del folclore" que había elaborado en 1971, pero se consideró que la protección internacional del folklore aplicando el copyright no era realista.[4]

En la 21ª reunión de la Conferencia General (1980) se pidió a la UNESCO que se llevaran a cabo estudios sobre la creación de una normativa internacional para la protección del folclore. La UNESCO y la WIPO[5] conjuntamente crearon en 1982 "Provisiones Modelo de Leyes Nacionales sobre la Protección de las Expresiones del Folclore ante Acciones Ilícitas y Perjudiciales" y en 1984 intentaron elaborar un instrumento internacional basado en las leyes modelos. Una vez más, esta iniciativa de crear un tratado internacional se consideró prematura[6]. Estas experiencias fallidas no desanimaron a muchos gobiernos a seguir desarrollando un instrumento normativo internacional. Durante esos primeros años se había venido prestando mucha atención a la cuestión de los Derechos de Propiedad Intelectual hasta 1982 cuando la UNESCO convocó la primera reunión de expertos gubernamentales en la que se estableció la definición de "folclore" en términos más adecuados al enfoque global que al enfoque de los Derechos de la Propiedad Intelectual[7]. En 1985, la UNESCO, sin la participación de la WIPO, organizó la segunda reunión de expertos gubernamentales en la que se adoptó predominantemente el enfoque global dejando a un lado el enfoque de Derechos de Propiedad Intelectual. La Conferencia General[8] de la UNESCO de 1985 decidió que el instrumento debía ser una "Recomendación" en vez de una "Convención". Finalmente, en 1989, la Conferencia General aprobó por unanimidad[9] la *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular.*

La elaboración de un nuevo instrumento

En 1992, se creó en la UNESCO un nuevo programa "Patrimonio Cultural Inmaterial". Este acontecimiento proporcionaba una oportunidad de desarrollar un concepto nuevo.

Antes de iniciar el nuevo programa, la UNESCO llevó a cabo una evaluación[10] científica con respecto al concepto básico y a la metodología aplicada a todas las actividades realizadas durante los dos decenios anteriores en los diferentes ámbitos del patrimonio cultural inmaterial, a saber, los relacionados con las lenguas, la música tradicional, el "patrimonio no material" y los derechos de propiedad intelectual.

Los resultados de la evaluación se expusieron en una reunión de expertos[11] que redactaron las siguientes directrices nuevas para el programa. "Los fines del programa debían ser: fomentar el respeto por el patrimonio cultural inmaterial y el reconocimiento de la necesidad de su preservación y transmisión y reconocer la función crucial de los profesionales y de las comunidades. Como forma de actuación, se debía dar prioridad a la revitalización y a la transmisión y se debía establecer un orden de prioridades entre las diferentes formas del patrimonio cultural inmaterial por salvaguardar, sobre la base del criterio: "en peligro de desaparición" y en su selección debían intervenir sus actores, creadores, profesionales y comunidades. Además, se insistió en que se tomaran algunas precauciones, por ejemplo, no cristalizar este patrimonio que por naturaleza está en constante evolución, no sacarlo de su contexto (folclorización), precaverse ante los obstáculos que amenazan la supervivencia del patrimonio, incluir las culturas híbridas de zonas urbanas y emplear para el patrimonio cultural inmaterial una metodología diferente de la empleada para el patrimonio cultural material".

En 1993, el programa se vio reforzado por otro proyecto significativo llamado "*Tesoros Humano Vivos*"[12] que anima a los Estados Miembros a adoptar un sistema que otorgue reconocimiento oficial a los poseedores de capacidades artísticas notables en expresiones de patrimonio cultural inmaterial con el fin de aumentar la motivación y asegurar su transmisión. El objetivo último del proyecto, la creación de una lista mundial de "*Tesoros Humanos Vivos*"[13] demuestra claramente el deseo de reconocimiento mundial de artistas y creadores de este patrimonio.

El programa del Patrimonio Cultural Inmaterial fue respaldado significativamente por los Fondos Fiduciarios de la UNESCO y el Japón para la Salvaguardia y Promoción del Patrimonio Cultural Inmaterial que se crearon ese mismo año. Esta contribución económica anual ha sido el factor determinante para el desarrollo del programa.

Otro factor importante que ha contribuido al reconocimiento de la importancia del patrimonio inmaterial fue la Convención de las Naciones Unidas sobre la Diversidad Biológica, de 1992, especialmente su artículo 8 (j) que alude a la importancia de respetar y preservar el conocimiento y las prácticas tradicionales de las comunidades autóctonas y locales, que son relevantes para la conservación y el uso sostenido de la biodiversidad. La posterior proclamación del Decenio de las Naciones Unidas para las Poblaciones Autóctonas y Minoritarias (1995-2004) dio lugar a una serie de eventos significativos a favor de la salvaguardia del patrimonio inmaterial de los pueblos autóctonos. El proyecto de Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los pueblos autóctonos, redactado en 1994-1995, también pone de relieve la importancia de sus derechos culturales en relación con su patrimonio inmaterial.

Una vez aprobada, la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular, no despertó mucho interés entre los Estados Miembros. Quizá se debe a que la Recomendación es una ley blanda sin carácter vinculante. También puede ser porque el instrumento no otorga un mandato específico a la UNESCO ni ninguna explicación para llevarla a la práctica,[14] o también por sus "deficiencias debidas al dilema que se planteaba entre dos opciones: el enfoque global y el enfoque de los Derechos de Propiedad Intelectual"[15].

Entre 1995 y 1999, siguiendo la iniciativa de la República Checa, se emprendió una evaluación a escala mundial de la aplicación de la Recomendación mediante un cuestionario y se celebraron ocho seminarios regionales y sub-regionales para valorar los resultados del estudio.

En 1999, la UNESCO y la Institución Smithson de Washington D.C. organizaron una conferencia internacional sobre "Evaluación Global de la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular, de 1989: Autonomía Local y Cooperación Internacional" para estudiar las respuestas al cuestionario, los resultados de los ocho seminarios regionales y la relevancia del texto de la Recomendación en el contexto contemporáneo. Durante la Conferencia, un grupo de expertos de la Institución presentaron un análisis exhaustivo del texto de la Recomendación[16]. Los principales puntos que se plantearon fueron que la Recomendación daba demasiada importancia a la documentación y al archivo y a los productos más que a los productores de la cultura tradicional. El reconocimiento y el respeto por la participación activa de los profesionales populares en la producción, preservación y transmisión de sus expresiones culturales son esenciales para asegurar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Las medidas de

protección deben ir dirigidas hacia las comunidades con miras a mejorar su motivación. Por último, la Conferencia, en el Plan de Acción, recomendaba que los Gobiernos de los Estados sometieran a la Conferencia General de la UNESCO una resolución provisional pidiendo a la UNESCO que emprendiera un estudio sobre la viabilidad de la adopción de un nuevo instrumento normativo sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular.

La Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad

En el ámbito de la mundialización, se ha afirmado que la estandarización cultural es una amenaza creciente para el mantenimiento de la diversidad y el pluralismo culturales. Los Estados Miembros de la UNESCO vienen expresando cada vez más su reconocimiento de que el Patrimonio Cultural Inmaterial es el factor esencial para la preservación de la identidad y la diversidad culturales y que su salvaguardia es una cuestión urgente. En 1997, se dio una de las máximas prioridades en el ámbito cultural[17] al programa de Patrimonio Cultural Inmaterial y se inició un nuevo programa llamado[18]: "*Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*", según el cual la UNESCO podía proclamar cada dos años diversas formas de expresiones culturales tradicionales y populares o espacios culturales como obras maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad y se ideó como medio de llenar el vacío en el concepto de "Patrimonio Mundial" que remite solamente al patrimonio natural y cultural material. La creación de este nuevo proyecto dio lugar a muchos animados debates, no solo sobre aspectos conceptuales como la definición de "patrimonio oral e inmaterial", la noción de "obra maestra" y los criterios de selección, sino también sobre aspectos prácticos, como el mecanismo para su aplicación, la cuestión económica y de personal y las actuaciones posteriores[19]. Al final, se decidió aplicar la definición de la Recomendación de 1989 a la que se añadió el concepto antropológico de "espacio cultural"[20]. En 2001, se proclamaron 19 obras maestras y en 2003, fueron 28 las obras proclamadas. Este proyecto se llevó a cabo junto con el desarrollo de la Convención, y la experiencia sacada de los aspectos teórico y práctico de ésta, fue de gran ayuda para diseñar la convención futura". Estas acciones paralelas son complementarias pues, aunque evidentemente se necesita un instrumento normativo para salvaguardar de manera eficaz el patrimonio cultural inmaterial, la Proclamación es un medio de poner a prueba la validez de los conceptos y los problemas que esperamos solucionar en el ámbito normativo, y de afrontar la realidad en toda su complejidad".[21]

Paralelamente a estos programas, en diferentes foros internacionales se ha venido viendo la necesidad de dar una nueva definición del concepto de patrimonio. "En el discurso y la práctica internacionales, sin embargo, la noción de 'patrimonio' se ha limitado durante demasiado tiempo a lo material"[22]. La concepción holística de los pueblos autóctonos sobre el patrimonio, que no distingue entre patrimonio natural, material e inmaterial,[23] contribuyó mucho a la revisión del concepto de 'patrimonio'. En 1998, la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo recomendaba que los "Estados renueven la definición tradicional de patrimonio, que debe entenderse hoy como el conjunto de todos los elementos naturales y culturales, materiales o inmateriales, que son heredados o de nueva creación…"[24].

El Comité del Patrimonio Mundial también revisó el concepto de 'patrimonio'. La cuestión de una "representatividad" equilibrada se planteó en varias reuniones del Comité con miras a lograr un equilibrio entre los sitios naturales y culturales, las categorías de los sitios y la distribución geográfica. La Guía Operativa para la Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial se ha ido modificando progresivamente para abarcar los aspectos inmateriales inherentes a los sitios naturales y culturales.[25]

En cuanto al aspecto de los Derechos de Propiedad Intelectual, la UNESCO y la WIPO han emprendido acciones por separado en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial desde 1985. En 1997, intentaron una vez más elaborar conjuntamente un instrumento normativo internacional para la protección del folklore y organizaron el "Foro Mundial sobre la protección del folclore".[26] El foro llegó a la conclusión de que el régimen de copyright no es adecuado para asegurar la protección del folclore y por lo tanto se consideraba necesario un nuevo acuerdo internacional sobre la protección específica del folclore.[27] De acuerdo con esta conclusión, en 1999, la UNESCO y la WIPO organizaron conjuntamente reuniones regionales. En 2000, la Asamblea General de la WIPO creó el Comité Intergubernamental sobre la Propiedad Intelectual y los Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore (que se reúne semestralmente), pero en éste ya no participaba la UNESCO.

La Convención Internacional

En la UNESCO, la primera fase en la preparación de una Convención es recibir el mandato de la Conferencia General para emprender un estudio de viabilidad. Poco después de la Conferencia de Washington ya mencionada, se sometió a la Conferencia General de la

UNESCO en su 30 reunión[28] un proyecto de resolución. De acuerdo, con la Resolución adoptada,[29] la UNESCO emprendió un estudio preliminar sobre la elaboración de un nuevo instrumento normativo para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial".[30] En el estudio se llegaba a la conclusión de que era necesario elaborar un nuevo instrumento normativo. "Parece difícil elaborar un Protocolo Complementario a la Convención de 1972 para la protección del patrimonio inmaterial, pues para ello sería necesario rehacer las partes fundamentales de la Convención existente, en especial su definición de patrimonio cultural (…) Los instrumentos internacionales existentes, tanto en el ámbito del patrimonio cultural como en el de la propiedad intelectual, son inadecuados para la salvaguardia de este patrimonio y la elaboración de un nuevo instrumento normativo por la UNESCO sería un avance importante hacia la protección".[31]

Con respecto al alcance del instrumento, el estudio aconsejaba a la UNESCO que no duplicara iniciativas que ya habían emprendido en este ámbito otras organizaciones internacionales. Según el estudio, el mandato de la UNESCO es más adecuado para abordar el tema del patrimonio mediante un enfoque cultural con un alcance más amplio que limitar su protección a las típicas medidas de protección intelectual o a los derechos económicos de los poseedores de la sabiduría tradicional. Se recomendaba firmemente que no se repitiera en esta ocasión la desafortunada experiencia de la Recomendación de 1989 y no hubiera confusiones al aplicar un enfoque global y un enfoque basado en la propiedad intelectual a los mismos elementos del patrimonio.[32]

La definición, la terminología y los objetivos eran los elementos fundamentales que quedaban por resolver antes de elaborar un instrumento normativo internacional. La UNESCO llevó a cabo un ambicioso estudio sobre la definición de los términos[33] relativos al patrimonio cultural inmaterial empleados por los diferentes IGO, ONG, y Estados Miembros.

Se reunió en Turín un grupo de expertos para analizar el resultado del estudio y elaborar la definición de patrimonio cultural inmaterial y los objetivos[34] del futuro instrumento normativo. La definición y los objetivos desarrollados en Turín, que estaban en sintonía con la recomendación de la ya mencionada Conferencia de Washington y la primera reunión de expertos de 1993, constituyeron el marco teórico básico de la Convención.

La 161 reunión del Consejo Ejecutivo celebrada en mayo de 2001 estudió el informe[35] que contenía el esbozo del estudio preliminar ya mencionado, así como el informe de la Mesa Redonda de Turín y decidió, tras un largo debate, que este tema debía

discutirse en la Conferencia General de octubre de 2001 para permitir la continuación de la preparación del nuevo instrumento.[36]

La 31ª reunión de la Conferencia General fue el momento crucial en el que se debatieron el tipo de instrumento y el marco temporal de su elaboración. "Una gran mayoría de delegados habló de la necesidad urgente de un instrumento normativo para el patrimonio cultural inmaterial después de la Convención de 1972 que obtuvo un amplio apoyo. Sin embargo, algunos delegados hicieron hincapié en que era necesario aclarar más el concepto de patrimonio cultural inmaterial. Se insistió mucho en evitar la duplicación del trabajo con otras organizaciones, como la WIPO".[37] Después de turbulentos debates,[38] la Conferencia General decidió finalmente que este instrumento debía ser una Convención internacional y que el Director General debía presentar un anteproyecto de convención internacional en la 32ª reunión de la Conferencia General.[39]

Esta división entre los Estados Miembros, la mayoría de los cuales estaban a favor de una pronta elaboración de una convención internacional mientras que la minoría intentaba por todos los medios retrasar los procedimientos, se repitió a lo largo de todo el proceso de negociación de la Convención.

Es digno de señalar que la adopción en la misma Conferencia General de dos instrumentos normativos (*la Convención Internacional para la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático*, y *la Declaración Universal de la Diversidad Cultural*) tuvo alguna influencia en la negociación de la nueva Convención. La difícil negociación de la primera, que produjo una clara división entre los Estados Miembros, ensombreció la negociación del instrumento futuro, pero la adopción unánime de la Declaración tuvo un efecto positivo para la defensa de la diversidad cultural, al reconocer la importancia de la preservación de todas las formas de patrimonio en términos de igualdad. La Declaración reconoce también que la diversidad cultural es tan necesaria como la biodiversidad y es el patrimonio común de la humanidad.[40] En enero de 2002, la UNESCO convocó una reunión[41] de expertos en cultura y leyes en Río de Janeiro para debatir sobre las esferas prioritarias que debían ser contempladas en la futura convención. Los expertos, dirigidos por el juez Mohammed Bedjaoui en calidad de Presidente, recomendaron que se aplicara un concepto flexible para las actuaciones de salvaguardia; a escala nacional, cada país debe determinar los ámbitos prioritarios y a escala internacional la Convención debía aprovechar las experiencias del proyecto de proclamación encaminado a fomentar la concienciación pública de este patrimonio y hacer la selección sobre la base de criterios internos y externos.[42]

En marzo, el Director General convocó a un grupo escogido de redactores[43] presidido por el juez Bedjaoui con el fin de preparar un plan de trabajo para el proyecto de la convención. Siguiendo la recomendación de la mayoría de los Estados Miembros durante la Conferencia General, los expertos confirmaron que la Convención de 1972 debía servir de modelo. El sistema de "lista" se aceptó desde un principio como fuerza motriz. En la 164 reunión del Consejo Ejecutivo[44], en mayo de 2002, se presentó un informe sobre los avances de la preparación de la convención que fue debatido acaloradamente. Los temas más controvertidos fueron la cuestión de la definición, tomando como modelo la Convención de 1972, y los tiempos previstos para las acciones futuras. Por último, el Consejo Ejecutivo decidió[45] que las negociaciones se debían llevar a cabo en reuniones de expertos gubernamentales y expresó su apoyo a la intención del Director General de presentar el documento final en la Conferencia General de 2005.

En junio de 2002 se produjeron acalorados debates sobre la terminología con miras a formar un glosario que facilitara las posteriores negociaciones de la convención.[46] El grupo redactor escogido, que se reunió por segunda vez en junio, aclaró más la cuestión de la definición y el mecanismo institucional[47] y redactó el primer Anteproyecto de la Convención Internacional para Patrimonio Cultural inmaterial.[48]

En septiembre se organizó en Estambul una Mesa Redonda de ministros de cultura[49] en la que participaron 74 ministros. Confirmaron la significación del patrimonio cultural inmaterial y la urgencia de su salvaguardia y expresaron su voluntad política de apoyar la acción de la UNESCO en el desarrollo de una nueva Convención Internacional para la salvaguardia de dicho patrimonio.

La primera sesión de la reunión intergubernamental[50] de expertos se celebró en septiembre. Los debates generales y teóricos trataron de los textos del preámbulo y de las definiciones y también se discutieron aspectos prácticos del marco general, como la cuestión de las listas y el mecanismo de financiación y el comité. Algunos delegados expresaron su temor de que crear una lista diera lugar a una jerarquía artificial entre las diferentes expresiones del patrimonio cultural inmaterial[51]. Como principio básico, se acordó que la Convención de 1972 se considerara como fuente de inspiración más que como modelo, habida cuenta de la especificidad del patrimonio cultural inmaterial.

La segunda sesión[52] de la misma reunión tuvo lugar en febrero de 2003; en ella se estudiaron las observaciones[53] que 56 Estados Miembros habían hecho sobre el Primer Anteproyecto de la Convención y se empezó a redactar el texto del proyecto. En seis días de deliberaciones se hicieron pocos avances[54]. Esta sesión tenía lugar en un contexto nuevo

en el que la UNESCO acababa de aceptar la petición de varios países[55] de elaborar una Convención Internacional para la Diversidad Cultural.

En abril de 2003, se reunió un grupo de 18 expertos[56] gubernamentales para avanzar en la redacción del proyecto de la convención. Los expertos consiguieron redactar, en un ambiente de consenso, casi todos los apartados (26 artículos del proyecto de la Convención).

La tercera sesión[57] de la Reunión Intergubernamental se celebró en junio y en ella se estudió el Anteproyecto Consolidado de la Convención que constaba de las provisiones ya aprobadas por la reunión plenaria de la segunda sesión celebrada en febrero, así como las redactados por el Grupo de Expertos entre-sesiones que se había reunido en abril, con miras a redactar la totalidad del Proyecto de la Convención. Pese a los acalorados debates sobre la cuestión de la financiación y de la representatividad de la lista, la totalidad del texto revisado fue aprobado por consenso. Los puntos destacados del Proyecto fueron el principio de flexibilidad, la función predominante de los actores/profesionales/comunidades, la subordinación del Comité a la Asamblea General, una cláusula de transición para incorporar las obras maestras ya proclamadas y el Artículo 3 sobre la relación con otros instrumentos[58] para evitar superposiciones. La lista propuesta con los ejemplos de patrimonio cultural inmaterial que se iba a adjuntar fue suprimida pero a cambio se pidió a la UNESCO que hiciera manuales (que incluyeran listas con ejemplos) para armonizar los métodos de trabajo y ayudar a los Estados Miembros a elaborar los inventarios. En el proceso de la finalización del texto del *Anteproyecto de la Convención,* la UNESCO recibió el apoyo de varias reuniones regionales de ministros y jefes de estados.[59]

En septiembre, el Director General informó al Consejo Ejecutivo[60] de los avances del trabajo y presentó el *Proyecto de la Convención.* El Consejo Ejecutivo aprobó por consenso y sin enmiendas un proyecto de decisión[61] presentado por 44 Miembros recomendando que la siguiente Conferencia General considerara el anteproyecto como un *proyecto de convención* y lo adoptara como *convención de la UNESCO.* Es digno de mención el hecho de que la mayoría de los Miembros que se pronunciaron a favor de la posterior aprobación de la Convención, expresaron también su apoyo al inicio del proceso de elaboración de una Convención Internacional para la Diversidad Cultural.

Unas semanas más tarde, la Conferencia General aprobaba la Convención sin enmiendas y casi por consenso.[62] Como afirmó el Director General, esta aprobación "marcaba el punto de no retorno en nuestra forma de entender el Patrimonio Cultural Inmaterial al mismo tiempo que una postura ética fundamental."[63] La aprobación de la

Convención debe mucho al fuerte y constante impulso que le dio el Director General quien recalcó: "En la etapa en la que presidí el Comité del Patrimonio Mundial, era muy consciente del desequilibrio existente en la distribución geográfica de los Sitios inscritos en la Lista del Patrimonio , en la que predominaban ampliamente los Sitios del "Norte".

Este desequilibrio reflejaba una debilidad de nuestro sistema, que, por estar preocupado exclusivamente por la protección del patrimonio material, descuidaba el patrimonio inmaterial y por eso dejaba fuera una gran cantidad de elementos culturales que, sin embargo, son fundamentales en el mapa de la diversidad cultural y que a menudo pertenecen a las culturas del "Sur". Como no era posible que la UNESCO cumpliera realmente su misión de preservar la diversidad cultural sin prestar la misma atención a estos ingredientes básicos, a saber, el patrimonio material y el inmaterial … en cuanto llegué a la UNESCO en noviembre de 1999, traté de que esta cuestión fuera de la máxima prioridad para la Organización. Porque es un asunto urgente."[64]

Conclusión

La instauración de la *Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial* ha llenado al fin el vacío legal existente en lo referente al patrimonio. Seguir la elaboración de este instrumento durante más de un decenio ha sido una experiencia fascinante.

Desde la creación de un nuevo programa en 1992, diferentes factores han actuado como catalizadores en la generación de una demanda creciente de una nueva *Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial,* es decir, del reconocimiento de la importancia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las Poblaciones Indígenas, la Evaluación de la Recomendación de 1989, la creación del programa *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad,* y la extensión del concepto de patrimonio y la nueva iniciativa de la WIPO.

Los aspectos renovadores de los principios teóricos que sustentan la Convención de 2003 comparada con la Recomendación de 1989 son: (a) la consideración de este patrimonio como proceso y prácticas más que como productos finales, (b) el reconocimiento de este patrimonio como fuente de identidad, creatividad, diversidad y cohesión social, (c) el respeto por sus especificidades, es decir, su evolución constante, sus rasgos creativos y su interacción con la naturaleza, d) el fomento del respeto por este patrimonio y sus autores, (e) garantizar la función primordial que desempeñan los artistas/profesionales/comunidades, (f) la prioridad que se otorga a la transmisión intergeneracional, a la educación y a la formación, (g) el reconocimiento de la

interdependencia entre el patrimonio cultural inmaterial, el patrimonio cultural material y el patrimonio natural, y, por último, h) la observancia de los derechos humanos universalmente reconocidos. Estos aspectos teóricos son coherentes con los desarrollados en la primera Reunión de Expertos (1993), la Conferencia de Washington (1999) y la Mesa Redonda de Turín (2001). Por encima de todo, lo más significativo para mí es la noción de 'respeto' por este patrimonio y sus artistas/ profesionales. El 'respeto' infunde en la mente de los artistas y profesionales un 'sentimiento de orgullo'. El 'sentimiento de orgullo' es la fuerza motriz más poderosa que alimenta la motivación para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

Notas

1. Ocho abstenciones.
2. Documento B/EC/IX/II-IGC/XR.I/15.
3. Conferencia organizada conjuntamente por la UNESCO y la Institución Smithson, Washington D.C., en junio de 1999.
4. Sherkin, Samantha, "A historical study on the preparation of the l989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore", Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment, UNESCO/Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, 2001, p. 45.
5. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.
6. "Identificaron dos problemas: (i) la falta de las debidas fuentes para la identificación de las expresiones de folklore que debían protegerse; (ii) la falta de mecanismos eficaces para la protección de los que se encuentran en varios países de origen. Ficsor, M. Report, UNESCO-WIPO World Forum on the protection of folklore, abril de 1997, p .223.
7. Sherkin, Samantha, Ibíd. p. 47.
8. La 23ª reunión de la Conferencia General; octubre-noviembre de 1985.
9. Denhez, M., Informe de la evaluación previa de la Recomendación de la UNESCO de 1989 sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular, 1997, p. 6.
10. Gruzinski, Serge, Sauvegarde du patrimoine non-physique : bilan et nouvelles perspectives ; octubre de 1992.
11. "The International Consultation on New Perspectives for the Intangible Cultural Heritage Programme"
12. Gracias a la iniciativa de la República de Korea.
13. 142 EX/Decisions 5.5.5, párrafos 5 y 6.
14. Denhez, M, Op.cit, p. 6.
15. Sherkin,Samantha, Op.cit, p.51.
16. McCann, A., The l989 Recommendation Ten Years On: Towards a Critical Analysis, in "Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment", Peter Seitel, ed., UNESCO/Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, p.57.
17. Aikawa, Noriko, "The UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore (1989) : Actions Undertaken by UNESCO for its Implementation", en Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment, Peter Seitel, ed., UNESCO/Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, p. 16.
18. 29 C/DR.64 presentada por Marruecos con el apoyo de Arabia Saudi, Cabo Verde, Emiratos Árabes Unidos, España, Líbano, Mali, y Venezuela. El proyecto fue diseñado sobre la base de un estudio de caso realizado sobre las expresiones culturales populares de la plaza Jâma' el-Fnâ de Marrakech.
19. Dos sesiones del Consejo Ejecutivo finalizaron las regulaciones relacionadas con la Proclamación del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad por parte de la UNESCO. 154 EX/Decisión 3.5.1 y 155 EX/Decisión 3.5.5.
20. 155 EX/ Decisión 3.5.5. Annex Regulation (c)" …por espacio cultural se entiende un lugar en el que se concentran actividades culturales populares y tradicionales, pero también un tiempo que se caracteriza en general por una cierta periodicidad (cíclica, estacional, etc.) o por un evento. Por ultimo, este espacio temporal o físico debe su existencia a las actividades culturales que tradicionalmente se han desarrollado en él."

21. Introducción a cargo del Director General en la 161 sesión del Consejo Ejecutivo, 28 de mayo de 2001.
22. Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo, Nuestra Diversidad Creativa, UNESCO, 1995, p. 195.
23. Daes,E-I, Protection of the Heritage of Indigenous people (Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas, E/CN.4/sub.2/1996/22 & E/CN.4/sub.2/1997/15 .
24. Informe Final, Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, Estocolmo, 30 de marzo – 2 de abril de 1998, P.16, Recomendación objetiva 3, 3.
25. Ver: http://whc.unesco.org/nwhc.
26. Phuket, 8-10 de abril de 1997.
27. Foro Mundial sobre la protección del Folclore, Phuket, abril de 1997, Informe Final, WIPO/UNESCO, Plan de acción, p. 235.
28. La Republica Checa, Lituania y Bolivia, apoyadas por Bulgaria, Côte d'Ivoire, Eslovaquia y Ucrania presentaron un Proyecto de Resolución (30 C/DR.84) en octubre de 1999.
29. 30 C/25 B.2(a)(iii).
30. Blake, Janet, *Developing a New Standard-setting Instrument for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: Elements for consideration, UNESCO, 2001.*
31. Blake, Janet, Ibid, p. 72.
32. Ibíd., p. 86, El informe también propone varias opciones de tipos de instrumento, obligaciones o recomendaciones finales a los Estados y los objetivos de un nuevo instrumento.
33. Términos como patrimonio cultural inmaterial, folclore, conocimiento tradicional, indígena y patrimonio oral.
34. La Mesa Redonda Internacional sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial – Definiciones de Trabajo, 14-17 de marzo, Turín, 2001. "El patrimonio cultural inmaterial se podría definir, como los procesos asimilados por los pueblos, junto con los conocimientos, las competencias y la creatividad que los nutren y que ellos desarrollan, los productos que crean y los recursos, espacios y demás aspectos del contexto social y natural necesarios para que perduren; además de dar a las comunidades vivas una sensación de continuidad con respecto a las generaciones anteriores, esos procesos son importantes para la identidad cultural y para la salvaguardia de la diversidad cultural y la creatividad de la humanidad". Los objetivos de la Convención son: a) conservar las creaciones del ser humano que podrían desaparecer para siempre; b) darles un reconocimiento mundial; c) fortalecer la identidad; d) posibilitar la cooperación social dentro de los grupos y entre ellos; e) garantizar la continuidad histórica; f) promover la diversidad creativa de la humanidad; y g) fomentar el disfrute de este patrimonio. Plan de Acción, párrafo 7.
35. El mismo informe acompañado de la breve observación del Consejo Ejecutivo sobre la cuestión se envió a todos los Estados Miembros en agosto de 2001 (CL/3597).
36. 161 EX/Decision 3.4.4.
37. Informe oral del presidente de la comisión IV(31C/INF.24), epígrafe 8.6, p. 6.
38. Ibíd, "Al final, Granada propuso una enmienda consistente en sustituir "convención" por "instrumento normativo" y en proponer una reunión de expertos que estudiara la forma adecuada de instrumento, cuyo informe se estudiaría en la siguiente Conferencia General. La enmienda fue rechazada por 36 votos en contra, 19 votos a favor y 0 abstenciones." Tras la votación, 18 Estados Miembros (Argentina, Barbados, Costa Rica, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Granada, Grecia, México, Noruega, Países Bajos, Portugal, Suiza, Suecia, España, Santa Lucia, San Vicente y las Granadinas y el Reino Unido) expresaron sus reservas afirmando que era prematuro decidir sobre la naturaleza del instrumento debido a lo delicado y complejo del asunto.
39. 31C/Resolución 30.
40. Declaración de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural Universal, Artículo 1 y Artículo 7.
41. Informe Final, Reunión Internacional de Expertos, Patrimonio Cultural Inmaterial: Esferas Prioritarias para una Convención Internacional, Río de Janeiro, Brasil, 22 -24 de enero de 2002.
42. Como la importancia del patrimonio en el mantenimiento de la identidad del grupo, y el respeto por los derechos humanos.
43. Informe Final, Reunión del grupo escogido, UNESCO, 20-22 de marzo de 2002.
44. Mayo de 2002. Antes de la Reunión del Consejo Ejecutivo, la Secretaría organizó siete reuniones de información presididas por M. Bedjaoui y dirigidas a diferentes grupos de Delegados según su procedencia geográfica.
45. 164 EX/Decision 3.5.2.
46. El informe final de una reunión internacional de expertos sobre "Terminología y patrimonio inmaterial: Proyecto de glosario" UNESCO, 10-12 de junio de 2002, La reunión subrayó las consideraciones importantes: (i) la cultura se produce constantemente, se reproduce y se

transforma; (ii) la relación entre los procesos sociales y los productos culturales es fundamental; (iii) el uso del término "salvaguardia" en la Convención fue apoyado porque "conservación", "preservación" y "protección" no son todos relevantes para el patrimonio cultural inmaterial; y (iv) el aspecto de los derechos humanos es muy importante, como se señaló en la reunión de Turín.

47. Los expertos hicieron una lista con muchos ejemplos para introducirlos en un anexo al anteproyecto y siguieron discutiendo sobre el tema del sistema de listas, el reparto del trabajo con la WIPO, la utilidad de la obligación de los estados de aportar ejemplos de "mejores prácticas" o modelo de planes de acción para ser anexionados a la Convención y los criterios de selección, en particular el uso de los términos: valor "extraordinario", "excepcional", "único" y "universal". La segunda reunión del grupo escogido de redactores: "Anteproyecto de convención internacional sobre el patrimonio cultural inmaterial", UNESCO, 13-15 de junio de 2002.
48. El primer anteproyecto se envió en Julio de 2002 a los Estados Miembros para que lo comentaran. (CL/3629).
49. Tercera Mesa Redonda de ministros de cultura, "Patrimonio Cultural Inmaterial – espejo de la Diversidad Cultural", Estambul, 16-17 de septiembre de 2002.
50. Primera sesión de la reunión intergubernamental de expertos sobre el anteproyecto de la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, UNESCO, 24-27 de septiembre de 2002.
51. Informe Final de la reunión.
52. La segunda sesión de la reunión intergubernamental de expertos sobre el anteproyecto de la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural intangible, UNESCO, 24 de febrero – 1 de marzo de 2002.
53. Compilación de enmiendas hechas por los Estados Miembros al anteproyecto de la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural intangible. Documento preparado por la Sección de Patrimonio Intangible de la División de Patrimonio Cultural.
54. Los artículos 1 (los fines), 2 (definición y alcance de la Convención), 3 (la función de los estados y la elaboración de inventarios nacionales), 11 A (la elaboración de inventarios nacionales) y el título de 11 B (el principio de una lista o registro de patrimonio cultural inmaterial en peligro) se aprobaron en la reunión plenaria.
55. Francia, Canadá, Alemania, Marruecos, México, y Senegal apoyados por los países francófonos.
56. El Grupo de Trabajo entre sesiones de los expertos gubernamentales sobre el anteproyecto de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural intangible. UNESCO, 22-30 de abril de 2003.
57. Tercera sesión de la reunión de expertos intergubernamentales sobre el borrador preliminar de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural intangible, UNESCO, 2-14 de junio de 2003.
58. Referencia a la Convención del Patrimonio Mundial, Convención sobre la Biodiversidad, y a todos los instrumentos relativos a la propiedad intelectual.
59. A saber, el consenso de Cusco de la 17ª Cumbre del Grupo de Río (Mayo de 2003), La Declaración de Quirama (Cumbre de los Países Andinos), junio de 2003, y la Declaración de Dakar, de los Ministros de Cultura de los países de Asia, Pacífico y el Caribe, 20 de junio de 2003.
60. 167 EX/22, septiembre de 2003.
61. 167 EX/Decision 5.7.
62. Ningún voto en contra y ocho abstenciones.
63. Discurso del Director General en la apertura de la 167 reunión del Consejo Ejecutivo.
64. Discurso del Director General en la primera Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, París, 18 de mayo de 2001.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial : marco jurídico y principios universalmente reconocidos

Por Mohammed Bedjaoui

Mohammed Bedjaoui, antiguo Ministro de Justicia, antiguo Embajador, antiguo Presidente del Tribunal Internacional de Justicia de La Haya, miembro del Instituto de Derecho Internacional, es Presidente del Consejo Constitucional de Argelia. Ha presidido la Reunión de expertos gubernamentales encargada de elaborar la Convención que se estudia en este artículo.

Aproximadamente 200 millones de seres humanos se han sucedido en nuestro planeta desde el comienzo de la especie. Unos 20.000 pueblos y etnias han dejado su huella en nuestros usos y costumbres, en nuestros folclores y nuestras coreografías, en nuestras músicas y nuestras artes plásticas, en nuestros rituales y nuestros saberes prácticos.

Estos pueblos han establecido la relación entre los hombres, entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y la cosmogonía del Universo. Han secuenciado el tiempo del hombre. Han organizado su paso por la tierra.

Hoy se espera un esfuerzo especial de nuestras generaciones para salvaguardar lo que deba ser salvaguardado de este patrimonio fabulosamente rico que expresa las identidades de los pueblos y encarna la larga cadena de la evolución de la "hominidad", de la humanidad de los seres vivos.

Valor y fragilidad del patrimonio cultural inmaterial

Hoy ha nacido una Convención para dar, al fin, un marco jurídico al "pariente pobre" de la cultura y "encontrar un conjunto de principios universalmente aceptable para aprehender las situaciones y los datos cambiantes. No para imponer un conservadurismo estático de estas formas diversas, sino más bien para dar sentido, forma y significación a lo que podría ser un deber colectivo de identificación, de reconocimiento y de valorización de este patrimonio"[1].

En efecto, la 31ª Conferencia General de la UNESCO, "consciente de la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de la urgencia de su protección" había

decidido reglamentar esta cuestión mediante una Convención Internacional. Esto ocurría tan solo ayer, pero parece muy lejano si se piensa en todos los esfuerzos realizados y en el camino recorrido. Pues bien, ya nos hemos dotado de una Convención, así que nuestra ambición ha quedado satisfecha. Después de varios años de esfuerzo, hoy existe un traje que puede sentar bien a todo el mundo, que puede servir a los Estados Miembros, ayudarles de la mejor manera posible, y en tanto lo deseen, a salvaguardar su patrimonio cultural inmaterial gracias a una Convención que ha excluido toda rigidez, una Convención que trata de sustituir sus propios esfuerzos por la solidaridad de la comunidad internacional.

Esta noción de patrimonio cultural inmaterial, pese a toda su complejidad, se ha afirmado e impuesto al fin a todos nosotros como una noción capital para delimitar las identidades culturales y para justificar la salvaguardia de éstas.

Mediante pinceladas sucesivas, una reunión tras otra, el texto ha ido tomando cuerpo. Hemos llegado a tener un instrumento a la medida, artesanal en cierto modo, un instrumento tan alejado de la Convención de 1972 como ha sido necesario, pero tan cercano a dicha Convención-madre como ha sido posible. Por seguir la metáfora, diré que habremos sido los sastres que habrán hecho todo lo posible para confeccionar a medida el traje deseado para vestir adecuadamente al patrimonio inmaterial, cubierto hasta este momento de harapos, cuando no sencillamente desnudo. En efecto, el antiguo marco jurídico era insuficiente. Hasta entonces, la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial solo estaba garantizada, parcial e insuficientemente, por algunos instrumentos normativos, relativos esencialmente al patrimonio material o natural o a los derechos de propiedad intelectual. En este último caso, se trata de textos que ya habían mostrado sus especificidades y limitaciones. Ya se trate de la importante Convención para la Protección de Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado, La Haya 1954, y sus anexos, o las de 1970 y 1995 relativas a los objetos culturales, lo inmaterial apenas estaba tratado. Ni siquiera la prestigiosa Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural de la UNESCO, 1972, contemplaba directamente este ámbito.

El primer intento de instrumento jurídico que se propone la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial data de 1989, pero no conlleva ninguna obligación para los Estados Miembros. Se trata de la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular. Diez años más tarde, algunos países, a escala nacional, como Brasil[2] y Argelia[3], se han dotado de una legislación avanzada en esta materia. Después, el camino hacia la normatividad se ha acelerado progresivamente, pues el mundo ha tomado

conciencia al fin de que, para protegerse eficazmente contra los riesgos de la mundialización, fenómeno que no podía más que atentar contra la diversidad cultural en todas sus formas, era urgente elaborar un nuevo instrumento normativo internacional[4].

Se trataba de un objetivo ambicioso y muy difícil de cumplir por la cantidad de desafíos y la complejidad de la tarea. No cabía limitarse a « copiar » tranquilamente la Convención de 1972 sobre el patrimonio mundial cultural y natural. Había que precaverse ante tal tentación, que realmente no se justificaba ni desde el punto de vista de la técnica jurídica de elaboración de instrumentos internacionales, ni desde el punto de vista del contenido.

Janet Blake[5], en su estudio titulado "Elaboration d'un nouvel instrument normatif pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel – Eléments de reflexión" [Elaboración de un nuevo instrumento normativo para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial – Elementos de reflexión]", cita, entre las posibilidades que se ofrecían, la de una Convención que podría basarse en la de 1972. Parecía evidente que no había que conformarse con tratar de "estirar" la Convención de 1972 para que abarcara el patrimonio cultural específicamente inmaterial. En efecto, había que dar la prioridad a la claridad, precisión y eficacia de las estipulaciones propias de cada uno de los dos ámbitos, a pesar de todos sus puntos comunes. Por lo demás, es una técnica jurídica bastante empleada en la elaboración de instrumentos jurídicos internacionales el hecho de basarse en una "Convención-madre" para redactar otra que rija un ámbito en íntima relación con el regido por la "Convención-modelo" y no ampliar ésta para reglamentar este ámbito próximo[6]. No ay más que recordar el trabajo de la Comisión de Derecho Internacional de las Naciones Unidas que ha elaborado diversas Convenciones "satélites" tomando como base una "Convención-madre".

Esta casi similitud en la codificación de cada uno de los dos ámbitos fue tanto mejor acogida cuanto que la experiencia adquirida en la Convención de 1972 se había considerado satisfactoria. Pero donde era forzoso romper con el texto de 1972 era en: (i) la definición, la terminología y la elaboración de un glosario propio del patrimonio cultural inmaterial, (ii) el campo de aplicación y la noción de universalidad, (iii) los criterios que rigen la salvaguardia y (iv) la incorporación de los creadores y de las comunidades locales a esta operación.

Estos son algunos ejes que han permitido afirmar la especificidad del patrimonio cultural inmaterial, al margen de sus similitudes con el patrimonio cultural y natural. Había que dejar bien claro el significado (y asegurar su traducción en términos jurídicos) de la

noción de "creador" en relación con la noción de "el que transmite fielmente el patrimonio cultural inmaterial a las generaciones futuras". Son, en efecto, dos misiones distintas que merecen ambas ser salvaguardadas en el marco de normas jurídicas diferenciadas. Pues el patrimonio cultural inmaterial, patrimonio vivo por excelencia, no podría ser inmovilizado ni, finalmente, atrapado en un molde jurídico que le privara de toda viveza y flexibilidad. Tiene que seguir, forzosamente, vivo. Como muestra su marca distintiva, banal o excepcional, tiene que seguir estando entre la tradición y la innovación. Pues es a las naciones lo que es el alma al ser humano. Tiene que seguir estando en el cruce de los códigos, en la encrucijada entre la ley moral, la norma religiosa y la regla jurídica.

Hemos querido respetar el rito en el cual la señal del hombre está iluminada por la invisible pero presente luz de la solidaridad del grupo social en sus usos y costumbres. Así pues, no hemos infligido ninguna herida al hombre en lo infinito de su diversidad cultural.

Los objetivos y desafíos de la Convención

A todo lo largo de nuestra búsqueda de salvaguardar este universo de lo inmaterial, hemos venido observando sin cesar que el pasado, el presente y el futuro de los pueblos constituyen una cadena histórica en su destino que era forzoso no romper. Una gran parte del futuro del planeta se refleja en este patrimonio inmaterial, memoria del mundo, conciencia de la sociedad humana, sede de la palabra, del gesto y del movimiento.

El objetivo principal de la Convención es impedir que desaparezca, que muera el patrimonio inmaterial de los hombres. Hemos podido, en esta búsqueda de la mejor salvaguardia, levantar los diques que salven este patrimonio. La gran paradoja de nuestros trabajos ha residido en el hecho de que han sido nuestras diferencias las que más nos han acercado. En esta obra común, la espinosa cuestión de la financiación ha consumido buena parte de nuestro tiempo y de nuestra energía. Este problema suscitaba la inquietud de no poder financiar la Convención, preocupación legítima, tanto entre los que temían la obligatoriedad de las contribuciones, que podía poner en peligro la ratificaciones de la Convención, como entre los que, por el contrario, temían que el carácter voluntario de las contribuciones no diera ninguna seguridad a la viabilidad económica de todo el edificio. Finalmente, la voluntad de éxito ha triunfado sobre todos los obstáculos. Un gran escritor francés y alto cargo diplomático decía un día que un tratado entre dos Estados no era nada más que un acuerdo entre dos pensamientos no expresados. Hemos mostrado a los manes de este autor que, por el contrario, era posible elaborar una Convención construida exclusivamente sobre una coincidencia de pensamientos claramente expresados.

Así es como las soluciones finalmente adoptadas para la financiación son realistas y no atacan al futuro. Dan a la Convención todas las oportunidades de conciliar exigencias contradictorias y hacer prevalecer la razón y la sabiduría dejando a un lado las soluciones extremas en beneficio de las soluciones de equilibrio y equidad.

Hay otro tema subyacente en la Convención. Es el de la noción de "desarrollo sostenible" que en los tiempos modernos ha venido a ser el *leit motiv* invocado en todo momento. Pero se suele citar en el marco de nuestros valiosos recursos materiales, desdeñando el hecho capital de que debe referirse, en primer lugar, a la movilización de los recursos humanos irreemplazables. Es desde este punto de vista como la "sostenibilidad cultural" debe llamar la atención de todos. Equivale a decir que nuestra responsabilidad hacia las generaciones futuras implica la consagración y salvaguardia de nuestro patrimonio inmaterial.

Hoy todo el mundo se asombra por la desorientación de la juventud, que está perdiendo sus referencias y, desconcertada e inquieta, se pregunta qué cultura, qué patrimonio dejamos nosotros. Esta interpelación no encontrará seguramente una respuesta completa en nuestra Convención, pero habremos hecho con ésta una gran contribución a la salvaguardia de la irreemplazable "sostenibilidad cultural", elemento esencial del desarrollo "sostenible" del hombre.

Cada palabra de esta Convención es un homenaje agradecido a los creadores, a los artesanos de este patrimonio fabuloso, tanto a los grandes como a los humildes y anónimos, a los autores, a los guardianes del Templo de las tradiciones y los saberes de los pueblos.

Notas

1. Koïchiro Matsuura : Discurso del 22 de enero de 2002 en Río de Janeiro, con motivo de la Reunión Internacional sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial.
2. EDEC/IPHAN, Parâmetros metodo logicos para o resgaje do intangible heigage no es estado de Sâo Paulo, Sâo Paulo, 1999.
3. « Déclaracion universal de los derechos de los pueblos », Argel 1976, Documento presentado por un grupo de juristas y universitarios.
4. Bernier, Ivan et Ruis Fabri, Hélène, Evaluation de la faisabilité juridique d'un instrument international sur la diversité culturelle, Quebec : Biblioteca nacional de Québec, 2002.
5. Blake, Janet, Elaboration d'un nouvel instrument normatif pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel – Eléments de réflexion, París : UNESCO, 2001.
6. Bernard Corelon, '*Regard juridique sur la hiérarchie des norms [A Legal View of the Hierarchy of Standards], in La Gouvernance mondiale*, Paris, La Documentation française, 2002.

La Lengua, Vehículo del Patrimonio Cultural Inmaterial

Por Rieks Smeets

Rieks Smeets trabajó como lingüista descriptivo en la Universidad de Leiden, donde se especializó en las lenguas y culturas del Cáucaso; también ha estudiado las políticas lingüísticas en diversos lugares del mundo. Tras un breve período como secretario general de la Comisión Nacional de los Países Bajos ante la UNESCO, fue nombrado director de la Sección de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO en abril de 2003. Preside el Consejo para Lenguas Amenazadas de la NWO, la Organización de los Países Bajos para la Investigación Científica, y es miembro del Consejo Holandés-Flamenco para la Lengua y la Literatura Holandesa.

La lengua y la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de 2003

Cuando se pregunta a la gente qué ámbitos pertenecen al Patrimonio Cultural Inmaterial, casi invariablemente cita la lengua, en general, junto con la música y la danza. Sin embargo, el artículo 2(1) de la Convención de 2003, que define el patrimonio cultural inmaterial, no menciona la "lengua" como tal. El articulo sí habla de las "prácticas, representaciones y expresiones, el conocimiento y las habilidades (…) que las comunidades, grupos y en algunos casos, individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural". En el mismo párrafo se afirma también que el patrimonio que debe salvaguardarse se transmite de generación en generación, se recrea constantemente y proporciona a los grupos y comunidades un sentimiento de identidad y continuidad. Pues bien, las lenguas se transmiten de generación en generación, se recrean constantemente, presuponen conocimientos y competencias, y los actos de discurso se pueden describir en términos de prácticas y expresiones lingüísticas. Por último, las lenguas, en general, son elementos muy importantes, si no cruciales, para la identidad de los individuos y los grupos. En el transcurso de 2002 y 2003, en la fase de preparación del anteproyecto de la Convención en las reuniones de expertos intergubernamentales, la cuestión de la lengua fue muy discutida. Hubo algunas voces a favor de la inclusión de la lengua como tal en la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial. Al final, se decidió incluir en el artículo 2(2) las tradiciones y expresiones orales, incluida la lengua en su calidad de vehículo del patrimonio cultural

inmaterial, como uno de los ámbitos en los que se manifiesta el Patrimonio Cultural Inmaterial.

Otros instrumentos internacionales

Durante los últimos 60 años más o menos, se ha elaborado una cantidad enorme de instrumentos normativos que abordan directa o indirectamente los derechos lingüísticos de los grupos o individuos.[1] En el preámbulo de la Convención de 2003 se citan varios. Muchos de estos instrumentos representan instancias de ley 'blanda' y todos en general tratan este tema centrándose en el lugar que las lenguas ocupan en el sistema de educación y más bien en términos no obligatorios: "debe" "tareas" "siempre que sea posible" y "adecuado" son expresiones frecuentemente empleadas. El artículo 4(3) de la *Declaración sobre los Derechos de Personas Pertenecientes a Minorías Nacionales o Étnicas, religiosas y lingüísticas* de las Naciones Unidas, 1992, afirma, por ejemplo: "*Los Estados deberán adoptar medidas apropiadas de modo que, siempre que sea posible, las personas pertenecientes a minorías puedan tener oportunidades adecuadas de aprender su idioma materno o de recibir instrucción en su idioma materno."*

Los instrumentos internacionales que tratan de materias como la situación, la documentación o el uso en la enseñanza de lenguas no dominantes, en general, hacen hincapié en la necesidad de que los hablantes de estas lenguas aprendan también una o más de las lenguas dominantes de los estados a los que pertenecen (según su pasaporte). Lo más frecuente es que la protección ofrecida sea contra la discriminación o esté formulada en términos negativos. Veamos por ejemplo el muy citado artículo 27 del *Convenio Internacional sobre los Derechos Civiles y Políticos* aprobado por las Naciones Unidas en 1966: "*En los Estados en que existan minorías étnicas, religiosas o lingüísticas, no se negará a las personas que pertenezcan a dichas minorías el derecho que les corresponde, en común con los demás miembros de su grupo, a tener su propia vida cultural, a profesar y practicar su propia religión y a emplear su propio idioma.*

Normalmente, en estos documentos los derechos lingüísticos se reconocen a los individuos más que a las comunidades lingüísticas a las que pertenecen (ver, por ejemplo, la Convención contra la Discriminación en la Educación).[2]

Sin embargo, las disposiciones relativas a las lenguas de los instrumentos legales internacionales que han entrado en vigor no parece que hayan sido muy efectivas; más bien parece que los Estados no están todavía preparados colectivamente para abordar esta materia en términos vinculantes, lo que tampoco es sorprendente, pues la situación lingüística varía enormemente de un Estado a otro y las políticas que han formulado los

Estados son también muy distintas. La disparidad de actitudes y normativas existente en todo el mundo se encuentra también, por ejemplo, dentro de la Unión Europea.

En la práctica, las normas obligatorias solo se encuentran en los niveles nacionales y bilaterales, por ejemplo, en Paraguay la Ley 28 del 10 de septiembre de 1992 que hacía obligatoria la enseñanza del español y del guaraní en todos los niveles de educación;[3] lo mismo ocurre con el artículo 6 de la Constitución de Sudáfrica de 1996, que no solo reconoce 11 lenguas oficiales que deben "gozar de la misma consideración" y "de un tratamiento equitativo", sino que también prevé el fomento del khoi, nama y san y de la lengua de los signos, así como la creación de las condiciones para su empleo y desarrollo. Además, estimula el uso de una amplia serie de lenguas de los grupos de inmigrantes, fomentando el respeto hacia ellas.[4]

Otras constituciones, como la de los Países Bajos y la de Alemania, no especifican una lengua oficial o nacional, mientras que hay también Estados que favorecen en su constitución una de las lenguas habladas en su territorio y excluyen a las demás: compárese, por ejemplo, el segundo párrafo del Artículo 2 de la Constitución Francesa, que afirma: "*La lengua de la República es el Francés*".

Los acuerdos bilaterales son muy frecuentes entre países vecinos que comparten una frontera a ambos lados de la cual se habla la misma lengua, normalmente como lengua nacional en uno de los estados y como lengua no dominante en el otro. Compárese, por ejemplo, el Memorando de Londres del 5 de octubre de 1954, suscrito por Italia, Yugoslavia, Inglaterra y los Estados Unidos de América, protegiendo a la minoría eslovaca de Trieste y a los hablantes de italiano que viven al otro lado de la frontera internacional[5], o las Declaraciones de Bonn-Copenhague sobre la situación del alemán en norte de Slesvig, en Dinamarca, y la del danés en el sur de Slesvig, que está situado al otro lado de la frontera, en Alemania.[6]

Las lenguas en los últimos instrumentos y programas de la UNESCO

En la *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural* de 2001 la lengua se menciona explícitamente, aunque en la definición de cultura que aparece en el preámbulo de la Declaración, la lengua no se menciona en su propio derecho.[7] El Articulo 5 de la Declaración afirma que: "*Toda persona debe poder expresarse, crear y difundir sus obras en la lengua que desee, y en particular, en su lengua materna (…).*"

La lengua se menciona en tres de los 20 objetivos formulados en las orientaciones principales de un plan de acción que se aprobó junto con la propia Declaración. Y son:

"*Salvaguardar el patrimonio lingüístico de la humanidad y apoyar la expresión, la creación y la difusión en el mayor número posible de lenguas.* (obj. 5); *Fomentar la diversidad lingüística respetando la lengua materna en todos los niveles de la educación dondequiera que sea posible, y estimular el aprendizaje del plurilingüismo desde la más temprana edad.* (obj. 6); *Promover la diversidad lingüística en el espacio numérico y fomentar el acceso gratuito y universal a través de las redes mundiales, a todas las informaciones que pertenecen al dominio público"* (obj. 10).

El programa de más éxito de la UNESCO en el ámbito de la salvaguardia del patrimonio cultural hasta ahora es el de la *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*. Este programa ha contribuido enormemente a aumentar la concienciación acerca de la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de la necesidad de salvaguardar ese patrimonio, lo que finalmente condujo a la aprobación de la Convención de 2003. También ha proporcionado a la UNESCO una experiencia inestimable en ámbitos como la identificación, el inventario, y la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial. La primera Proclamación, con 19 obras maestras, apareció en 2001, la segunda Proclamación, con más de 28 obras maestras, en noviembre de 2003. Los criterios por los que se juzgan las candidaturas para esta Proclamación son: "el valor extraordinario desde el punto de vista histórico, artístico, etnológico, lingüístico o literario.

Entre las Obras Maestras proclamadas en 2001, dos estaban directamente relacionadas con la lengua: "La Lengua, la Danza y la Música de los Garifuna" (Belice, apoyada por Honduras y Nicaragua) y "Las Manifestaciones Orales y Culturales del Pueblo Zápara (Ecuador y Perú). El plan de acción de estas últimas obras maestras se centra en hacer resurgir la lengua zápara, que ahora hablan solamente unos pocos Záparas.[8] El plan de acción para la Obra Maestra Garifuna prevé también un intento de revitalizar la transmisión de la lengua garifuna, gravemente amenazada, a las generaciones jóvenes, sobre todo a través de las escuelas locales.[9] Después de la primera Proclamación, el Jurado del programa se reunió (Elche, 2001) para hacer una puesta en común de su experiencia. Se decidió entonces que la lengua como tal no debía proclamarse obra maestra por ser esto incompatible con la – en principio – igualdad de todas las lenguas humanas, lo que está reconocido tanto por los lingüistas como por muchos instrumentos internacionales de derechos humanos.

La diversidad lingüística y la pérdida de lenguas

Una fuente fiable sobre la diversidad lingüística de nuestro planeta es el *Ethnologue*, que publica el *Summer Institute of Linguistics* de Dallas. El *Ethnologue* ofrece, país por país, listas de

nombres junto con los datos socio-lingüísticos y genéticos, hasta donde es posible.[10] El número de lenguas que recoge es de unas 6.800, cifra que es generalmente aceptada. Los expertos creen que más de la mitad de estas lenguas desaparecerán en los dos próximos siglos; en efecto, la preservación de las más de 500 lenguas que parecen estar fuera de peligro requerirá ya un esfuerzo ímprobo.

Los dos fragmentos siguientes en relación con la viabilidad de las lenguas, el peligro que corren y las consecuencias de su pérdida, están tomados de un informe preparado por el Consejo Holandés para la Investigación Científica en 2000[11]: *"La viabilidad de una lengua está determinada en primer lugar y ante todo por la actitud general de sus hablantes hacia su cultura tradicional, de la que la lengua se considera uno de los exponentes principales. Por el contrario, algunos grupos más amplios no están transmitiendo sus lenguas nativas a las nuevas generaciones.*

La amenaza de las lenguas surge en situaciones de contacto entre grupos. El contacto implica no solo un intercambio de elementos y productos culturales, sino también un prestigio cultural que suele estar en correlación con los distintos grados de adelanto tecnológico. Una diferencia en el conocimiento tecnológico puede provocar un sentimiento de inferioridad en el grupo menos adelantado, que quizá se incline a abandonar su cultura e incluso su lengua a favor de la del grupo más adelantado.

Toda cultura representa un experimento de supervivencia de una forma de vida única y alternativa de resolver o evadir problemas. La pérdida de la diversidad cultural es, por lo tanto, una pérdida de experiencias y conocimientos que han demostrado su utilidad potencial para el género humano en general. Las lenguas, además de formar parte del patrimonio cultural de una nación, constituyen un reflejo completo y complejo de éste. Por tanto, la pérdida de una lengua conlleva la pérdida de patrimonio cultural.[12]

Las lenguas están siempre en evolución y las divisiones y fusiones de lenguas pueden considerarse en muchos casos fenómenos naturales. Las cosas cambiaron fundamentalmente con la emergencia del modelo de estado-nación del siglo XIX que no era muy favorable a la diversidad lingüística en particular. Sin embargo, la proporción en la que las lenguas y otros elementos del patrimonio cultural inmaterial están desapareciendo en la actualidad no tiene precedentes. El ritmo anormal de los cambios, junto a un sentimiento de incapacidad entre los grupos y las comunidades o en los individuos, de asumir o mantener la adopción de decisiones, suele ser un motivo de inquietud, malestar y disminución de la auto-estima individual o colectiva. En los tiempos modernos, es difícil, si no imposible, que los grupos y las comunidades se sustraigan a los efectos colaterales indeseables de la mundialización. Para preservar sus lenguas y poder seguir desarrollando su patrimonio cultural inmaterial, los grupos y las comunidades necesitan la asistencia de las

autoridades locales y/o nacionales, al margen de que estén reforzadas por una acción a escala internacional.

Las comunidades, los grupos y las lenguas

Los Estados Partes de la Convención se comprometen a velar por la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, existente en su territorio, de las comunidades, grupos y, en algunos casos, individuos. La Convención ofrece a los Estados Partes instrumentos para ayudarse unos a otros en esa tarea. El Artículo 2 (1) señala que es el patrimonio cultural inmaterial relevante para la identidad de las comunidades, lo que será protegido por la Convención, es decir, las prácticas culturales y sociales que forman parte de la idiosincrasia de los grupos y comunidades específicos. La lengua puede ser, pero no necesariamente, un rasgo distintivo relevante de los grupos y comunidades cultural y socialmente distinguibles.

Los grupos y comunidades en cuestión no se especifican en el texto de la Convención; uno de los párrafos del preámbulo de la Convención, sin embargo, particulariza las comunidades indígenas: "*Reconociendo que las comunidades, en especial las indígenas, los grupos y en algunos casos, los individuos, desempeñan un importante papel en la producción, la salvaguardia, el mantenimiento y la re-creación del patrimonio cultural inmaterial, contribuyendo con ello a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana*…"

Las comunidades y los grupos cuyo patrimonio cultural inmaterial debe salvaguardarse pueden ser muy diferentes en tamaño o por su proporción con respecto a la población total de un estado. Pueden ser desde comunidades nacionales a comunidades de una aldea, pueden vivir en zonas determinadas, pero también pueden estar diseminadas en un área muy extensa. También pueden estar formadas por individuos que se reúnen entre sí en determinadas ocasiones. Pueden, pero no es forzoso, ser identificables como comunidades indígenas. Es importante repetir que una y la misma persona puede pertenecer a varios grupos distintos cultural y/o socialmente y esto puede ocurrir tanto en las sociedades pre-modernas como en las sociedades muy urbanizadas. Estas relaciones con varias comunidades y grupos garantizan el intercambio, la tolerancia y –lo que es más importante- el respeto y el aprecio, las actitudes abiertas y la creatividad. Las comunidades o grupos de miembros restringidos o forzosos plantean seriamente el problema de si su patrimonio cultural inmaterial puede recibir ayuda al amparo de la Convención de 2003.

La Convención obliga a los Estados Partes a elaborar uno o más inventarios de su patrimonio cultural inmaterial; la lengua como tal ha sido incluida en la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial que debe salvaguardarse, así que esta obligación no debería

plantear problemas. Las lenguas son bastante fáciles de identificar y clasificar y existen bases de datos que pretenden ofrecer todas las lenguas humanas: el mejor inventario es, sin duda, el antes mencionado *Ethnologue*, que ofrece su información ordenada de varias maneras, entre otras por países.[13]

La lengua como vehículo

El patrimonio inmaterial protegido por la Convención de 2003 es tradicional, se transmite de generación en generación, y es algo vivo, es decir, que está en constante evolución y re-creación. Las principales esferas del patrimonio cultural inmaterial se citan en el Artículo 2(2) de la Convención, que dice:

> *"El"patrimonio cultural inmaterial", según se define en el párrafo 1* supra*, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:*
>
> *(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."*

La lengua es el medio de comunicación y cooperación por excelencia entre los creadores y otros depositarios de la tradición, y entre ellos y los demás miembros de la comunidad. Es el caso de prácticamente todos los tipos imaginables de expresiones, prácticas, representaciones, siendo otros medios de expresión no-material la música, los gestos y, por ejemplo, las expresiones faciales. La lengua y el gesto son también instrumentos primordiales en las formas tradicionales de transmisión del patrimonio cultural inmaterial de generación en generación.

Así, para la que la evolución actual del patrimonio cultural inmaterial continúe, conocer la lengua tradicional parece un requisito evidente. Las traducciones servirán sin duda para comunicar el patrimonio cultural de un grupo al mundo exterior o preservar el conocimiento de las tradiciones para las futuras generaciones de un grupo que está perdiendo su lengua. En cuanto a la documentación, que, según la definición de salvaguardia en el Artículo 2(3) de la Convención, es una de las medidas encaminadas a asegurar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, los textos tienen que escribirse en la lengua original y se deben hacer grabaciones audiovisuales. Esto no solo se aplica a la

épica, los cuentos y las canciones o a los textos de representaciones teatrales, sino también a las ceremonias y rituales, a los intercambios tradicionales de alocuciones en las diversas situaciones de la vida cotidiana o a la terminología especializada que se usa en los grupos de personas que ejercen una artesanía tradicional o se han especializado en el conocimiento de la naturaleza y del universo.

La medida en la que se precisan actuaciones para la salvaguardia de los elementos del patrimonio cultural inmaterial en el campo del lenguaje puede ser muy variable: en el caso de grupos o comunidades que hablan una lengua nacional u otra oficial, o simplemente, una lengua que no esté en peligro, no se necesita ninguna actuación. Sin embargo, incluso en estos casos, puede ser necesaria alguna medida: quizá convenga recoger el léxico especializado que usan los profesionales, sobre todo en el campo de la sabiduría tradicional y la artesanía, para preservar el conocimiento relativo a éstas y favorecer su transmisión. Como las formas tradicionales de transmisión entre las generaciones están perdiendo terreno en todo el mundo, se tienen que estudiar otras formas de transmisión y para ello es necesaria la documentación, ya sea escrita o de otro tipo. Es evidente que las iniciativas necesarias para documentar los estratos del léxico especializado de las lenguas no escritas son diferentes de las que se precisan en el caso de que la lengua esté bien estudiada y tenga un sistema de escritura bastante empleado.

En algunos casos, hay que salvaguardar grabaciones específicas de una lengua. La épica, por ejemplo, suele contener formas arcaicas y expresiones que requieren un estudio y una atención especiales en los procesos de transmisión; en algunas expresiones orales, no se trata de formas arcaicas, sino más bien variedades diatópicas o diastráticas de una lengua. La documentación también puede ser necesaria para la transmisión de las expresiones en cuestión. También las prácticas sociales y rituales suelen tener sus propios registros. En casos excepcionales, como el teatro sánscrito Kutiyattam, proclamado obra maestra en 2001, la lengua que se emplea en las representaciones es radicalmente distinta de la lengua cotidiana de los conservadores de la tradición, que es el kerala, lengua del tronco dravidiano.

Cuando la lengua de un grupo está en peligro, no solo es el tipo de patrimonio cultural inmaterial que debe salvaguardarse lo que determina qué tipo de actuación es necesario en el ámbito lingüístico, sino que también hay que decidir, en primer lugar, por parte de la población afectada, si las acciones de salvaguardia deben dirigirse solo a un grupo limitado, o si los elementos que hay que salvaguardar pertenecen a grupos más amplios. En este último caso, quizá sea necesaria la planificación a gran escala para la

salvaguardia y transmisión del conocimiento –solo oral u oral y escrito – de la lengua tradicional. Sin embargo, la Convención de 2003 no defiende explícitamente en ningún sitio la salvaguardia en general de las lenguas como sistemas de comunicación.

En conclusión, podemos afirmar que, con la Convención de 2003, solo cabe pensar en actividades de planificación lingüística si son necesarias para la salvaguardia de uno o más elementos del patrimonio cultural inmaterial de un grupo seleccionado para la salvaguardia. Los Estados Miembros de la UNESCO nunca se propusieron que la Convención de 2003 fuera un instrumento para la salvaguardia de la todavía increíble riqueza lingüística del mundo. Es una especie de milagro: como hemos visto, las políticas estatales son muy diferentes, incluso en cuestiones básicas, en las políticas lingüísticas, y a la vista de las provisiones cuidadosamente formuladas sobre los derechos lingüísticos en los documentos internacionales recientemente aprobados, está claro que el tiempo no está maduro todavía -si es que algún día lo está- para normas internacionales en el ámbito de las políticas lingüísticas.

No obstante, el mayor interés por el patrimonio cultural inmaterial de un grupo o comunidad aumentará el prestigio, dentro y fuera del grupo, de las prácticas y expresiones culturales tradicionales del grupo, incluidas las lingüísticas. De este modo, actuaciones que en principio no vayan dirigidas a la lengua pueden contribuir realmente a mejorar, por ejemplo, la transmisión de las lenguas ancestrales a los miembros jóvenes de las comunidades. O, para citar las palabras del Director General de la UNESCO, pronunciadas con motivo del V Día Internacional de la Lengua Materna: "Albergo la esperanza de que esta convención contribuya, a su modo, a preservar la diversidad lingüística, tarea que ya es urgente, visto el ritmo de extinción de las lenguas (dos al mes en promedio). En particular, pienso en los grupos autóctonos para quienes la defensa de la lengua materna sigue siendo una reivindicación capital con miras a lograr el respeto de su identidad y la salvaguarda de su patrimonio".[14]

Notas

1. Para una visión general, ver De Varennes el documento de trabajo de 1997. Varennes, Fernand de, 1997, *To speak or not to speak, The Rights of Persons Belonging to Linguistic Minorities*, Documento de trabajo preparado para el Subcomité de Naciones Unidas sobre los Derechos de las Minorías, del 21 de marzo de 1997 (ver también http://www.unesco.org/most/vl3n2intro.htm).
2. El articulo 5 de esa Convención afirma que los Estados Partes acuerdan lo siguiente: " … (c) Debe reconocerse a los miembros de las minorías nacionales el derecho a ejercer las actividades docentes que les sean propias, entre ellas la de establecer y mantener escuelas y, según la política de cada Estado en materia de educación, emplear y enseñar su propio idioma, siempre y cuando: *(i) Ese derecho no se ejerza de manera que impida a los miembros de las minorías comprender la cultura y el idioma del conjunto de la colectividad y tomar parte en sus actividades, ni que comprometa la soberanía nacional; (ii) El nivel de*

enseñanza en estas escuelas no será inferior al nivel general prescrito o aprobado por las autoridades competentes; y (iii) La asistencia a tales escuelas sea facultativa." Varennes, Fernand de (1997).

3. http://www.polity.org.za/html/govdocs/constitution/saconst01.html?rebookmark=1
4. Stephens, Meic, *Linguistic Minorities in Western Europe*, Llandysul Dyfed: Gomer Press, 1976.
5. http://www.ecmi.de/doc/about_border_declarations.html
6. "Reafirmar que la cultura debe considerarse como una serie de características distintivas de una sociedad o grupo en los planos espiritual, material, intelectual y emocional, y que abarca, además del arte y la literatura, las formas de vida, las formas de convivencia y los sistemas de valores, tradiciones y creencias."
7. Anne-Gaël Bilhaut, "The Zápara Indians : the Consecration of an Endangered People" en *MUSEO Internacional,* N° 218, Vol. 55, n°2. 2003.
8. Ver las obras maestras en el Cd-Rom.
9. Grimes, Barbara F.(ed.), *Ethnologue: Languages of the World*, 2 vol., Londres: Summer Institute of Linguistics (14 edición) 2000; web version: http://www.ethnologue.com
10. Graaf, Tjeerd de, Silvia Kouwenberg, Maarten Mous, Pieter Muysken y Leo Wetzels,. Endangered Language Research in the Netherlands, an overview and proposals, preparado por el Comité Asesor de la NWO para la investigación sobre las lenguas en peligro, La Haya: NWO, 2000.
11. Citado de De Graaf (e.a.), 2000.
12. Desde luego, siempre habrá tema para el debate; las lenguas están en evolución y las divisiones o fusiones de lenguas son fenómenos naturales para los que no se pueden dar fechas exactas. La atribución de formas lingüísticas muy similares a una, dos o más lenguas también pueden ser discutibles. La solución preferida de los lingüistas es pedir su opinión a los hablantes (y las respuestas suelen ser contradictorias). Las decisiones de las autoridades con respecto a si determinadas formas lingüísticas pertenecen a una o más lenguas están en general influidas por consideraciones no-lingüísticas.
13. Sede de la UNESCO, 21 de febrero de 2004.

El registro del patrimonio inmaterial: la experiencia brasileña

por Cecilia Londrès

Cecilia Londrès, titular de un doctorado en Sociología, ha ejercido en el Centro Nacional de Referencia Cultural, la Fundación Pro-Memoria y el IPHAN (Instituto do Patrimônio Histôrico et Artístico) de Brasil. En el Ministerio de Cultura formó parte del grupo de trabajo que preparó el decreto-ley sobre el patrimonio inmaterial. Actuó como experta de su país en las reuniones de la UNESCO encargadas de dar forma a la Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Es también autora de "*Heritage in process*" y editora de la "*Revista Tempo Brasileiro: Intangible Heritage*".*

El 4 de agosto de 2000 se publicó el decreto presidencial nº 3551[1], por el que se creaban el registro de bienes culturales de carácter inmaterial y el programa nacional del patrimonio inmaterial. Este instrumento jurídico, específicamente centrado en la conservación del patrimonio inmaterial - uno de los poquísimos de este tipo que existen - ha permitido a Brasil realizar avances considerables en materia de evaluación y preservación de su diversidad cultural.

.

Patrimonio inmaterial y diversidad cultural

La preservación de bienes como el patrimonio cultural de un grupo social, ya sea una comunidad local, un grupo étnico o incluso, como sucede en la mayoría de los casos, un país, es una práctica relativamente reciente de la política pública que sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX ha llegado a todos los continentes. Aunque la experiencia de Francia, que ha sido el país pionero en cuanto a asumir como estado nacional la responsabilidad de proteger los testimonios del pasado, es el modelo principal para las políticas relativas al patrimonio, todos los países y cada uno de ellos ha de hacer frente al desafío que representa dar con los métodos adecuados para determinar su patrimonio cultural. Dicho patrimonio ha de constar fundamentalmente de lo que un grupo o nación considera como cultura "propia".

Es una labor difícil, en la medida en que no se trata exclusivamente de conservar objetos. Es también una labor enorme, que comprende la realización de un inventario de gran valor simbólico, en el que todos los grupos que constituyen una determinada nación puedan reconocerse. Si el pasado es ya objeto de protección jurídica, son los valores con los que actualmente nos identificamos los que han de servir de orientación para las políticas. Esos valores se construyen a partir de la dinámica cultural actual y, en particular, con las fuerzas que actúan como base sobre la que la sociedad se organiza.

En los últimos decenios, la toma de conciencia de la importancia simbólica del patrimonio cultural, asociada a los movimientos de defensa de los derechos humanos, ha generado a la vez un mayor interés por el tema y diversas críticas contra la concepción predominante del patrimonio cultural, basada en criterios de "monumentalidad" y "excepcionalidad". La Convención de 1972 de la UNESCO sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural considera estos criterios universalmente aplicables, pero no sirven de hecho para valorar ciertas culturas, como la japonesa y las de la mayoría de las poblaciones autóctonas de África, América y los países del Pacífico, donde los principales bienes culturales son de carácter inmaterial.

Así pues, la aplicación de políticas relacionadas con el patrimonio cultural cobra una dimensión estratégica, sobre todo en los países en que conviven tradiciones culturales bien diferenciadas, por lo general no sin cierta tensión, como sucede en las antiguas colonias europeas, entre ellas Brasil. En estos casos, los problemas resultan especialmente arduos. ¿Cómo aplicar una práctica fechada y firmemente arraigada en el contexto de la modernidad europea a realidades culturales en las que predominan tradiciones no occidentales? ¿Cómo abordar la protección jurídica del Estado y la intervención de éste en procesos culturales cuya perpetuación depende de los propósitos de determinados grupos o individuos? ¿Cómo lograr la autenticidad, entendida como inmutabilidad, de tradiciones que adoptan la forma de ritos, expresiones e incluso lenguas, cuyas manifestación y transmisión se dan por medio de la palabra, el gesto y la observación, y cuya supervivencia depende se su adaptación a los cambios del entorno?

Ahora bien, lo que parecía ser una dificultad se ha convertido en una ventaja. Estos problemas no sólo han favorecido la creación de nuevos instrumentos de preservación, sino que han alimentado también la reflexión sobre el concepto en sí de patrimonio cultural, poniendo al descubierto su carácter restrictivo y eurocéntrico. La elaboración de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, aprobada por la Conferencia General de la UNESCO en su 32ª reunión, celebrada en 2003, es uno de los frutos de ese

proceso, que proseguirá en los documentos de trabajo actualmente en preparación con miras a una convención internacional sobre la diversidad cultural.

El patrimonio en la cultura brasileña

Brasil ha intervenido activamente en ese proceso, estimulado esencialmente por los problemas que plantea su diversidad étnica y cultural de cara a la formulación de sus políticas culturales. El país más grande de América del Sur fue colonia portuguesa desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX, pero la población que ocupa su territorio procede casi en su totalidad de las poblaciones autóctonas que vivían y siguen viviendo en varias regiones del país y de los africanos de múltiples orígenes traídos como esclavos hasta mediado el siglo XIX. Ahora bien, esta diversidad étnica y cultural, que fue en aumento tras la abolición de la esclavitud, al sumársele la inmigración europea y asiática, no era apreciada como tal por las minorías dirigentes, las cuales, según un destacado comentador de Brasil, Sérgio Buarque de Holanda, no tenían ojos más que para la cultura europea y se sentían "desterradas en su propio país".[2]

A diferencia de lo que suele suceder en otros países, el interés por la protección de los testimonios del pasado de la nación empezó a manifestarse en Brasil a principios del siglo XX, precisamente por parte de la vanguardia intelectual y artística de la época. Los modernistas rechazaban el mimetismo de las minorías y estimaban que uno de sus deberes era construir una tradición cultural brasileña. Aunque el motivo principal era el temor de perder el riquísimo acervo de edificios y obras de arte de la época colonial, un primer proyecto de ley, elaborado por una de las figuras emblemáticas del modernismo brasileño, Mário de Andrade, contemplaba, más allá de los bienes muebles e inmuebles, la arqueología, las artes amerindias y las artes populares, con predominio de criterios representativos.[3] Sin embargo, la ley que finalmente se aprobó, el decreto-ley nº 25 (30 de noviembre de 1937), privilegiaba los bienes "muebles e inmuebles de excepcional valor", ya que sólo se podía ejercer la protección por medio de una institución jurídica– el *tombamento*[4] – que únicamente se aplica a los bienes materiales.

Ese mismo año se fundó en Brasil el Servicio Nacional del Patrimonio Histórico y Artístico (hoy IPHAN), organismo encargado de la aplicación de la política pública relativa al patrimonio cultural, centrada por entonces en el *tombamento*. Sin embargo, se había abordado el problema, ante todo porque la dinámica cultural brasileña obligaba a ello.

En tales circunstancias, los responsables de la preservación del patrimonio histórico y artístico de Brasil eran esencialmente arquitectos, empeñados en la identificación, conservación y restauración de monumentos, con especial atención a la colonización portuguesa. Los vestigios de otros muchos grupos étnicos, así como las tradiciones ibéricas de carácter popular – por ejemplo, celebraciones y diversiones – despertaban el interés de los especialistas en folclor, etnólogos y antropólogos, que recogían objetos y describían manifestaciones, realizando sus actividades al margen de las políticas relacionadas con el patrimonio histórico.

En el decenio de 1970, a un responsable de la formulación de políticas, Aloísio Magalhães[5] se le ocurrió reformular las relativas al patrimonio, recuperando así, en un contexto nuevo, la concepción integradora de Mário de Andrade. Los bienes culturales empezaron a ser considerados como hitos en la formación de una nación y como indicadores del desarrollo. Se prestó especial atención a un "tema durante mucho tiempo descuidado por el Estado: los bienes culturales muebles, las actividades, artes y artesanías populares, los usos culturales de la comunidad",[6] o bien, por utilizar la denominación de Aloísio, "bienes culturales vivos". La experiencia adquirida durante ese periodo en la preparación de inventarios y documentación contribuyó mucho a modificar las soluciones de Brasil a los problemas culturales. Esa nueva actitud es patente en la Constitución Federal de 1988 por la amplitud de la definición del patrimonio cultural, integrado por "bienes culturales de carácter material e inmaterial", que comprenden: (a) "formas de expresión; (b) estilos de creación, de fabricación y de vida; (c) creaciones científicas, artísticas y tecnológicas; (d) obras de arte, objetos, documentos, edificios y otras espacios destinados a las expresiones artísticas y culturales; y (e) los distritos urbanos históricos, los paisajes y sitios de valor histórico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico y científico."[7]

Otra medida importante fue el reconocimiento en la Constitución de que hay diversos modos de proteger el patrimonio cultural, como registros e inventarios, y que la responsabilidad correspondiente ha de ser compartida entre el sector público y la sociedad. Gracias a este avance consagrado por el texto constitucional, quedaron sentadas las bases para ampliar de modo efectivo el alcance de las políticas relativas al patrimonio cultural en Brasil.

El registro del patrimonio inmaterial

El reconocimiento público de las deficiencias de la política nacional sobre el patrimonio cultural en un seminario celebrado en 1977[8] con motivo de las celebraciones del

decimosexto aniversario de la creación del Instituto Nacional del Patrimonio Histórico y Artístico (IPHAN) actuó como trampolín para preparar un instrumento jurídico apropiado para los bienes culturales de carácter inmaterial. La dificultad mayor estribaba en establecer un mecanismo legal que tomara en consideración el carácter dinámico y procesal de los bienes culturales inmateriales y contribuyera al mismo tiempo a su conocimiento, valoración y promoción para el bien de la sociedad. Estuvo claro desde el principio que al Estado le correspondía en este caso una función, no tanto de supervisor de la aplicación de la ley– como sucede con el *tombamento* –, como de principal asociado en apoyo de grupos y comunidades, para permitirles ejercer cabalmente su derecho a la producción y conservación de cultura. Otro problema de peso era la relación entre cultura y desarrollo. Es imposible ignorar en la actualidad las repercusiones de los valores que transmiten la industria cultural, el turismo y el ritmo de urbanización acelerado que caracteriza a las sociedades contemporáneas. En Brasil, los contrastes que revelan la coexistencia de la tradición y la modernidad revisten una importancia decisiva, debido sobre todo a la gran desigualdad económica y social. Era, pues, de la máxima importancia que la intervención del Estado en materia de conservación del patrimonio cultural no se percibiera, en aras de una concepción errónea de la autenticidad, como un intento de interferir en el deseo legítimo de las comunidades de buscar su desarrollo. Por último, había que formular políticas orientadas a evaluar el desarrollo en toda su extensión, sin subestimar los valores que singularizan a una nación, impedir que un país como Brasil, que se moderniza y enriquece, se convierta en un país culturalmente empobrecido o, por decirlo en palabras de Aloísio Magalhães, "una nación sin carácter".[9] Era asimismo evidente que la preservación del patrimonio inmaterial no es un tema exclusivamente cultural, ya que implica también, entre otros muchos, aspectos de la gestión del medio ambiente, los derechos de propiedad intelectual y la educación formal e informal. Es imposible no tenerlos en cuenta, a no ser que el Registro se reduzca a una mera proclamación de valor cultural y la documentación a otro archivo más para que lo consulten los expertos. Así pues, era primordial tener presente la necesidad de establecer una buena articulación con otras políticas públicas y, en particular, de la participación de los productores y poseedores del patrimonio inmaterial.

Durante los preparativos para la elaboración del instrumento jurídico, a cargo de IPHAN y el Ministerio de Cultura, los representantes de diversas instituciones y diversos sectores de la sociedad expusieron sus puntos de vista, y se definieron algunas directrices para aplicarlas en la preparación del decreto: (a) la creación de un nuevo marco jurídico, el Registro, como complemento de la función del *tombamento* en la valoración y protección del

patrimonio cultural brasileño; (b) la identificación de la documentación como efecto principal del Registro, deber que corresponde al Estado en cooperación con la sociedad; (c) la adopción de criterios de selección propios del carácter específico de los bienes culturales inmateriales o, más bien, el entendimiento de la tradición como "la continuidad histórica del bien", y del valor cultural como "pertinencia nacional a la memoria, la identidad y la formación de la sociedad brasileña"; (d) la necesidad de descentralizar la aplicación de las políticas correspondientes el patrimonio inmaterial y la importancia de la participación de la comunidad; (e) el carácter transitorio del registro, que debe evaluarse de nuevo cada 10 años; y (f) la creación del Programa Nacional del Patrimonio Inmaterial, cuyo objetivo es la aplicación correcta de las políticas relativas al patrimonio inmaterial.

En función de la definición de patrimonio cultural que figura en el Artículo 216 de la Constitución Federal, se crearon en principio cuatro libros de registro: el "libro de conocimiento", el "libro de celebraciones", el "libro de formas de expresión" y el "libro de lugares". Se adoptó una formulación relativamente sintética del Decreto 3.551/2000, que remite a los tribunales para determinar su marco de aplicación. Aunque el registro no reconoce derechos de propiedad a los poseedores de este patrimonio, otros documentos derivados pueden servir como prueba para reclamar derechos. Y en la medida en que está conectado con una base de datos abierta a la investigación, resulta un valioso instrumento en la búsqueda de alternativas de desarrollo para las comunidades.

Se han registrado hasta ahora dos bienes: la "Alfarería de Goiabeiras", actividad predominantemente femenina relacionada con una materia prima diferenciada – un tipo especial de arcilla que se da en el estado de Espírito Santo, al sudeste de Brasil – y con el arte culinario local; y el arte *kusiwa* de los Wajapi, una población indígena de la región amazónica. En el primer caso, la inscripción en el "libro de conocimiento" representaba no sólo el reconocimiento y la valoración de una actividad centenaria que es fuente apreciable de ingresos para la población local, sino también un argumento de peso a favor de las condiciones medioambientales que permiten esa producción , así como para la búsqueda de procedimientos que acrediten al consumidor el origen de las vasijas. En el segundo caso, al tratarse del primer bien cultural de una tradición indígena reconocido como bien cultural brasileño, las repercusiones fueron considerables y pusieron de relieve la importancia de la implicación de las partes interesadas en la preservación del patrimonio inmaterial.

El arte *kusiwa* de los Wajapi es un sistema de modelos gráficos que utilizan estos indios para la decoración corporal y los objetos que fabrican, y que está basado en su cosmogonía. Es una tradición que se transmite por vía oral y mediante prácticas rituales, y

que, al igual que otras muchas, se encuentra amenazada. Los dirigentes indígenas, conscientes de la importancia de preservar sus tradiciones, en particular para las jóvenes generaciones, crearon un consejo de poblaciones (APINA) y buscaron el apoyo de instituciones públicas, como el Museo del Indio, vinculado con el Ministerio de Justicia y la Universidad del Estado de São Paulo, y de patrocinadores privados. Gracias a este empeño conjunto, no sólo se produjo la inscripción en el libro de formas de expresión, sino que también se apoyaron otros esfuerzos que tuvieron como fruto la obtención del título de "*Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*" , con motivo de la segunda edición del programa de la UNESCO en noviembre de 2003.

Ahora bien, el registro, aunque la más visible, no es sino una parte de la política brasileña sobre el patrimonio inmaterial. La elaboración y aplicación de una metodología de inventario, desarrollada en el marco de IPHAN y adecuada para la documentación del patrimonio inmaterial – el inventario nacional de referencias culturales (INRC), constituye un recurso inestimable no sólo para proporcionar información como base para los procedimientos de registro, sino también para cartografiar ese vastísimo universo, tan variado y tan desconocido aún. Éste es el objetivo, por ejemplo, del programa "Celebraciones y Conocimiento de la Cultura Popular", ejecutado por el centro nacional de folclor y cultura popular del IPHAN en torno a cuatro ejes principales: la utilización de alubias negras y mandioca en la cocina brasileña, las celebraciones de la figura del toro, la fabricación de cerámica tradicional y la musicalidad de la viola y los instrumentos de percusión.

Pese a las dificultades financieras y administrativas que han afectado a Brasil y a su ámbito cultural, se observa un aprecio creciente de la llamada "cultura viva" en sus diversos modos de expresión, que reviste particular importancia con miras a la obtención de fondos por medio de incentivos fiscales. Además, algunos estados brasileños han aplicado algunos de esos programas, como la creación del título de "Maestro de artes" en Minas Gerais, una idea inspirada en el programa de "*Tesoros Humanos Vivientes*" de la UNESCO.

La contribución de los museos y centros culturales es fundamental, ya que constituyen auténticos escaparates del patrimonio cultural. Tanta o incluso más importancia que los objetos expuestos tiene la concepción misma de lo que se muestra, que puede contribuir a que el público descubra valores hasta entonces desconocidos o una forma nueva e informada de mirar el arte que nunca pensó llegar a tener. Las correspondientes actividades de investigación y promoción, como las que realizan el Centro Nacional del Folclor y la Cultura Popular y el Museo del Indio, y la creación del Museo de Artes y

Artesanía,[10] donde instrumentos y objetos reproducen las cadenas tradicionales de producción, ponen de relieve el valor de los bienes y las expresiones de carácter popular o étnico de la cultura brasileña que merecen preservarse como patrimonio cultural de la nación.

In 1937, Brasil fue el país pionero de América Latina al crear leyes y servicios públicos centrados en la protección de su patrimonio histórico y artístico. Con la promulgación del Decreto 3551/2000, no sólo se ha ampliado el concepto de patrimonio cultural, sino que, además, se han diversificado los procedimientos y las actuaciones para colmar la brecha entre la sociedad brasileña y su patrimonio.

Notas

1. El texto del decreto figura en el CD-Rom anexo.
2. Holanda, Sérgio Buarque de. *Brazilian Roots*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1971, p. 3.
3. El proyecto de ley de 1936 cita como ejemplos correspondientes a esta categoría: fábulas, canciones, supersticiones, recetas de cocina y prescripciones terapéuticas, fetiches, todo cuanto pueda ser reconocido domo patrimonio artístico nacional.
4. *Tombamento* es el instrumento jurídico creado por el decreto-ley nº 25/1937, por el que el gobierno queda facultado para proteger los bienes culturales considerados como de valor excepcional, sin necesidad de expropriarlos.
5. Aloísio Magalhães, del Estado de Pernambuco, fue director del Centro Nacional de Referencia Cultural – CNRC, presidente de IPHAN (más tarde Fundación Pro-Memoria) y primer Secretario de Cultura del gobierno federal.
6. Magalhães, Aloísio. *And Triumph*?, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 217.
7. República Federal de Brasil. Constitución. 1988, art. 216.
8. El seminario sobre 'Patrimonio Inmaterial: estrategias y formas de protección' se celebró en Fortaleza, capital del Estado de Ceará, del 10 al 14 de noviembre de 1997.
9. Magalhães, Aloísio. *Op. cit*. p. 39.
10. El Museo de Artes y Artesanía, que es una institución privada, se encuentra en la Plaza de la Estación, un lugar muy frecuentado de Belo Horizonte, capital del Estado de Minas Geraïs.

Las políticas nacionales en materia de patrimonio cultural inmaterial: El caso de la comunidad francesa de Bélgica

Por Rudy Demotte

Ministro de Asuntos Sociales y de Sanidad Pública, antiguo Ministro de Cultura (abril de 2000- julio de 2003).

La comunidad francesa de Bélgica

De 1830 a 1970, las estructuras del Estado Belga eran las propias de un estado unitario descentralizado. Progresivamente, cuatro revisiones de la Constitución han puesto en marcha las estructuras de un Estado federal. En virtud de la Constitución[1], Bélgica comprende tres comunidades: la comunidad francesa, la comunidad flamenca y la comunidad germanófona. Los elementos constitutivos de estas tres comunidades son la cultura y la lengua. Además, se han instituido[2] tres regiones cuyo elemento constitutivo determinante es el territorio.

En el ámbito del patrimonio cultural concretamente, la comunidad administra los bienes culturales muebles y el patrimonio inmaterial, mientras que la Región se ocupa principalmente de lo que se llama comúnmente los « Monumentos y Sitios », los bienes inmobiliarios protegidos y las excavaciones. El ejemplo de la política patrimonial desarrollado en este artículo concierne únicamente a las medidas adoptadas por la comunidad francesa, es decir, aquellas de las que se pueden beneficiar los individuos que se expresan en francés en los territorios de la región valona y la región de Bruselas capital.

Historia[3]

En 1937, por decreto real, se crea la Comisión Nacional Belga del Folclore. Su objetivo no es salvaguardar las tradiciones seculares, sino consagrarse a su estudio, esencialmente mediante la elaboración de inventarios. El 23 de noviembre de 1956 se crea la Comisión Real Belga del Folclore, Reunión de la Comisión Nacional y la Comisión de la Canción Popular Antigua. Estas dos comisiones van a publicar los Anuarios y monografías, así como las actas del coloquio. Y en 1958, aparece la idea de reconocimiento bajo la pluma de

Albert Marinus, que propone otorgar « *un título sólo a las sociedades que ofrezcan garantías de autenticidad y firmeza* ».

El objetivo primordial es entonces luchar contra las imitaciones con fines comerciales. El 19 de diciembre de 1959, la Federación de Grupos Folclóricos Valones, recién constituida, tiene por misión « *el mantenimiento y la protección del conjunto del patrimonio folclórico valon* ». Gracias al impulso de Samuel Glotz, Doctor en Filosofía y Letras, para quien las manifestaciones folclóricas deben considerarse como elementos del patrimonio de una ciudad o región exactamente igual que los monumentos de piedra, nace un proyecto de ley, que culminará en 1981 con el « *Decreto por el que se instituye un Consejo Superior de Artes y Tradiciones Populares y del Folclore* »[4]. Este decreto prevé que el Consejo Superior, creado en 1984, haga recomendaciones al Gobierno sobre el reconocimiento de manifestaciones y grupos folclóricos que tengan su origen e inspiración en la tradición de la comunidad francesa. De 1985 a 1986, el Consejo reconoce, a veces después de varios años de estudio, una treintena de manifestaciones o grupos folclóricos de la comunidad francesa. El trabajo de investigación y publicación del Consejo es muy importante pues, además, apoya o prepara las propuestas de candidaturas.

Una nueva legislación

Las numerosas manifestaciones folclóricas presentes en la comunidad francesa y en otros lugares dan fe de la importancia de las tradiciones como valores locales, como identificación cultural con una región, pero también, y eso para mí es muy importante, como signo universal emocionante: las tradiciones dicen a los que las viven quiénes son. Esta característica siempre me ha conmovido y he querido, como ministro de cultura, responsable de la protección del patrimonio cultural, extender al patrimonio inmaterial el reconocimiento otorgado al patrimonio cultural móvil. El patrimonio inmaterial es precisamente el conjunto de valores, de conocimientos, pero también de emociones que proporcionan un sentimiento de pertenencia, cualesquiera sean los orígenes. En mayo de 2001, con la primera Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, la UNESCO ha dado un paso importante al reconocer al gesto, a la oralidad, a las tradiciones, una existencia propia. La noción de patrimonio inmaterial recibía así una proyección internacional. Convencido para la causa defendida por la UNESCO, he decidido aplicar a la comunidad francesa las medidas propuestas por la organización internacional para la defensa de este patrimonio, y el decreto de la comunidad francesa relativo al patrimonio cultural en su conjunto ha sido votado el 3 de julio de 2002[5].

Este decreto trata de llenar el vacío legal existente en este ámbito en la comunidad francesa. Su objeto es, por supuesto, proteger el patrimonio cultural de la comunidad francesa mediante medidas más o menos amplias según los casos, pero sobre todo hacer que se reconozca, se defina y se den respuestas a las situaciones que conllevan perjuicios graves por falta de los instrumentos jurídicos adecuados.

El texto distingue dos categorías dentro del patrimonio cultural: el patrimonio cultural mueble y el patrimonio inmaterial. La protección de cada una de estas categorías de patrimonio cultural tenía unas carencias que había que remediar.

La cultura tradicional y popular, que forma parte del patrimonio universal de la humanidad, es un medio poderoso de afirmación de la identidad cultural de los diferentes pueblos y grupos sociales y constituye la fuente principal de la creación contemporánea. Dada la extrema precariedad de las formas de la cultura tradicional y popular, sobre todo las relacionadas con la tradición oral, y el riesgo de desaparición, era conveniente reconocer plenamente su función y actuar para protegerlas de las amenazas que sufren. El patrimonio cultural vivo oral e inmaterial, es decir, sus poseedores, sus manifestaciones y sus espacios de expresión, están protegidos ahora por medidas ampliamente inspiradas en los trabajos que la UNESCO está llevando a cabo.

Con el fin de evitar los riesgos de desaparición de muchas formas de este patrimonio amenazadas, entre otras cosas, por la uniformización cultural, el turismo, la industrialización y la degradación del medio ambiente, el decreto prevé medidas repartidas en tres categorías, estableciendo (a) la definición y la identificación ; (b) la conservación, la preservación y la protección ; (c) la difusión. En lo relativo a la definición y la identificación, el decreto reconoce oficialmente los ámbitos del patrimonio cultural mueble y del patrimonio inmaterial. Los define explícitamente y determina la concesión de los títulos: « Tesoro cultural vivo de la comunidad francesa », « Obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la comunidad francesa » y « Espacio del patrimonio oral e inmaterial de la comunidad francesa », relativos a sus diferentes expresiones.

Los objetivos de conservación, preservación y protección se pueden cumplir gracias a la puesta en marcha de un sistema de subvenciones asignadas con el fin de favorecer las actividades de esta naturaleza. Esto cubre los gastos del equipamiento indispensable para las actividades, la grabación en distintos soportes físicos de una forma temporal, de una expresión y también el apoyo a actividades de mantenimiento de la manifestación en el espacio cultural físico.

En fin, las disposiciones del decreto responden al afán de difusión de las formas inmateriales del patrimonio permitiendo la concesión de subvenciones con el fin de que se transmitan las competencias a los sucesores y que se graben en diversos soportes físicos, así como la presentación de una candidatura con miras al reconocimiento ante la UNESCO de elementos del patrimonio oral e inmaterial particularmente excepcionales y ya reconocidos por la comunidad francesa de Bélgica.

Esta disposición está especialmente alentada por la UNESCO, pues la presentación de una candidatura puede sensibilizar la opinión y movilizarla hacia las cuestiones del patrimonio inmaterial.

Las innovaciones del decreto

Estas disposiciones forman un conjunto sencillo pero coherente y prevén un tratamiento particular en función del vector del patrimonio inmaterial (persona, manifestación, espacio). Se fomentan las medidas de protección mediante la grabación sin que eso suponga fomentar la 'museificación'. Muy al contrario, las manifestaciones del patrimonio inmaterial están vivas y tienen que seguir estándolo. Evolucionan, se modifican en el transcurso del tiempo y, por consiguiente, la ayuda a la grabación, sonora o en video, pretende el estudio de la evolución de las manifestaciones en el transcurso del tiempo, la concienciación por parte de los organizadores, participantes y espectadores, de esta evolución y de sus beneficios, así como la apertura a otros cambios eventuales hacia una diversificación, una vitalidad en la fiesta y en la práctica. En efecto, estos últimos años, algunos grupos folclóricos tienen tendencia, por temor a perder la tradición, a encerrar la organización de las manifestaciones en códigos establecidos, reglas, normas, que se desean fijar definitivamente.

Ahora bien, como contrapartida a esta gestión, creemos que el encanto e interés de una fiesta, de un carnaval tradicional, de una procesión, radica precisamente en el hecho de estar vivos, de cambiar y de enriquecerse. La tradición cobra todo su sentido cuando los contemporáneos la reviven y de este modo, se la apropian.

El decreto de la comunidad francesa de Bélgica adopta una estrategia de salvaguardia que no paraliza la tradición sino que, al contrario, permite preservar su vertiente viva y evolutiva gracias al estudio y a la grabación.

Otro elemento que permite la preservación del patrimonio dentro de este espíritu es la sensibilización del público. El objetivo es hacer que la gente se interese por su historia colectiva y cobre conciencia de la riqueza de sus tradiciones culturales. Por lo tanto, el

apoyo económico a la difusión es una de las medidas importantes e inéditas del decreto. Los dos objetivos esenciales que se persiguen son: la recuperación en formas artísticas contemporáneas y la transmisión a los sucesores.

La aplicación del decreto ha sido objeto de una orden del Gobierno de la comunidad francesa del 17 de julio de 2003 que se refiere solo al capítulo VII, es decir, a las medidas propias al patrimonio inmaterial.[6]

Actualmente, se está llevando cabo un trabajo en profundidad sobre los puntos relativos a los espacios del patrimonio inmaterial. La aplicación de estos puntos requiere en efecto una concertación con la Región Valona y Bruselas y, eventualmente, un acuerdo de cooperación con miras a determinar las condiciones de aplicación del decreto. En efecto, se refieren a una materia que está en la frontera entra las competencias regionales (espacio, sitio, territorio) y comunitarias (patrimonio inmaterial).

El decreto y su primera orden de aplicación tratan, pues, de proteger el patrimonio cultural inmaterial reconocido internacionalmente como factor vital para la identidad cultural y la promoción de la creatividad y de la diversidad cultural. De este modo, se reconoce la función esencial que este patrimonio desempeña en el desarrollo de la comunidad francesa, en la tolerancia y la interacción armónica entre las culturas.

Notas

1. Artículo 2.
2. Artículo 3 de la Constitución. Estas tres regiones son la Región valona, la Región flamenca y la Región de Bruselas capital.
3. Esta síntesis está sacada del artículo de Jean-Pierre DUCASTELLE, Experto de la Comunidad francesa ante la UNESCO para los temas relativos al patrimonio oral e inmaterial, El patrimonio inmaterial en la Comunidad francesa (Región Valona-Bruselas): análisis de una política, en Le Patrimoine cultural immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques. *Internationale de l'Imaginaire*, Nouvelle Série, n° 17, París, 2004, pp.161-174.
4. Decreto del 26 de mayo de 1981. En Bélgica, los decretos son los textos tomados por las Comunidades. Tienen fuerza de ley.
5. Los textos íntegros del decreto están en el CD-Rom adjunto a la revista.
6. El texto de la orden de aplicación está en el CD-Rom adjunto a la revista.

La Ley Coreana de Protección de los Bienes Culturales y su relación con el patrimonio inmaterial de Corea

por Yang Jongsung

*Yang Jongsung es conservador principal del Museo Nacional Popular de la República de Corea y especialista en chamanismo. Entre sus últimas publicaciones figuran "*Cultural Protection Policy in Korea: Intangible Cultural Properties and Living National Treasures" (La política de protección cultural en Corea: Bienes culturales inmateriales y tesoros nacionales vivientes), Seúl: Jimoondang International, 2003*, y "Musok Kwa Chongchi - Munhwajae Jichong Musok Eiareaul Choungsimuiro" (Chamanismo y política: los rituales chamanísticos designados por el gobierno) , en Asian Comparative Folklore 26: 357-371, 2004.*

Este artículo versa sobre la aplicación de la Ley de Protección de los Bienes Culturales (L.P.B.C.) en la República de Corea y su propósito es analizar esta ley en profundidad, haciendo especial hincapié en los problemas que se derivan de que abarque también el patrimonio inmaterial. El gobierno coreano promulgó la ley progresista conocida como L.P.B.C. y viene administrándola durante los últimos 40 años. Por consiguiente, el patrimonio inmaterial de la sociedad coreana ha seguido siendo efectivamente introducido y transmitido en la enseñanza, y el gobierno fomenta la política de protección de la cultura nacional desde mediados del siglo XX. Así pues, el creciente reconocimiento de esta política ha permitido a muchas instituciones, entre ellas las escuelas de graduados, contar en su programa de estudios con el patrimonio inmaterial como una asignatura más. Aunque la ley ha puesto de manifiesto la uniformidad de los transmisores y ha desfavorecido al patrimonio inmaterial no designado, su importancia está ampliamente reconocida, ya que este fenómeno requería una medida institucional.

Una y otra vez se han expuesto y debatido en la República de Corea los múltiples problemas que plantea la protección legal del patrimonio inmaterial. Es cierto que la ley se ha revisado varias veces, pero estimo que los problemas obedecen más a la aplicación de la L.P.B.C. que a las insuficiencias del sistema administrativo gubernamental. Como la 'cultura' es un terreno más amplio y más complejo que otros muchos, era arriesgado administrarla y protegerla desde el primer momento con una ley progresista. Ahora bien, con la llegada de la

modernidad, muchas culturas se vieron confrontadas a la extinción a causa de las deformaciones artificiales imputables a la 'occidentalización'. Por tanto, los pueblos no tardaron en comprender la necesidad de adoptar medidas para proteger sus propias culturas, y establecieron sistemas de protección jurídica del patrimonio inmaterial. Desgraciadamente, estas políticas de protección institucional no siempre han sido realmente beneficiosas, como ha ocurrido en la República de Corea. Me propongo hacer un análisis, como ya he dicho, de los problemas derivados de la aplicación de la Ley de Protección de los Bienes Culturales, examinar la definición de transmisión y explicar cómo se lleva a cabo la protección del patrimonio inmaterial.

La protección y la transmisión de los bienes culturales inmateriales

Ambos términos, protección y preservación, se emplean para referirse al mantenimiento de la forma original de los bienes culturales con miras a su transmisión y no sólo están relacionados entre sí, sino que resulta difícil establecer una distinción entre ellos. *Bojeon* significa tanto 'preservación' como 'conservación' y se relaciona oficialmente con el patrimonio cultural material. Su finalidad es mantener la existencia de ciertas formas culturales. Por ejemplo, la escultura, la arquitectura y la artesanía están incluidas en estas formas culturales, pues pueden preservarse de modo permanente sin cambios apreciables. Por el contrario, *Bobo*, protección, se relaciona con el patrimonio cultural inmaterial. Por ejemplo, la danza, la música, los rituales y las representaciones pertenecen al patrimonio cultural inmaterial, pues fueron creados por la necesidad humana y es imposible preservarlos permanentemente. Son el resultado de expresiones representadas por el pueblo de manera temporal. Este es el motivo por el cual las expresiones temporales no se consideran objetos que requieran preservación. Es posible que los transmisores de la cultura protejan día a día las artes escénicas, pero es improbable que podamos preservarlas sin cambios. La cultura material y la inmaterial son preservadas o protegidas por la humanidad, pero tienen características propias que las distinguen. No se puede preservar la cultura inmaterial, porque es consecuencia de una acción humana del momento. El patrimonio material, sin embargo, aunque no se puede transmitir, se puede preservar de una u otra forma. El patrimonio inmaterial se sigue transmitiendo al mismo tiempo que experimenta cambios constantes.

El patrimonio cultural inmaterial existe en forma de productos culturales y su expresión guarda relación con el tiempo y el espacio, por lo que el patrimonio inmaterial puede incluirse en la categoría de la tradición previamente organizada. La tradición es dinámica y evoluciona, porque es un marco cultural a través del cual el pueblo tiene que

elegir las normas sociales. Empieza a funcionar inmediatamente por el medio básico de la orden de transmisión de la cultura y como factor decisivo en la definición de los criterios culturales. El fin último del pueblo cuando elige su propia tradición es medir la vida existente.

El patrimonio inmaterial es portador de las huellas del pasado y tiene relevancia para el presente, lo que explica por qué está considerado como el marco cultural de una nación y es también la base de la comunidad, pues es producido, disfrutado y transmitido a través de un proceso histórico. Por consiguiente, funciona como una teoría educativa que afecta al futuro en la vida presente del transmisor y a menudo se considera como el cimiento de una nueva creación. En conclusión, como solo podemos encontrar el significado genuino del patrimonio inmaterial a través del nexo temporal formado por el pasado, el presente y el futuro, su núcleo reside esencialmente en la transmisión.

Es más importante transmitir el patrimonio inmaterial a las generaciones futuras que grabarlo, pero una grabación esmerada debe preceder a una transmisión igualmente esmerada. No son separables, sino que están inevitablemente relacionadas. Entre tanto, el patrimonio inmaterial en la vida moderna civilizada se está grabando en video, reproduciendo en grabaciones sonoras, y fotografiando y filmando por medio de técnicas ultramodernas. Esto no significa que esta tecnología moderna pueda revitalizar y proteger el patrimonio del pasado; es sólo un medio de consolidar las grabaciones históricas.

Origen y administración de la protección legal de los bienes culturales inmateriales

El gobierno coreano promulgó la Ley de Protección de los Bienes Culturales (L.P.B.C) en 1962 y la ha protegido y fomentado, poniendo mucho interés, tanto a corto como a largo plazo, en el desarrollo y la protección de la cultura nacional. Su fin es proteger y revitalizar los cimientos de la cultura nacional coreana. Si miramos al pasado, vemos que la sociedad coreana se enfrentó a lo largo de todo el siglo XX a tres problemas importantes en relación con la transmisión de su cultura nacional: la destrucción de ésta durante el período de la colonización japonesa, la llegada del modelo de política cultural, social y educativa occidentalizado al acceder la República de Corea a la independencia, y el desprecio por la cultura tradicional en aras de una política de planificación, industrialización y modernización del país con marcado carácter urbano. Ese cambio radical, social y cultural, impulsó a los nacionalistas de la cultura a estudiar y proteger la cultura nacional frente al imperialismo del Japón y despertó también el nacionalismo entre la población. Este movimiento tuvo a partir de entonces un interés común con el gobierno, que era la

protección de la cultura, y fue impulsado a la vez por el gobierno de la dictadura, que aprovechó la política de protección cultural en su propio beneficio. Así se promulgó la ley, y cobró forma práctica el instrumento institucional de protección cultural.

El gobierno coreano selecciona los bienes inmateriales de gran valor que son vulnerables a la degradación y la extinción, y los designa como bienes culturales inmateriales importantes merecedores de protección. Sus formas originales se transmitirán intactas por el hecho de haber recibido esta designación. Los bienes culturales inmateriales importantes designados por el gobierno son: la danza, la música, el teatro, los juegos y las ceremonias (rituales y festivales), las artes marciales, las técnicas artesanales y la comida en general. Hay 109 elementos más concretos, 215 depositarios, 291 instructores auxiliares y 2.458 maestros artistas designados por la ley.

Es responsabilidad del Comité de Bienes Culturales Inmateriales organizar la labor previa a la designación de los bienes culturales inmateriales. Este comité lleva a cabo todo el trabajo de investigación, estudio, designación, anulación, promoción y fomento del patrimonio cultural inmaterial, y está compuesto por 10 miembros de oficio y 50 miembros técnicos. Unos y otros son expertos en sus campos respectivos, ya sea el folclor, la antropología, la historia, la literatura, la religión o la arquitectura, etc. Cada miembro tiene un mandato de dos años y, si no llega a término, es sustituido por otro. Este organismo goza de autonomía absoluta, para impedir que el gobierno influya en el proceso y preservar así la objetividad. De acuerdo con la decisión del comité, los miembros técnicos deben investigar y estudiar el valioso patrimonio cultural inmaterial y dar cuenta al comité de los resultados de su labor. En caso de solicitud oficial de un individuo o un grupo de ejecutantes, los técnicos acuden para investigar y estudiar *in situ* todo el material correspondiente. Después, se presenta el informe de los técnicos, con resultados, datos y recomendaciones, al comité, que decide sobre la designación tras haber examinado el bien cultural inmaterial propuesto a la luz de esos informes.

Con miras a una mejor gestión y para más facilidad administrativa, los bienes culturales inmateriales importantes que han sido designados se dividen en elementos pertenecientes a las artes escénicas y elementos pertenecientes a la artesanía; también se clasifican por su pertenencia a individuos o grupos. Entre los 'elementos de artes escénicas' figura la exhibición del patrimonio cultural inmaterial que constituye el talento para la ejecución artística, mientras que los elementos de artesanía abarcan el patrimonio cultural inmaterial técnico producido por artesanos experimentados. Según el sistema administrativo de clasificación, a cada bien cultural inmaterial, una vez que ha sido

designado como tal, se le asigna un número. Junto al nombre del bien designado se indica el de la región de origen, para destacar su carácter regional.

El comité elige a los encargados de la transmisión de los bienes culturales importantes según las siguientes categorías: depositario honorífico, depositario, instructor auxiliar, maestro artista y aprendiz. La genealogía de la transmisión está sistematizada. Los que no pueden realizar actividades de transmisión o enseñanza por motivos de salud o por su avanzada edad son nombrados depositarios honoríficos. El gobierno les asigna una ayuda financiera. Al elegir a los depositarios honoríficos, los sucesores quedan reconocidos como depositarios, lo que favorece la transmisión. Los depositarios, en su calidad de transmisores principales, tienen que transmitir los bienes culturales designados a la generación siguiente, así como desarrollarlos y difundirlos. Los instructores auxiliares se dedican a las actividades de transmisión prestando ayuda a los depositarios, y son seleccionados por el gobierno entre los maestros artistas competentes; en caso de fallecimiento o de nombramiento de depositario honorífico, tienen prioridad para ser elegidos nuevos depositarios. Los maestros artistas deben recibir formación de los depositarios por un tiempo determinado. Los que desempeñan una función importante como transmisores siguen ejercitándose en sus técnicas o artes. Los aprendices, a quienes enseñan los depositarios y auxiliares, son seleccionados entre artistas jóvenes con talento y, después de la formación, se convierten en maestros artistas si superan unas pruebas. Entre los aprendices se selecciona a uno para nombrarlo aprendiz becario.

El Centro de Transmisión se fundó para ayudar a los transmisores de bienes culturales inmateriales importantes a realizar su labor formativa con miras a la transmisión. El edificio se construyó según el estilo arquitectónico tradicional en cuanto a calidad de los elementos y características regionales. Los programas de transmisión para aprendices constan de teoría y de habilidades artísticas aplicadas, teniendo en cuenta la progresión gradual del conjunto de los bienes culturales inmateriales. En los programas se combinan métodos tradicionales y modernos. Es necesario que los alumnos aprendan de sus maestros un enfoque adecuado para poder convertirse en transmisores de bienes culturales inmateriales y adopten los métodos tradicionales, de los cuales forma parte su nombramiento como 'aprendices'. Los métodos modernos contribuyen a reforzar los análisis científicos. El gobierno aporta los fondos necesarios para la administración del Centro, los libros de texto y los programas de formación. El progreso de los aprendices se evalúa de forma periódica. Evaluadores internos y externos de la Oficina de Bienes Culturales realizan unas evaluaciones objetivas por medio de pruebas escritas y práctica

real. Si los aprendices cumplen las exigencias de un programa de formación de 5 años, están aptos para la evaluación y, si superan las pruebas, reciben un diploma.

No abundan entre los transmisores de los bienes culturales inmateriales importantes las personas tituladas por una universidad acreditada, pues se dedican a aprender por sí mismas sus habilidades y artes, y han tenido relativamente pocas oportunidades de asistir a la universidad. El gobierno fomenta que los transmisores continúen desarrollando sus habilidades y su experiencia artística, y les demuestra el respeto que siente por su trabajo dando a la formación para la transmisión el mismo reconocimiento que a los créditos de las universidades. De este modo, el sistema los ayuda a conseguir sin dificultad puestos docentes en las universidades. A los depositarios y a los depositarios honorarios se les atribuyen los 140 créditos necesarios para la consecución de un título universitario, y a los instructores auxiliares y a los maestros artistas, los 70 que se precisan para la graduación en una escuela semisuperior. Esta política de créditos sólo se aplica a los graduados superiores.

El gobierno otorga diversas ventajas a los transmisores para impulsar sus actividades de transmisión y sus carreras como artistas, y también para mejorar su posición social, con lo que puede mejorar en la práctica su estabilidad económica. El gobierno compra obras clasificadas como 'productos de artesanía' a los transmisores conforme a un presupuesto. También disfrutan éstos de un seguro de salud gratuito para sus familiares en línea directa. Los transmisores pobres reciben un salario especial. En caso de acontecimientos familiares especiales, como bodas o funerales, etc., los transmisores reciben una ayuda financiera, y cuentan con apoyo oficial del gobierno para sus actuaciones y exposiciones.

En caso de que las formas originales de un bien cultural inmaterial importante se degraden o deterioren gravemente en el proceso de transmisión ulterior a su designación, el comité puede anular ésta al término de una inspección. El comité puede también anular una designación por carecer de transmisor a la muerte de éste.

Las habilidades artísticas y escénicas de los transmisores tienden a desaparecer al morir éstos. Es necesario preservarlas en forma de fotografías y vídeos o casetes, etc. Los documentos acopiados se conservan de modo permanente en los archivos nacionales. Los depositarios y las organizaciones correspondientes celebran reuniones abiertas al público una vez al año.

Problemas que plantea la Ley de Protección de los Bienes Culturales

Los problemas suscitados por la Ley de Protección de los Bienes Culturales (L.P.B.C) han ido en aumento a lo largo de los años y subsisten hoy, pese a diversas revisiones y modificaciones de la ley para tratar de resolverlos.

Los nombres de los elementos designados como bienes culturales inmateriales importantes ocultan los nombres originales o tradicionales empleados por los transmisores, y pocos nombres designados tienen características regionales. Por ejemplo, de la palabra *'nongak'* (banda de música de campesinos) podemos deducir que no es la denominación original, sino un término general muy usado hoy por la gente. En su origen, el *nongak* se llamaba *poongmul, durae, maegu, o poongjiang*, según las respectivas regiones. Recientemente han pasado a la historia, sustituidos por términos estandarizados, los nombres tradicionales que hacían referencia a las regiones

En cuanto son designadas como bien cultural, las actuaciones relacionadas con el chamanismo tienden a la estandarización y la fijación. Son muchos los factores que intervienen en este cambio. La religión y las tradiciones sagradas se ignoran, y se las reemplaza rápidamente por obras espectaculares centradas en la belleza exterior. Los chamanes llaman al *Kut* 'ritual escénico', aunque no se celebra a petición del público. Estas ceremonias son distintas de las de purificación y santificación, porque se producen según una disposición temporal y unos criterios espaciales previos. Ya no son impresionantes. Se centran más en la belleza exterior y la espectacularidad que en su propósito original. De hecho, el *Kut* (ritual chamanístico) es una mezcla de varias artes como el teatro, la danza, la música, los juegos y los rituales, y, por su naturaleza polifacética, se presta a crear un estilo artístico moderno adaptado a nuestra realidad evolutiva. Ahora bien, si el *Kut* pierde su función religiosa, su transmisión futura es muy incierta. El problema estriba en la importancia que se otorga al factor artístico, cuando el *Kut* tiene su fuente en la religión.

Los elementos del *Kut* designados como bienes culturales inmateriales importantes son rituales colectivos celebrados principalmente por comunidades rurales. Ante todo, estos rituales se basan en festividades de grupo y lo principal es pasarlo bien en ellas. Una vez designados como bienes, se produce un fenómeno de erosión de la función original (ritual comunitario con elementos religiosos), y la gente se suele fijar más en los factores artísticos, lo que muestra que la política de protección adoptada por el gobierno coreano no está equilibrada. Se ha informado de casos de bienes indebidamente designados por un mal entendimiento de la forma original desde el comienzo del estudio para la designación, incluso hasta el punto de producir un daño intencionado al bien potencial agregándole nuevos factores. Además, los investigadores valoran mucho los aspectos artísticos, pero ni

se preocupan por la esencia religiosa. Como el gobierno les proporciona ayuda financiera y tiempo suficiente para examinar exhaustivamente las candidaturas, es obvio lo que pasa. Cuando son muchos los candidatos para una misma o parecida designación, ha habido casos claros en los que la decisión se tomó en un abrir y cerrar de ojos. Esto se debe también a que el proceso de análisis y de documentación de la investigación lleva por cierto mucho tiempo.

La transmisión oral sin documentación alguna era el vehículo principal del patrimonio cultural inmaterial, de modo que la personalidad influía en la transmisión. Uno de los efectos de la designación es la generalización del reconocimiento de las actuaciones designadas como 'originales', provocando y fomentando la falta de variedad. Así, ha surgido un conflicto entre chamanismo designado y no designado, de modo que en la transmisión del *Kut* (ritual chamanístico) se observan diferencias entre los *munseo* (documentos) correspondientes a uno y otro chamanismo. El número de chamanes que quieren aprender chamanismo no designado disminuye debido a una interpretación equivocada de la no designación de los *munseo,* cuya extinción favorece este fenómeno. Los *munseo* reflejan las ideas y el pensamiento abstracto de los chamanes. Una de las características del *Kut* es la improvisación en función del espacio y el tiempo, característica que también presentan algunos *munseo*, transmitidos de distintas maneras dentro de una misma cultura según las regiones y la categoría de los chamanes. El chamanismo no designado empieza a desaparecer, y esta desaparición fomenta la falta de variedad en la transmisión . En el marco de este conflicto, se propaga hoy la creencia de que el *Kut* designado es conforme al original y de que los no designados no lo son. Éstos últimos, víctimas de esta erosión, terminarán por extinguirse. Esta estructura conflictiva dual ('lo bueno' y 'lo malo') es fuente de problemas para la transmisión en general. Como es sabido, designar a los transmisores del patrimonio cultural inmaterial como depositarios equivale a confirmar que sus artes interpretativas son valiosas en la cultura tradicional y deben ser protegidas. Además, los depositarios y transmisores son personalidades públicas y bienes culturales inmateriales importantes pertenecientes a la nación y al pueblo. Sus talentos no se consideran nunca personales. Pretender que sus habilidades y artes son las que conservan la originalidad, ignorando así el patrimonio cultural inmaterial no designado, es una fuente de problemas. En el estado actual de cosas, las conexiones ilícitas entre los depositarios y sus alumnos se ponen de manifiesto en concursos, comprendidas la música y la danza clásicas nacionales. La competencia para convertirse en depositarios entre instructores auxiliares y maestros artistas es tal, que se producen conflictos serios. Existe un conflicto sutil, de tipo

moral, entre un depositario y sus alumnos, puesto que el primero tiene que nombrar a uno solo de ellos según su sola voluntad. En estas circunstancias, la formación para la transmisión pasa a segundo plano.

Los chamanes de más edad y experiencia tienen gran interés en lograr el reconocimiento como depositarios, por lo que muchos de ellos son presa de una ambición desmedida que altera su subconsciente. Así, en diversas regiones hay celebraciones anuales de *Kut* rural no designado para conseguir la designación como bien cultural inmaterial importante. Esa ambición provoca deformaciones de la forma original, pues se introducen en ella cambios con el fin de impresionar a los miembros del comité que pudieran encontrarse entre el público.

Un bien cultural inmaterial importante designado por el gobierno central representa a la nación, mientras que un bien inmaterial designado por el gobierno regional representa a una región determinada. Las normas institucionales para distinguir entre estos bienes culturales no están muy claras. Cada comité de bienes culturales tiene su propia constitución, pero son muy independientes y no parecen compartir la información ni las opiniones.

Una vez que el *Kut* de un chamán ha sido designado como bien cultural inmaterial de importancia, el paso siguiente es su comercialización. A muchos les parece natural que las culturas carentes de competitividad no puedan sobrevivir gracias a la mera teoría económica. La comercialización de rituales chamanísticos se está desarrollando en secreto gracias a la organización administrativa responsable. Los expertos en chamanismo y los propios chamanes encargados de los rituales están encantados de contribuir a este proceso. No cabe la menor duda de que el materialismo ha desplazado a lo sagrado, pero el efecto de la comercialización no ha sido totalmente negativo para la práctica del chamanismo en Corea. En comparación con la actitud que tenía antes la sociedad hacia el chamanismo, ha supuesto un avance apreciable el reconocimiento de los rituales chamanísticos en virtud de su designación como bien cultural inmaterial importante.

Conclusión

La destrucción de la cultura nacional durante la época de la colonización japonesa, la aparición del modelo de política cultural, social y educativa occidentalizada tras la independencia de la República de Corea y el desprecio por la cultura tradicional en aras de una política de desarrollo de marcado carácter urbano obligaron a promulgar en Corea leyes de protección de los bienes culturales. El gobierno coreano promulgó la ley conocida

como Ley de Protección de los Bienes Culturales y la ha administrado durante los últimos 40 años. Por consiguiente, el patrimonio inmaterial de la sociedad coreana ha seguido siendo introducido y transmitido en la enseñanza. Pero en los cuatro últimos decenios se han venido acumulando los problemas derivados de la Ley de Protección de los Bienes Culturales. Aunque se han efectuado revisiones y se han introducido modificaciones en la ley para resolverlos, los problemas que persisten son: 1) la extinción de los nombres originales, 2) la estandarización y fijación de las formas artísticas, 3) la pérdida de la función, 4) la menor variedad y la desaparición de los bienes culturales no designados, 8) el descontento de los depositarios, 9) la desorganización administrativa que genera la posibilidad de que tanto el gobierno central como el gobierno regional designen los bienes culturales inmateriales importantes, y 10) la comercialización.

Bibliografía

Yang Jongsung, "Munhwajae Pohobop Kwa Cchungyo Muhyng Munhwajae ae Kwanhwan Kocheal (Examen de la Ley de Protección de los Bienes Culturales y el Patrimonio Cultural Inmaterial)", en *Journal of Inha University Museum* 1: 37-64,1995.

Yang Jongsung, "Munhwajae Pohobop ae Ttaalun Musok Chonsungei Hwaenkyuoung Beanhwawa Kuae Ttaalun Kocheal (Cambios en la situación de la transmisión de rituales chamanísticos imputables a la Ley de Protección de los Bienes Culturales)", en *Folklore and Environment Asia Comparative Folklore Society* 125-137, 2002.

Yang Jongsung, *Cultural Protection Policy in Korea: Intangible Cultural Properties and Living National Treasures* , Seúl: Jimoondang International, 2003.

Yang Jongsung, "Musok Kwa Chongchi - Munhwajae Jichong Musok Eiareaul Choungsimuiro (Chamanismo y política - los rituales chamanísticos designados por el gobierno)", en *Asian Comparative Folklore* 26: 357-371, 2004.

Tema de debate actual: Autenticidad y diáspora

Por Sidney Littlefield Kasfir y Olabiyi Babalola Joseph Yai

Sidney Littlefield Kasfir es profesora agregada de historia del arte africano en la Universidad Emory de Atlanta, en Georgia (Estados Unidos de América). Enseñó en las universidades de Jos e Ibadán en Nigeria y llevó a cabo investigaciones sobre las mascaradas en el valle del Benue. Anteriormente estuvo al frente de la Galería Nomo, un espacio dedicado al arte contemporáneo en Kampala (Uganda). Dirigió la antología West African Masks and Cultural Systems *(Máscaras y sistemas culturales del África Occidental) y publicó* Contemporary African Art *(Arte africano contemporáneo) en 1999 (Thames & Hudson). Su último proyecto de investigación la ha llevado de nuevo a Uganda, donde estudia el proceso de mundialización entre dos grupos de artistas, uno "popular" y el otro de "élite".*

Olabiyi Babalola Joseph Yai es catedrático y director del Departamento de Lenguas y Literaturas de África y Asia en la Universidad de Florida. Ha estudiado en la Sorbona y la Universidad de Ibadán. Enseñó en la Universidad Nacional de Benin y en las universidades de Ibadán, Ife, Bahía (Brasil) y Birmingham (Reino Unido). Actualmente es Embajador de Benin ante la UNESCO.

La importancia cuantitativa de las diásporas, que hoy en día representan un flujo de 175 millones de migrantes[1], es uno de los factores más importantes de las transformaciones sociales y culturales que tienen lugar actualmente. De hecho, el estudio de las diásporas es fundamental para comprender el pluralismo cultural, el desarrollo urbano y la gobernanza mundial. También es posible considerarlas como redes de conocimientos que aportan información única sobre los fenómenos y las nociones que se hallan en el centro de esas transformaciones. De ahí que *MUSEUM Internacional* haya decidido contraponer la noción de "autenticidad" al fenómeno de la "diáspora", suscitando un debate entre dos expertos, Sidney Littlefield Kasfir y Olabiyi Babalola Joseph Yai. Con estos "temas de debate actuales", *MUSEUM Internacional* prosigue su objetivo editorial de considerar el patrimonio como un objeto específico para la reflexión sobre cuestiones contemporáneas y las misiones fundamentales de la UNESCO.

Isabelle Vinson: África es sin duda alguna el terreno más simbólico, tanto en lo referente a los fenómenos de la diáspora como en lo tocante al respeto a la tradición. Se han elaborado instrumentos para analizar estos dos fenómenos. La noción de "autenticidad" es uno de ellos, y cobró legitimidad científica

gracias a su aplicación a los bienes culturales. Sin embargo, esta noción no aparece en el texto de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. ¿Significa esto que se trata de una noción anticuada?

Joseph Yai: La noción de "autenticidad" está sujeta a numerosas ambigüedades, malentendidos y connotaciones. Si bien no debe rechazarse, hay que emplearla con precaución para evitar confusiones o equívocos. Existen como mínimo dos restricciones que limitan nuestras prácticas discursivas. Por un lado, suele calificarse de "auténtico" todo patrimonio, estilo o forma de expresión considerado precolonial, y de "no auténtico" todo lo demás. Por otro lado, pensamos y expresamos nuestra noción de "autenticidad" en idiomas que no son africanos, por lo que se trata de una noción cuestionable. Durante la preparación de la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, en la que colaboraron expertos gubernamentales de muy distintos países, entre ellos antiguas potencias coloniales y sus antiguas o nuevas colonias, el debate de una noción tan cuestionable podría haber dado origen a situaciones explosivas con la posibilidad, incluso la probabilidad, de entorpecer el proceso de aprobación de la Convención. En pocas palabras, la noción de "autenticidad" era demasiado controvertida para que pudiera considerarse "políticamente correcta". De ahí, quizás, que no se incluyera en el texto de la Convención. Sin embargo la noción fue ampliamente debatida y examinada por expertos no gubernamentales durante la preparación de los documentos de la Convención. Asimismo, la UNESCO organizó una reunión en Zimbabwe para seguir examinando y definir esta noción en el contexto africano. A mi juicio, al conceptualizar la noción de "autenticidad" en los idiomas africanos, nos damos cuenta de que no ha llegado al límite de su entropía. Tomemos por ejemplo el dendi, un idioma del grupo songhai, que se habla en Benin y Níger. *Cirici* es la palabra que denota la noción de "autenticidad" y puede traducirse literalmente por "hablar tal y como hemos hablado". Para que otros puedan perfeccionarla hace falta repetirla en el tiempo y el espacio. Así, pues, la pluralidad y la profundidad temporal son elementos fundamentales de la noción. En consecuencia, tal como hizo usted al formular su pregunta, debemos referirnos siempre a las nociones afines de "tradición", "diáspora" y, añadiría, "identidad", y vincularlas a la de "autenticidad". Los africanos siempre han concebido su historia como una diáspora. De hecho, los dos conceptos prácticamente se fusionan en muchas culturas africanas. Dados los numerosos países de África, nos equivocamos al concentrar nuestra atención únicamente en la diáspora atlántica resultante de la "maldición de Cristóbal Colón", que por otra parte es una de las más recientes. Durante miles de años, "pueblos", "grupos étnicos" o "naciones" circularon

desde un punto de partida hacia nuevos horizontes, enriqueciéndose o empobreciéndose con nuevos lazos y contactos; cada nueva experiencia es un *valor añadido*, un eslabón que al añadirse a otros forma una cadena incompleta y que puede plasmarse artísticamente de muy diversas maneras. Esta experiencia de la historia como diáspora es lo que los yoruba denominan *oriki*. Este concepto se encuentra también en otros idiomas africanos. En un reciente libro suyo, el poeta sirio Adonis habla de la *identidad inconclusa*, la mejor traducción, aunque no sea intencionada, del concepto de *oriki,* que representa la concepción africana de la historia. Nuestra manera de concebir y emplear la noción de "autenticidad" no se correspondería pues, en tanto que instrumento heurístico, con el concepto de *oriki*, a menos que mediante un proeza epistemológica totalmente posible subsumiéramos la "autenticidad" en el complejo concepto de *oriki*. La poesía del cubano Nicolás Guillén contiene una identidad yoruba, y lo es auténticamente, aunque no se exprese en yoruba. Un oído cultivado y bilingüe, en yoruba y español, no tendría ninguna dificultad para convencerse de ello. Y lo mismo podría decirse de parte de la poesía de Aimé Césaire. Pienso especialmente en *Moi, laminaire*. Lo mismo podría decirse de las pinturas y esculturas del artista de Salvador de Bahía Carybé, quien es, cabe decirlo, de origen argentino y no africano.

Isabelle Vinson: Profesora Kasfir, usted ha consagrado una parte importante de sus investigaciones a las influencias recíprocas entre las artes tradicionales y el arte contemporáneo, especialmente las repercusiones del contexto poscolonial en el espacio cultural africano. ¿Cómo percibe el fenómeno mundial actual del encuentro entre las culturas vivas y el patrimonio o, a decir verdad, su superposición?

Sidney Kasfir: El concepto de "patrimonio" se ha mezclado inevitablemente con las guerras culturales del último cuarto de siglo y actualmente, en lugar de ser un término neutro, no cabe duda de que se ha politizado a raíz de los debates en torno a la memoria y la identidad. Esto es evidente en los espacios institucionalizados, tales como los museos nacionales. Mientras que antiguamente el patrimonio hacía referencia a un pasado cómodamente remoto, hoy en día tiende a cobrar importancia en las luchas por influir o dominar, pasando a connotar de esta manera algo perdido, devaluado, apropiado o recuperado gracias a la lucha. Este es el caso especialmente de los Estados Unidos de América, donde prácticamente todos sus habitantes (o sus antepasados) proceden de un lugar geográfica y culturalmente distante y se ven inmersos (consciente o inconscientemente) en un proceso de aculturación desde el día de su llegada. Sin embargo, mientras que el patrimonio es en gran medida una cuestión ligada a la "diáspora", la transmisión de la memoria y la identidad se mueve en ambas direcciones. En el propio

continente africano existen tanto la interpretación local de un pasado heredado, que varía enormemente en función de cada cultura, como la noción de patrimonio que suelen difundir las instancias burocráticas, que deriva de los intentos realizados tras la colonización por crear identidades nacionales y culturales de arriba abajo. Voy a dar dos ejemplos concretos tomados de estudios actuales sobre los yoruba y de mi propio trabajo sobre las artes de decoración corporal y la encarnación entre los samburu, un pueblo de pastores nómadas del África Oriental, para mostrarle qué puede provocar esta situación. El primer ejemplo tiene que ver con las versiones enfrentadas del patrimonio de una aldea y el segundo con la superposición de una noción globalizada de las culturas que desaparecen a una cultura que está muy viva. El Dr. Peter Probst de la Universidad de Bayreuth ha llevado a cabo un estudio de campo sobre la festividad anual para celebrar a la diosa del río Osun en Osogbo (Nigeria)[2]. En los últimos años, la festividad se ha convertido en motivo de controversia para diversas facciones de esta comunidad yoruba: el *oba* (rey) de la aldea la ha proclamado una importante atracción para turistas de todo el mundo, especialmente para los afroamericanos en busca de sus raíces espirituales y genealógicas, y defiende su protección como parte del patrimonio. Obviamente, los comerciantes locales se muestran claramente a favor de esta idea por su importancia para estimular el desarrollo económico. Por otro lado, los dirigentes musulmanes y cristianos pentecostistas de Osogbo rechazan enérgicamente la celebración de la festividad en razón de su "paganismo", y quisieran ver el culto a Osun rebajado y circunscrito a un pasado distante. El oba, que es musulmán aunque históricamente también es el sacerdote principal de Osun, al mediar entre las distintas facciones se ha visto obligado a proclamar que la festividad ya no es verdaderamente "religiosa", sino la celebración de la fundación de la aldea de Osogbo en la ribera del río Osun. En este caso, el encuentro entre el patrimonio y la cultura viva tiene repercusiones ideológicas y económicas porque el culto a Osun, pese a su importancia histórica, está siendo eclipsado por la práctica religiosa de musulmanes y cristianos como parte de una cultura viva nigeriana más cosmopolita. El patrimonio, sin embargo, sigue ejerciendo una poderosa influencia en la autorrepresentación de la identidad de los yoruba y en su formación como cultura viva. Al mismo tiempo, también es positivo para el comercio de ambos lados del Atlántico, ya que algunos de los afroamericanos que asisten a la festividad se llevan consigo sus rituales a América como parte del proceso de diasporización en ambas direcciones.

Otro ejemplo muy diferente es el de los ganaderos samburu del norte de Kenya, que a ojos de extraños –por ejemplo, los ecoturistas y los deterministas ambientales- son un

"pueblo en desaparición", guerreros nómadas y saqueadores de ganado sin ningún interés por adaptarse a la modernidad, o incapaces de ello, que se ocupan de los rebaños como llevan haciendo desde hace siglos, en perfecta armonía con su riguroso y agreste entorno. Se diría que el patrimonio y la cultura viva se fusionan en esta historia de "El último X". Esta representación romántica puede verse en postales, libros de fotografía y películas recientes de Hollywood, tales como *The Air is Up There* (Una tribu en la cancha) y *The Ghost and the Darkness*[3] (Los demonios de la noche). Tras haber vivido durante los últimos trece años con los samburu, sostengo que son en efecto conservadores desde el punto de vista cultural, pero ciertamente no inmunes al cambio y, si bien su entorno semidesértico se halla a mucha distancia de los centros urbanos, no están en absoluto "desapareciendo". En los años veinte había diez animales domésticos por cada miembro de los samburu en la meseta de Lorroki, mientras que hoy en día hay diez personas por cada animal doméstico. No solamente son ahora más numerosos y no menos, que en el pasado, sino que debido a una serie de cambios ambientales estocásticos muchos de ellos ya no poseen los cuantiosos rebaños que les permitieron en su día vivir solamente del ganado. Las consecuencias culturales de este cambio son enormes. El nomadismo y sus prácticas culturales específicas son ahora de carácter estacional y muchos samburu han adoptado el agropastoralismo sedentario cuando las lluvias lo permiten. Los guerreros siguen pintándose de ocre, llevando collares y dejándose crecer el cabello y llevando un complicado peinado, aunque además de sus lanzas actualmente llevan los *kalashnikov* que han arrebatado a otros pastores al robar ganado, y las bicicletas se han convertido en posesiones codiciadas pese a la incomodidad de ir en ellas sosteniendo una lanza. Y como en el caso de los yoruba, también se ha producido el encuentro cultural con el turismo, si bien en lugar de la invasión anual con motivo de la festividad de Osun, en el norte de Kenya se produce en la forma de turistas de safaris a camello o viajeros que recorren el Sahara -en otras palabras, a escala comparativamente inferior, pero durante todo el año.

Isabelle Vinson: ¿Es pertinente todavía la distinción entre patrimonio y cultura viva?

Sidney Kasfir: El caso de los yoruba es muy complejo, tanto por motivos religiosos como económicos, aunque demuestra claramente que ambos conceptos están obligados a coexistir en el presente. Y ahí cesa el paralelismo, ya que mientras que una "cultura viva" puede describirse en términos demográficos, el "patrimonio" es fluido y permeable. Si trasladamos el debate del ámbito de la persona y la identidad al de los productos de la cultura, el contraste entre el patrimonio y la cultura viva se transforma, para bien o para mal, en el contraste entre el objeto tradicional y el contemporáneo. De nuevo, ambos

conceptos coexisten y se rozan en el presente y la idea de "tradición" se caracteriza otra vez por su fluidez y permeabilidad, mientras que la de "contemporáneo" puede describirse tanto desde el punto de vista normativo (como lo que es "moderno") como empírico (todos los productos elaborados en el presente por un determinado grupo demográfico). De este modo se crean oximorones aparentes, tales como arte "contemporáneo tradicional", aplicable a los géneros artísticos tradicionales que se siguen produciendo en el presente. Los museos sirven de guardianes oficiales de las artes tradicionales y también en algunos casos de árbitros de lo que puede calificarse de contemporáneo y vanguardista. Una manera de evitar tener que afrontar (y explicar) la ambigüedad de que el pasado coexista con el presente es insistir en que se certifique la antigüedad de las muestras de los géneros tradicionales. Los bienes tradicionales contemporáneos son inmediatamente sospechosos de ser posibles imitaciones, y por ello deben pasar pruebas de autenticidad (normalmente muestras de desgaste como consecuencia de su uso local antes de llegar al mercado internacional del arte) para que puedan considerarse objetos de colección. De esta manera, el recurso a los conceptos de "patrimonio" y "tradición" se convierte en una táctica de exclusión del mundo artístico global, si bien en las culturas originarias de esos productos las razones trascienden los museos y calan en los espacios de creación, donde se aplican normas muy distintas que raramente coinciden con las de los anticuarios.

Isabelle Vinson: Sin embargo, nos falta vocabulario para plasmar los conceptos que derivan de la nueva contextualización cultural de nuestros enfoques del patrimonio. Usted sugiere el término "supervivencia" para tener en cuenta las condiciones y los procesos de creación en las diásporas africanas. ¿Podría proponerse este término en el plano internacional para representar la variedad de experiencias culturales relacionadas con las diásporas?

Joseph Yai: Es necesario que defienda el concepto de "supervivencia". Tiene la ventaja de indicar que en la experiencia africana del "Nuevo Mundo" las culturas sobrevivieron porque los africanos inventaron una serie de estrategias y lucharon por mantenerlas. Ante el fenómeno de la esclavitud, que siempre se fija como meta la muerte del esclavo y de su cultura, los africanos eran conscientes del peligro de extinción que se cernía sobre sus culturas y la importancia de los artesanos para preservarlas. En consecuencia, podemos decir que la "supervivencia" no es una noción ideológica, sino un concepto científico que cobra su carácter precisamente de la historia, de la "realidad histórica" de los africanos en las Américas. En el marco internacional, y ante la mundialización contemporánea, ha surgido progresivamente un nuevo contexto que hace

difícil que se pueda emplear el concepto de "supervivencia" en todo el mundo. A pesar de que hoy en día todavía existe lo que yo llamo una "intención mortífera" hacia determinadas culturas, en forma solapada o disimulada, por ejemplo hacia las culturas africanas o americanas precolombinas, están surgiendo novedades que producirán, y que de hecho ya producen, nuevas formas de comercio, entendido en su sentido no económico, entre culturas. Es significativo que gracias a los medios de comunicación y a las nuevas tecnologías de la información existan nuevas *conciencias* y nuevas posibilidades de comprender las culturas. Sin olvidar que en el Sur existe un Norte que está tan fascinado por las nuevas tecnologías que se distancia todavía más de su patrimonio, y que desgraciadamente no se queda con lo mejor del patrimonio del Norte. También existe un Sur en el Norte, compuesto esencialmente de elementos de la diáspora del Sur, que no siempre dispone de los medios para acceder a su propio patrimonio por medio de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Afortunadamente hay excepciones a esta situación que acabo de esbozar, aunque por lo común se caracteriza por la no reciprocidad. La otra característica de estas nuevas conciencias es que, pese a sus ventajas, son todavía superficiales. Debemos dudar de la pretensión de que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación permitan abolir el tiempo. El tiempo es un ingrediente esencial de todo diálogo en profundidad entre culturas. En su época, Hannah Arendt denunció el comercio superficial entre culturas. Lo que hemos presenciado ocasionalmente desde entonces en el contexto de la mundialización contemporánea son brillantes actos de apropiación de elementos del patrimonio de determinadas culturas por parte de artistas de genio que minimizan esas culturas. Encontramos también una labor de "retazos" de elementos de culturas diversas e independientes elaboradas por creadores de mucho talento. La mundialización carece precisamente de la profundidad histórica y de la reciprocidad necesaria, todavía por inventar, para asumir el conjunto de experiencias que pudieran expresar un nuevo concepto. Nos hallamos al principio de un proceso cuya dirección, positiva o negativa para la humanidad, no puede predecirse con certeza. Necesitamos más tiempo para que las culturas, y en consecuencia los patrimonios, estén más familiarizadas unas con otras y permitan intercambios más íntimos, en un marco de paz, para dar origen a desafíos y expresiones de creatividad, más allá de la labor de retazos. Esperemos que en un plazo de varios decenios podamos ver emerger nuevos conceptos, no sólo en los idiomas indoeuropeos, que reflejen esas novedades y sustituyan la noción de "supervivencia" que, hay que decir, no lleva precisamente el sello de la paz.

Isabelle Vinson: ¿Puede el reconocimiento jurídico internacional del patrimonio inmaterial mitigar los efectos perjudiciales de la mundialización y tender puentes para favorecer esos "intercambios más íntimos"?

Joseph Yai: El reconocimiento jurídico de lo inmaterial puede reportar como efecto positivo el disfrute compartido del patrimonio inmaterial, si viene acompañado de un aumento de la visibilidad de los partidarios de una mundialización más justa y humana de la cual también sean los agentes. Esto difiere de su explotación comercial, como ocurre de ordinario hoy en día. La Convención de 2003 quizás no haga suficiente hincapié en este ámbito del disfrute compartido. En condiciones óptimas de mundialización, una posición que abogue por una identidad inconclusa y, en consecuencia, repito, por la tradición africana, sería incompatible con la noción de "autenticidad". Sin embargo, nos estamos anticipando al futuro y de ser así determinados artículos de esta Convención quedarían obsoletos.

Sidney Kasfir: La protección jurídica de los bienes culturales por parte de los gobiernos refuerza una noción conservadora de la cultura, que no valora la creación de nuevos estilos y géneros y que, a su vez, se interpreta en distintos planos.

En el plano normativo de la burocracia de la cultura, fomenta la analogía biológica de las fases de toda cultura: nacimiento, crecimiento, florecimiento, decadencia y muerte. En esta analogía, que es mucho más determinista que la vida real de los productos, la función de la legislación de protección es luchar contra las fases de la decadencia y muerte mediante la prevención de la pérdida de prototipos culturales importantes como consecuencia del tráfico ilegal y el abandono.

El punto de vista conservador también refuerza la noción de que el patrimonio es una especie de fortaleza que necesita constantemente protección. ¡Cada grieta de sus muros es un paso irreversible más hacia la pérdida de la propia cultura! Este discurso de la pérdida en el marco de los museos africanos hace igual hincapié en el abandono que en la ilegalidad: la falta de personal capacitado, de controles climáticos, de documentación adecuada y medidas de conservación.

En la calle, la interpretación popular de la reglamentación jurídica del patrimonio es más concisa y severa. En nigeriano, se llama "antigüedad" a todo producto de aspecto tradicional, y muy especialmente a una máscara o figura religiosa, lo que supone que no debe venderse ni cambiar de manos de ninguna manera pública. También esto apoya la opinión conservadora del patrimonio cultural, ya que sólo las cosas que parecen proceder del pasado son sumamente valoradas y consideradas expresiones culturales auténticas. En

cuanto a los propios artistas, a menos que hayan recibido una formación académica en técnicas y géneros modernos y no tradicionales, normalmente deciden trabajar con las normas aceptadas de lo que constituye el "patrimonio", en lugar de inventar o trabajar con categorías creativas innovadoras.

Notas

1. Fuente: International Migration Report 2002 (Informe sobre la migración internacional, 2002), Naciones Unidas (Departamento de Asuntos Económicos y Sociales, División de Población).
2. "Vital Politics, History and Heritage in Osogbo, Nigeria". En Peter Probst y Gerd Spittler (editores), *Between Resistance and Expansion: Explorations of Local Vitality in Africa*, Hamburgo/Londres: Lit Verlag, 2004.
3. Kasfir, Sidney, "Slam-dunking and the Last Noble Savage", en *Visual Anthropology* (número especial sobre las imágenes de los pastores) 15(3), 2002, págs. 369 a 386.