

Patrimonios confinados

Retos del patrimonio
inmaterial ante el COVID-19

Xavier Roigé Ventura
Alejandra Canals Ossul (eds.)



UBe

Estudios de Antropología
Social y Cultural

Patrimonios confinados

Patrimonios confinados

Retos del patrimonio
inmaterial ante el COVID-19

Xavier Roigé Ventura
Alejandra Canals Ossul (eds.)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

Estudios de Antropología
Social y Cultural

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu



FOTOGRAFÍA DE LA CUBIERTA
Falla del Ayuntamiento de Valencia,
por montar a causa del coronavirus (2020).

ISBN

978-84-9168-822-8

Esta obra ha sido financiada por el proyecto de investigación «Patrimonio Inmaterial y Políticas Culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea, así como el proyecto de investigación «El patrimonio cultural y natural en tiempos de crisis. Retos, adaptaciones y estrategias en contextos locales», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Programa FEDER. CSO2015-68611-R (MINECO/FEDER, UE).



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Índice

ALEJANDRA CANALS OSSUL, XAVIER ROIGÉ VENTURA, Patrimonios confinados. Resiliencia y creatividad del patrimonio cultural inmaterial ante el distanciamiento social y las restricciones de movilidad	9
DOROTHY NOYES, Tradiciones distanciadas, tradiciones confinadas. Privaciones sensoriales y vínculos sociales	33
MARGARET BULLEN, Un año sin fiestas: oportunidad para la reflexión y la (re)invención	43
MIREIA GUIL EGEA, Las fiestas del fuego del solsticio de verano en los Pirineos ante el COVID-19: la fiesta «simbólica» como estrategia de continuidad	57
ANTONIO ROJAS RABANEDA, Fiestas históricas y patrimonio inmaterial en confinamiento	69
ANDREU RAMIS PUIG-GRÒS, El patrimonio cultural inmaterial y el COVID-19 en el Pla de Mallorca	81
LLUÍS ÀNGEL BELLAS MELGOSA, «Que no pare la fiesta». Estrategias de gestión del patrimonio inmaterial en Cataluña en tiempos de COVID-19	93
FRANCESCA R. UCCELLA, La transformación de la fiesta de San Giuseppe en el Trionfale: de las calles a las redes sociales	105
LETIZIA BINDI, Fiestas confinadas. Comunidades patrimoniales, prácticas colectivas y distanciamiento social	119
ÁNGELES CASTAÑO MADROÑAL, ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN, El patrimonio inmaterial andaluz domesticado: virtualidad y «performance» de la fiesta en tiempos de pandemia.....	129
ANICETO DELGADO MÉNDEZ, Encuentros y desencuentros inmateriales en tiempos de pandemia: música tradicional y contextos festivos	143
ELISEU CARBONELL CAMÓS, La transmisión de la música tradicional durante el confinamiento: participación y frustración	157
LLUÍS GARCIA PETIT, XAVIER TRESSERRAS RIBAS, La sardana se organiza para sobrevivir a los efectos de la pandemia	169
GUILLERMO SOLER GARCÍA DE OTEYZA, ¿Es posible «fer pinya» sin tocarse? Los castells en tiempos de pandemia	177

ADRIANA ARISTA-ZERGA, El arte de Sarhua: artesanías y tradición. Reinención y uso COVID-19-tiempopi	187
BÁRBARA MOLINA NEIRA, La adaptación de la artesanía frente al COVID-19: el caso de las tablas de Sarhua en Chorrillos	203
NATHALIA CASTELLAR QUINAYÁS, Tradición en digital y artesanías confinadas. Efectos del COVID-19 en Colombia	217
MARCELA RANDAZZO RUIZ, Comunidades de memoria e identidades culturales: repertorios mnemónicos en busca de reconocimiento y dignidad en las redes 2.0	229
ALEXANDRA GEORGESCU PAQUIN, JORDI ARCOS-PUMAROLA, MARÍA DEL PILAR LEAL LONDOÑO, Análisis de la comunicación del patrimonio cultural inmaterial en España desde los canales turísticos en época de confinamiento	241
XAVIER ROIGÉ VENTURA, VIRGINIE SOULIER, Museos virtuales y patrimonio cultural inmaterial. El proyecto Prometheus: el Museo Virtual de las Fiestas del Fuego de los Pirineos	261
MARTA RICO IÑIGO, ALEJANDRA CANALS OSSUL, El patrimonio inmaterial a través de la pantalla. Museos virtuales en tiempos de pandemia	279
AMILCAR VARGAS VELÁSQUEZ, La reinención de una neotradición: un Sant Jordi confinado en la Casa Batlló de Barcelona	295
ANNETTE VIEL, «Museo-licción»	307
<i>Notas biográficas de los autores</i>	321

*Patrimonios confinados. Resiliencia y creatividad
del patrimonio cultural inmaterial ante
el distanciamiento social y las restricciones de movilidad*

ALEJANDRA CANALS OSSUL
XAVIER ROIGÉ VENTURA

La pandemia del COVID-19 y las medidas sanitarias tomadas por los distintos gobiernos han provocado una de las mayores crisis económicas y sociales de alcance global de la historia contemporánea, y han afectado a las diversas dimensiones de la vida humana: entre otros sectores, ha incidido profundamente en el patrimonio cultural inmaterial, al imponerse limitaciones a las celebraciones públicas que han comprometido el ritmo social, las relaciones comunitarias y el uso del espacio público. Durante el tiempo del confinamiento (más o menos largo, según cada país) y la posterior reapertura, muchas prácticas e instancias de transmisión de saberes se vieron afectadas, en especial, las celebraciones festivas, la mayoría de las cuales se vieron suspendidas o modificadas en formatos alternativos, lo que ha comportado procesos de ajuste y reformulación del patrimonio inmaterial.

La pandemia ha comportado una situación excepcional en todos los órdenes de la vida, incluido el patrimonio cultural inmaterial (PCI). La paradoja de esta situación ha sido que, mientras que, por una parte, las prácticas del PCI se han alterado profundamente, con la cancelación de la mayoría de las fiestas y eventos y con efectos muy importantes desde una perspectiva económica, social y psicológica; por otra parte, el confinamiento ha dado lugar a un proceso sin precedentes de resistencias, de reinenciones y de creatividad en torno al PCI. Así, en un estudio de la Unesco sobre este impacto se concluye que la pandemia «pone de manifiesto la fragilidad del patrimonio vivo en situaciones de emergencia, pero también su capacidad de resiliencia: si bien la pandemia puede separarnos físicamente, el patrimonio vivo puede conectarnos aportando esperanza, solidaridad e inspiración para ayudarnos a afrontar juntos la crisis» (UNESCO, 2020a: 3).

En todo caso, un primer análisis de las reacciones que se han experimentado en torno al PCI durante este período debe comenzar, forzosamente,

por la documentación y descripción de lo sucedido en él. ¿Cómo han reaccionado las comunidades privadas total o parcialmente a la práctica del patrimonio inmaterial? ¿Qué reacciones sociales, comunitarias y políticas ha provocado la cancelación de fiestas o prácticas del PCI? ¿Qué estrategias se han seguido en su celebración? ¿Qué lecciones podemos sacar de este período para el PCI? ¿Qué consecuencias tendrán todos estos cambios en el futuro de la gestión, salvaguarda y percepción del PCI? Durante este tiempo de aceleración de la historia, son muchas las dudas que se plantean en nuestra sociedad, entre otras, cuáles serán los efectos en el sector cultural y, en particular, en el patrimonio inmaterial. Documentar y analizar los efectos sobre el PCI durante la pandemia y la previsión pos-COVID-19 es el objetivo de este volumen.

El proyecto para la realización de este libro se comenzó en pleno confinamiento, en junio de 2020. Estábamos saliendo del primer confinamiento y, a pesar de la distancia, la comunicación virtual permitió el contacto de distintos investigadores unidos en nuestras preocupaciones en torno a la situación que vivía el PCI en ese momento. Personas de casi todos los continentes nos reunimos virtualmente para explorar la posibilidad de realizar una publicación que reflejase lo que estábamos viviendo y los horizontes futuros. A pesar de la distancia, estábamos unidos en una curiosa globalización en la que los problemas eran muy parecidos: la pandemia es, tal vez, uno de los pocos fenómenos globales vividos por la humanidad en su conjunto. En esos momentos, la incertidumbre por el futuro estaba presente a pesar de los mensajes que todos habíamos escuchado del «todo irá bien». Durante el largo año de elaboración y revisión de estos textos, muchas circunstancias han cambiado, y en el momento de su publicación parece que avanzamos hacia una cierta «normalidad», por lo que creemos que este libro será interesante por su valor etnográfico y documental de las iniciativas desarrolladas durante ese período, así como por las cuestiones de debate que se han ido planteando en relación con el PCI. A partir de estas premisas, las contribuciones que conforman la obra se estructuran básicamente en torno a cuatro ejes temáticos: 1) los efectos del COVID-19 en el PCI; 2) las estrategias seguidas por las distintas comunidades locales e instituciones ligadas a la práctica y salvaguarda del PCI, en muchos casos para reinventar parte de sus elementos; 3) los efectos sobre las comunidades locales; y 4) el debate sobre el futuro del PCI y los efectos que la pandemia puede haber supuesto para su redefinición futura y su sostenibilidad.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antes de abordar estas cuatro cuestiones, trataremos de los estudios existentes sobre los efectos de la pandemia en el PCI. Las medidas de distanciamiento social adoptadas en la mayoría de los países a causa de la pandemia han dado lugar a diversas investigaciones sobre su impacto en el sector cultural. Hay que tener en cuenta que el cierre ha sido desigual para cada país, de manera que en algunos lugares (es el caso de España) solo hubo un confinamiento total (en 2020), aunque con fuertes medidas restrictivas especialmente en relación con las celebraciones públicas, mientras que en otros (Reino Unido, Francia, Alemania, Canadá, Colombia y Chile, entre otros) han experimentado un segundo e incluso un tercer encierro (entre 2020 y 2021), con el cierre absoluto de cualquier actividad cultural, incluidas las de teatros, museos y conciertos. Sin embargo, en el caso del PCI, los efectos han sido similares para los diferentes países, ya que en general las restricciones adoptadas impedían llevar a cabo la mayor parte de las actividades culturales, especialmente las más multitudinarias.

Hasta ahora, dado el escaso tiempo transcurrido, son pocos los estudios sobre el impacto de la pandemia en el PCI desde la perspectiva académica, aunque ya hay algunos análisis iniciales que se refieren a los efectos de la interrupción de las celebraciones festivas del PCI en las comunidades (Roigé, Guil y Bellas, 2021; Unesco, 2020a; Davies, 2020; Bawidamann, Peter y Whalther, 2020; Roigé, Arrieta y Seguí, 2021), el uso de espacios públicos (Low y Maguire, 2020), el uso del espacio digital y las redes sociales para la difusión del PCI durante la pandemia (Roigé, Bellas y Soulier, 2021), los efectos sobre el turismo relacionado con el PCI (Cantoni, De Ascaniis y Elgin-Nijhuis, 2020; Pasquinelli, Triunfo, Bellini y Rossi, 2021; Tsalpara, Soulopoulos, Sklias y Grammalidi, 2020; Bae y Chang, 2020; Whahl, Lee y Jammal, 2020) o las transformaciones del concepto de patrimonio (Silverman, 2020). Por el momento, todos estos trabajos solo pueden predecir efectos a corto plazo, y el impacto a largo plazo puede ser muy variable dependiendo de la evolución de la pandemia, las restricciones sanitarias, el desarrollo del turismo y, sobre todo, los posibles cambios en el consumo cultural de las personas y su percepción del patrimonio inmaterial.

También hay varios estudios realizados por organizaciones internacionales y diferentes gobiernos. En el ámbito de los museos, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) realizó un estudio antes del verano de 2020 en el

que analizó la situación del sector. El informe indicó que el 94,7 % de los museos de todo el mundo habían cerrado sus puertas durante el primer encierro, y que la pandemia había obligado a los museos a adoptar estrategias digitales y redes sociales. El estudio ha sido continuado por el propio ICOM y la Unesco, que en un informe reciente señala las diferentes alternativas para los museos y pone en valor la rapidez de la reacción de estas instituciones, así como su gran resiliencia, al buscar alternativas a través de internet, de las redes sociales y las difusiones virtuales (Unesco 2020b), con el fin de conservar los lazos con los territorios comunitarios nacionales e internacionales (Viel, EL).¹ También la Red de Asociaciones Europeas de Museos (NEMO) mantiene un sitio web con información permanentemente actualizada sobre la situación de los museos.²

En el campo de la gestión cultural, un estudio interesante es el del Centro de Políticas y Evidencia de Industrias Creativas (PEC) en el Reino Unido, llevado a cabo por la Universidad de Manchester.³ En País Vasco, el Observatorio Vasco de la Cultura promovió el proyecto «Observatorio de la Crisis» para valorar «el impacto del COVID-19 en los sectores culturales», para lo cual se ha valido de diversas encuestas e informes que pudieran servir para evaluar la situación del sector cultural.⁴ El informe resultante destaca la disminución de los ingresos en materia de cultura, los cambios desarrollados por los agentes culturales y las diferentes estrategias implementadas. Sin embargo, estos estudios ponen de relieve muy pocas de las implicaciones para el sector del patrimonio inmaterial.

En el campo del PCI, la primera y más destacada acción vino de la propia Unesco, que lanzó una encuesta en línea que reúne más de doscientas experiencias de setenta países. Sus conclusiones, que han marcado la finalización de otros estudios regionales (en América Latina, por ejemplo), destacan que

1. Para citar los textos que se incluyen en este mismo libro utilizaremos la forma «EL» («en este libro») junto con el nombre del autor o autora.

2. www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-work/museums-during-covid-19.html. (Consulta: 18 de abril de 2021).

3. «Covid-19: Impactos en las industrias culturales y las implicaciones para la política». www.alc.manchester.ac.uk/icp/research/projects/covid-19-impacts-on-the-cultural-industries-and-the-implications-for-policy/. (Consulta: 18 de abril de 2021).

4. www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19803/es/contenidos/informacion/keb_krisaldiaren_behatokia/es_def/index.shtml. (Consulta: 18 de abril de 2021).

el 94 % de las personas que respondieron a la encuesta confirmaron que la pandemia había afectado su patrimonio vivo, con cancelación de fiestas, acceso restringido y pérdida de ingresos. Pero el estudio también destaca que el 59 % de los encuestados mencionó soluciones innovadoras para la transmisión de su patrimonio vivo, especialmente a través de las nuevas tecnologías; el 27 % destacó la contribución directa del PCI a la conectividad social y el 15 % consideró que el PCI había proporcionado apoyo espiritual y bienestar psíquico en tiempos difíciles (Unesco, 2020a).⁵ Deben tenerse en cuenta también otros estudios aplicados, como el que está impulsando el Centre de Prospectiva i Anàlisi dels Castells (CEPAC), junto con la Coordinadora de Colles Castelleres de la Ciutat de Barcelona (CCCCB), con el apoyo del Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB), que ha puesto en marcha un Observatorio sobre la Afectación del COVID-19 en las Colles Castelleres de Catalunya.⁶ Se trata de un proyecto que pretende no solo recopilar la mayor información posible sobre los efectos de la pandemia en los grupos de torres humanas, sino también acompañarlos en el proceso de retorno a la actividad. Por último, vale la pena destacar dos documentos interesantes. Por un lado, las «Pautas para la gestión, conservación y disfrute público del patrimonio cultural en la desescalada de la crisis sanitaria (COVID-19)» dadas por el Ministerio de Cultura y Deporte.⁷ En las pocas páginas dedicadas al patrimonio inmaterial, el documento indica que las actividades pueden reanudarse después de la crisis sanitaria, y hace tres recomendaciones básicas: que todas las decisiones se tomen en común con las comunidades; que las celebraciones festivas no sean movidas del calendario, y que su espacio de celebración tampoco sea alterado. Y, por otro lado, están los «Planes de reanudación del sector cultural» de la Generalitat de Catalunya, que publicaron algunas recomendaciones sobre «cultura popular y asociaciones culturales» aprobadas por el comité técnico del Plan de Protección Civil de Cataluña (PROCICAT), en julio de 2020, y que fueron elaboradas conjuntamente con las federaciones presentes en el Consejo de Asociaciones Culturales. El documento contiene in-

5. <https://ich.unesco.org/es/el-patrimonio-vivo-en-el-contexto-de-la-pandemia-de-covid-19-011123>. (Consulta: 18 de abril de 2021).

6. www.cepac.cat/el-cepac-activa-un-observatori-per-estudiar-l'impacte-de-la-covid-19-a-les-colles-de-la-ciutat-de-barcelona/. (Consulta: 21 de abril de 2021).

7. <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/noticias/2020/2020-06-01-patrimonio-y-desescalada.html>. (Consulta: 19 de abril de 2021).

dicaciones muy específicas sobre las medidas sanitarias que se deben adoptar, recoge la posibilidad de que las asociaciones culturales y las entidades de cultura popular estén reguladas como grupos de convivencia habitual (pero con un máximo de veinte personas) y presenta una recopilación exhaustiva del impacto en cada sector cultural. Por sus características, el documento es, según nuestro conocimiento, único en España, y destaca por su alto grado de detalle y profundidad de análisis sobre las dificultades y posibilidades de reanudar la actividad en cada sector cultural.⁸

EFFECTOS DEL COVID-19 EN EL PCI

El PCI corresponde a una categoría patrimonial muy amplia, que incluye desde fiestas y artes del espectáculo hasta saberes, usos y técnicas, por lo que los efectos de la crisis sanitaria en su práctica y transmisión han sido variados, en especial si se considera la diversidad de contextos y medidas implementadas con motivo de la pandemia. Con todo, podríamos señalar cinco tipos de efectos principales:

1. *Efectos en la celebración de prácticas masivas del PCI.* En general, las prácticas festivas, las artes del espectáculo y otros eventos de difusión de música y bailes tradicionales fueron los más afectados, pues comportan una concentración de personas y, en el caso de las fiestas, un elevado contacto físico. Las normas de distanciamiento social decretadas durante la pandemia afectaron profundamente la esencia misma de las fiestas, y la posible continuidad de estas medidas genera preocupaciones en sus organizadores. Aunque los efectos de estas restricciones han alcanzado a todo tipo de actividades (Ramis, EL; Delgado, EL; Bullen, EL; Carbonell, EL; Bellas, EL; Soler, EL), su impacto es muy distinto, según el tipo de celebración, y tiene una incidencia más importante en aquellas de carácter multitudinario por la imposibilidad de mantener la distancia social, como es el caso de los *castellers* que se presenta en este volumen (Soler, EL). Las normas y

8. [http://interior.gencat.cat/web/.content/home/030_arees_dactuacio/proteccio_civil/consells_autoproteccio_emergencies/coronavirus/fases_confinament/plans-de-desconfinament-sectorials/Espectacles-culturals-lliberies-i-sales-dart/2020_07_17-DC-Plan de reanudación de las asociaciones populares-cultura y culturales.pdf](http://interior.gencat.cat/web/.content/home/030_arees_dactuacio/proteccio_civil/consells_autoproteccio_emergencies/coronavirus/fases_confinament/plans-de-desconfinament-sectorials/Espectacles-culturals-lliberies-i-sales-dart/2020_07_17-DC-Plan%20de%20reanudaci%C3%B3n%20de%20las%20asociaciones%20populares-cultura%20y%20culturales.pdf). (Consulta: 19 de abril de 2021).

recomendaciones sanitarias aprobadas por los distintos gobiernos han ido variando, desde la prohibición absoluta hasta el control del aforo, pero, aun así, son muchas las dudas que surgen en relación con los efectos futuros de las celebraciones y su formato más o menos reducido. Muchos grupos organizadores de festividades señalan que, cualquiera que sea la evolución de la pandemia, es muy probable que se adopte un modelo de celebraciones más pequeñas y sostenibles con menos participantes y, tal vez, reducido a la comunidad local.

2. *Efectos sobre las asociaciones vinculadas al PCI.* Generalmente, las fiestas y celebraciones tradicionales están organizadas por asociaciones o agrupaciones de personas en cuyo interior se practica una fuerte sociabilidad, puesto que la misma fiesta y, más aún, su preparación generan unas relaciones sociales intensas. La no celebración de actividades culturales vinculadas al PCI interrumpe no solo los ritmos comunitarios, sino también las posibilidades de continuidad de las prácticas. Es por ello que los miembros de estos colectivos están preocupados por los efectos de la no celebración, pero también por el daño que se está produciendo en el tejido asociativo. Es cierto que, en general, la gente quiere volver a las plazas, sus lugares de encuentro, y poner en práctica fiestas, artesanías, bailes o música, pero también es verdad que la interrupción ha permitido el descubrimiento de otros patrones de consumo cultural. Algunos debates mantenidos entre asociaciones apuntan a que ya existía cierta fatiga del ritmo asociativo antes de la pandemia, con una disminución en el número de los inscritos en las asociaciones, también provocada por una mayor demanda de celebración y, en algunos casos, por la falta de relevo generacional. En cualquier caso, la pandemia parece haber afectado a las asociaciones (García Petit y Treserras, EL) con una disminución, aún por estimar, de sus miembros y de sus ingresos, lo que podría poner en riesgo su continuidad.
3. *Efectos en la dimensión económica del PCI.* El PCI también tiene una dimensión económica, tanto en lo que respecta a la necesidad de recursos para su desarrollo como en lo referente a los beneficios directos e indirectos que comporta su práctica. Con la pandemia, los efectos económicos han sido de tres tipos: *a)* pérdidas provocadas como consecuencia de la disminución del turismo y del consumo; *b)* efectos indirectos generados por la pérdida de ingresos en actividades impagadas (contratos con empresas, financiación pública y privada, audiovisuales, etc.); y *c)* un importante impacto en las condiciones de producción y comercialización de productos

o servicios, pues disminuyó no solo el turismo masivo, sino también la posibilidad de acceso a lugares, objetos y materiales para la práctica y reproducción del PCI (Unesco; 2020a). La reivindicación de medidas de soporte ante los efectos de la pandemia del COVID-19 sobre el PCI ha sido generalizada y las administraciones han recibido numerosas peticiones de ayuda por parte de los colectivos organizadores.

4. *Efectos sobre las actividades artesanas.* El cierre prolongado de los puntos de venta, la dificultad para acceder a algunos materiales y la suspensión de mercados y ferias artesanas han afectado significativamente la actividad artesanal. Aunque los distintos gobiernos han desarrollado planes para fomentar el consumo de la artesanía y buscar nuevas formas de comercialización, en general, las asociaciones se quejan de un escaso soporte público. Además, la artesanía comporta, en muchos casos, una cierta precariedad en las prácticas productivas, por lo que se vio muy afectada con la pandemia, como sugiere Molina (EL). La gran dependencia de la producción artesanal del turismo, especialmente en los países en vías de desarrollo, y su dificultad para adaptarse a acontecimientos como el que estamos viviendo han comportado serios riesgos para esta actividad. Sin embargo, la pandemia también ha puesto en relieve la creatividad y resiliencia del sector (Arista-Zerga, EL), y en algunos casos la Administración pública ha logrado implementar programas de apoyo y salvaguarda pertinentes y adecuados a las necesidades de este (Castellar, EL).
5. *Efectos de la reducción del turismo en el PCI.* Desde hace décadas, los recursos intangibles forman parte del repertorio cultural con que se promocionan los destinos turísticos (Georgescu, Arcos y Leal, EL), lo que ha significado, en muchos casos, que determinados eventos y celebraciones reciban grandes cantidades de turistas cada año. En este ámbito, ante la reducción del turismo nos encontramos con reacciones diversas, porque existe la preocupación por la disminución de ingresos que este trae consigo, pero también la percepción de este fenómeno como una oportunidad y un bálsamo para algunas pequeñas localidades cuyas fiestas se habían masificado. Algunas de ellas, incluso, tomaron la iniciativa de realizarlas, pero haciendo llamamientos para que no fuesen visitadas (Guil, EL).

ALTERNATIVAS Y REINVENCIONES EN LAS PRÁCTICAS DEL PCI

Como destaca la Unesco en la Convención sobre Patrimonio Inmaterial (2003), el PCI se encuentra estrechamente relacionado con las comunidades y grupos, que son quienes lo recrean y actualizan constantemente, dotándolo de una de sus principales características: el tratarse de prácticas y saberes dinámicos. Con la pandemia y el confinamiento, los encuentros entre personas más allá del núcleo familiar se vieron dramáticamente reducidos, por lo que fue necesario buscar distintas estrategias para poder mantener la dimensión colectiva del PCI. En algunos casos, la creatividad de comunidades, personas y asociaciones permitió que las relaciones se mantuvieran a través de adaptaciones, mientras que en otros casos no fue posible. Las reacciones han sido distintas, pero básicamente podemos identificar siete estrategias, combinables entre sí:

1. *Cancelación de la celebración.* Durante el período de mayor confinamiento, y también posteriormente, como consecuencia de las restricciones sanitarias, muchas celebraciones y eventos fueron cancelados (Rojas, EL). Esta decisión, justificada por motivos sanitarios, creó un sentimiento de duelo generalizado en muchas comunidades (Bindi, EL; Bullen, EL).
2. *Cambio de fecha.* Aunque esta alternativa se contempló en un buen número de celebraciones (como en la Patum de Berga, la Fiesta de Sant Jordi en Cataluña, las Fallas de Valencia o las procesiones de Semana Santa en Andalucía), al final apenas se adoptó en algunos casos, no solo porque no se sabía cómo evolucionaría la pandemia, sino también porque el cambio implicaba interrumpir la vida de la comunidad (Guil, EL; Rojas, EL).
3. *Celebración en formatos reducidos y reinvencciones.* Fue una opción adoptada en muchos casos de fiestas y eventos anteriormente multitudinarios, e implicaba el mantenimiento de algunos elementos que se consideraban simbólicos o representativos. Estas celebraciones han ido acompañadas de procesos de reinvencción de las fiestas, con la creación de nuevos rituales y celebraciones familiares (Imber-Black, 2020), la transformación rápida de la forma en que se celebraban y el cambio de los lugares de celebración. Esta capacidad de reinvencción está presente en muchas de las temáticas de los artículos de este libro, como en el caso de la fiesta de la Mare de Déu de Algemesí y la Patum de Berga (Delgado, EL), las celebraciones festivas de Mallorca (Ramis, EL), la fiesta de San Giuseppe en Roma (Uccella,

EL), la celebración de Sant Jordi en la Casa Batlló (Vargas, EL), las procesiones y ferias de Andalucía (Castaño y Hernández, EL), el toque manual de campanas (Bellas, EL), las sardanas (García Petit y Treserras, EL), las fiestas del fuego (Guil, EL) o las fiestas históricas (Rojas, EL). En todos estos casos, se recuperan, se reivindican y se protegen los bienes del PCI como muestra de un anhelo de continuidad (Guil, EL). No sabemos si a través de estas celebraciones se habrán creado neotradiciones ni si estas continuarán, pero, en todo caso, el análisis de su creación y desarrollo — como sugiere Vargas (EL)— ha contribuido a la documentación y discusión de las transformaciones del PCI.

4. *Celebraciones alternativas*. En algunos casos, y a pesar de las prohibiciones, algunas comunidades llevaron a cabo celebraciones en formatos alternativos, y a veces se generaron situaciones conflictivas a raíz de ellas. Como indica Bullen (EL), durante la etapa de prohibición de las fiestas, las comisiones municipales prepararon un programa oficial y alternativo de fiestas, con actividades sobre todo virtuales o desde los balcones, pero aun así se celebraron lo que esta autora denomina «no-fiestas» o alternativas a las prohibiciones impuestas desde el Gobierno central y los gobiernos autonómicos y municipales. Estas iniciativas fueron criticadas y se asociaron críticamente con fiestas ilegales protagonizadas por jóvenes.
5. *El papel de los museos y el PCI*. Como señala Viel (EL), en tiempos de pandemia el museo es un posible remedio para aliviar la enfermedad biosocial causada por un trastorno ecosistémico del planeta, dado que interpela a nuestros conocimientos y nos invita a transformarnos. Aunque con sus puertas cerradas, los museos también reaccionaron con creatividad y, a través de acciones distintas desde la virtualidad, propiciaron la interacción con sus audiencias en torno al PCI. Como sugieren Rico y Canals (EL), ello se ha hecho a través de dos acciones: la creación de espacios donde las personas puedan compartir, conocer y desarrollar prácticas y saberes que suelen vivirse en comunidad y el rescate de las memorias de la pandemia. Esto último ha propiciado que los museos conformen un acervo patrimonial (narrativo y objetual) que podría contribuir, en un futuro, a comprender, narrar y significar intersubjetivamente este momento histórico. También, en el contexto de la pandemia, la creación de exposiciones vinculadas con el patrimonio inmaterial se aceleró, sobre todo a partir de la posibilidad de apertura de los museos desde junio de 2020, porque de esta manera la fiesta y los elementos festivos seguían vivos en un espacio museístico.

En muchas poblaciones se celebraron exposiciones «de urgencia» con el objetivo de que la población pudiera «contemplar» la parte material de la fiesta (Bellas, EL).

6. *Celebración en formato virtual.* El confinamiento domiciliario generó un uso extensivo de pantallas, redes sociales y dispositivos móviles. Las estrategias virtuales, que han sido múltiples, han incluido espacios participativos a través de las redes sociales o las transmisiones por las redes sociales o por las televisiones locales. Como señala Imber-Black (2020: 920), numerosos rituales de carácter festivo, familiar o del ciclo de vida se han readaptado al formato virtual: los «rituales-Zoom». Este uso de elementos digitales durante la pandemia ha tenido principalmente cuatro estrategias: *a*) la dinamización llevada a cabo por muchas asociaciones y administraciones públicas para difundir el patrimonio inmaterial, que se ha especificado en numerosas acciones, como museos virtuales, inventarios en línea o divulgación de contenidos relacionados con las prácticas de la cultura popular (fotografías, vídeos, historias, leyendas, recetas, etc.); *b*) el uso de internet como alternativa a las celebraciones: fiestas retransmitidas en línea, celebraciones virtuales, reuniones virtuales, etc. (Carbonell, EL; Castaño y Hernández, EL); *c*) el uso de las redes sociales como elementos de dinamización o debate en torno al PCI; y *d*) la propuesta de actividades por parte de los museos, como visitas virtuales o la creación de museos virtuales (Rico y Canals, EL; Roigé Ventura y Soulier, EL). De todas formas, la interpretación del significado de estas acciones virtuales es diversa. Cabría preguntarnos, como hacen Castaño y Hernández (EL), si el gran número de simulacros y teatralizaciones del patrimonio cultural crean nuevas narrativas e imágenes digitales en las que se desdibujan las prácticas del PCI originales. Pero también es importante decir, como sugiere Randazzo (EL), que las redes permiten la construcción de tejidos de apoyo y aumento de la visibilidad, en una línea más inclusiva y democratizadora.
7. *Cambios en los usos de los elementos del PCI, especialmente con relación a las prácticas artesanas.* Las primeras soluciones para adaptar las prácticas artesanales al nuevo escenario pandémico han girado en torno a la necesidad de desarrollar políticas y programas de rescate urgentes basados en los beneficios que ofrece la era digital, principalmente el comercio electrónico (Molina, EL; Castellar, EL). Pero, además, en muchos casos ha habido rápidas adaptaciones de las prácticas artesanales, pues se han rediseñado sus productos para adaptarlos al contexto de la pandemia, como en el caso de

las Tablas de Sarhua (Molina, EL; Arista-Zerga, EL), introduciendo nuevos formatos y temáticas en la artesanía para garantizar su supervivencia. El análisis de la adaptación de las prácticas artesanas al nuevo contexto impuesto por el COVID-19 no deja de plantear debates en torno a diversas cuestiones, por ejemplo, la autenticidad de la práctica artesanal y sus transformaciones.

LOS EFECTOS SOBRE LAS COMUNIDADES LOCALES: ENTRE LA COHESIÓN SOCIAL Y EL CONFLICTO

La no celebración de las fiestas ha provocado situaciones de «duelo» (Bindi, EL; Castellar, EL) o «incertidumbre» social (Delgado, EL; Ramis, EL). Como señala el citado informe de la Unesco (2020a), existe un vínculo directo entre el patrimonio inmaterial y el bienestar social y psicológico, ya que las actividades ofrecen muchos «ingredientes del bienestar» y actúan como un «recurso de resiliencia social y psicológica frente a las crisis». Más importante aún: el informe afirma que «promover diversas expresiones culturales ofrece formas efectivas de lidiar con el trauma posterior a la crisis y reconciliar a las comunidades afectadas» (Unesco, 2020a). En muchas comunidades, la reivindicación de las festividades y prácticas del PCI es vista como una especie de pegamento social simbólico ante la situación vivida. Un aspecto interesante, en este sentido, es el hecho de que en varias celebraciones ha habido eventos en memoria de las víctimas de la pandemia o de homenaje al personal sanitario y trabajadores esenciales.

De todas formas, aunque la fiesta y el patrimonio inmaterial son ciertamente elementos de cohesión social, muchas veces tienen también un carácter disruptivo y de cierta oposición a la institucionalidad y la gobernanza política. Durante la pandemia, se han producido conflictos diversos, de mayor o menor intensidad, que cuestionaban las decisiones sobre la celebración o no de las fiestas y su forma de festejo, con debates que se han trasladado a la arena política (Roigé, Guil y Bellas, 2021). En otros casos, algunos vecinos han celebrado fiestas alternativas, lo que ha llevado a conflictos más importantes. La fiesta se articula con frecuencia como un evento libre y, en alguna medida rebelde con relación a los poderes convencionales, lo que la convierte en un espacio privilegiado para la observación de todo tipo de conflictos, desde el género hasta la gestión del espacio público pasando por la identidad

o el turismo. En esta línea, el trabajo de Bullen (EL) señala cómo la celebración de las fiestas crea tensiones año tras año y que precisamente la ausencia de los actos y actividades las disminuye y favorece la posibilidad del diálogo que parte de la pérdida compartida de estas celebraciones.

Como señala Bindi (EL), entre la espera y la incertidumbre, las comunidades de práctica festiva se hacen preguntas cruciales frente al sentido de residualidad e irrelevancia y utilizan de manera tranquilizadora el pasado y las tradiciones en el frágil espacio de la crisis. Durante este año pandémico, estas «celebraciones modificadas» sustituyeron muchísimas de las fiestas y funciones —religiosas y civiles— que no podían vivirse presencialmente (Uccella, EL): fiestas de cumpleaños, funerales, carnavales, congresos, seminarios, presentaciones de libros, tesis, etc. Como afirma Uccella (EL), en la medida de lo posible, se intentó mantener un contacto entre los integrantes de distintos tipos de colectividades, para infundir seguridad a sus miembros, mantener vivo el sentido comunitario y reforzar identidades.

EL PCI EN LA ERA POS-COVID-19

La situación vivida durante la pandemia ha generado una gran preocupación en el sector del patrimonio cultural, por el temor a que los públicos no acudan a museos, equipamientos culturales, yacimientos arqueológicos, cines, teatros o eventos multitudinarios (Rojas, EL). ¿Se recuperará la situación anterior? ¿Será necesario repensar las actividades culturales? ¿Serán sostenibles?

Como indicábamos antes, es prematuro aún determinar hasta qué punto el COVID-19 tendrá efectos futuros en la forma de entender y de celebrar el PCI. De todas formas, el estudio de las distintas estrategias adoptadas en relación a los elementos del PCI plantea debates importantes sobre el significado del patrimonio inmaterial, afectando a algunos elementos clave de su definición: su valor social, los mecanismos de participación y su sostenibilidad (Roigé, Arrieta y Seguí, 2021). Las diferentes estrategias desarrolladas por los agentes sociales vinculados a la práctica del PCI durante la pandemia del COVID-19 nos permiten comprender, en una situación límite, los valores asociados al patrimonio inmaterial y también sus usos sociales económicos y políticos (Geert, Roigé, y Conget, 2017). Asimismo, el análisis de este período facilita la reflexión acerca de la sostenibilidad del patrimonio inmaterial y acerca de las dudas que se plantean en la continuidad de algunas de sus prác-

ticas, especialmente en el caso de las fiestas masivas (Roigé, Arrieta y Seguí, 2021). ¿Cómo se puede salvaguardar este patrimonio y asegurar su sostenibilidad tras el período del COVID-19? Tal vez, como señalan algunos artículos de este libro, muchas prácticas del PCI deberán reformularse y readaptarse, y, sobre todo, sería conveniente repensar su interrelación con el turismo. La pandemia ha puesto al descubierto las carencias de gestión de la Administración pública y las fortalezas de su unión con las comunidades portadoras de tradición. Para los colectivos festivos, el reto principal será la recuperación de la masa social disgregada o perdida por la pandemia (Bellas, EL).

Como propone Bullen (EL), un año sin fiestas nos ofrece una oportunidad para la reflexión e invención sobre el modelo dominante de hacer fiestas, una oportunidad para pensar en el programa festivo, y podría ser el momento de sopesar el significado del cambio, la maleabilidad de la tradición y el potencial de transformación, e incluso de repensar los mecanismos de igualdad y los aspectos conflictivos de las prácticas festivas. De la misma forma, Noyes sugiere que tal vez un período de luto por la tradición comunitaria ayudaría a la gente a reflexionar una vez más sobre lo que representan exactamente las prácticas del PCI, e indica que «podríamos beneficiarnos tomando unas vacaciones de nuestro patrimonio más valioso» (Bullen, EL).

LOS TEXTOS INCLUIDOS EN ESTE VOLUMEN

Muchas de las reflexiones que acabamos de presentar se desarrollan en los artículos de este libro a partir de casos específicos en territorios de Europa y América. En un intento de clasificación, los textos podrían agruparse en cuatro grandes temáticas: *a*) fiestas y celebraciones tradicionales; *b*) música y bailes tradicionales, con acento en el impacto y la reacción de sus organizaciones y practicantes; *c*) actividad artesanal, memoria y turismo; y *d*) museos y espacios patrimoniales. Con todo, existe un elemento transversal a todos estos trabajos y que se relaciona con un debate sobre el rol que ha tenido la virtualidad, no solo para la difusión y manutención adaptada de la práctica del PCI, sino también para la conexión de sus comunidades, lo cual suscita debates interesantes sobre sus alcances, limitaciones y potencialidades de cara a la era pos-COVID-19.

Los primeros artículos de este libro nos entregan distintas perspectivas sobre el impacto de la pandemia en la organización, celebración o difusión de

las fiestas y celebraciones tradicionales, así como las distintas estrategias que se han implementado ante el confinamiento o distanciamiento social. A partir del caso de la Patum de Berga, Dorothy Noyes reflexiona sobre temas diversos, como el rol social de la fiesta, entendida como «vehículo de interacción», espacio de encuentro y de desenfreno, pero que, a la vez, no se encuentra exenta de tensiones, producto de su instrumentalización política y de una patrimonialización que supone su control, y domesticación, lo que para la autora puede ser entendido también como una forma de confinamiento. A partir de ahí, Noyes inserta los conceptos de «confinamiento» y «distanciamiento social» en una perspectiva más amplia para interpretar los modelos y tensiones sociopolíticos de Estados Unidos y Cataluña y el rol del espacio público como escenario para visibilizarlos. Siguiendo con la dimensión política del PCI, el artículo de Margaret Bullen nos ofrece una lectura en clave de género a partir de casos del País Vasco. En su opinión, si bien ante la imposibilidad del desarrollo normal de las fiestas tradicionales se evidencia una sensación de pérdida y sacrificio, ello puede ser, asimismo, una oportunidad para la reflexión y transformación de determinadas prácticas tradicionales hacia una mayor paridad e inclusión. También, desde una perspectiva crítica, Mireia Guil reflexiona en su artículo sobre las respuestas de las comunidades participantes en las Fiestas del Fuego del Solsticio de Verano en los Pirineos ante las restricciones de la pandemia, a través del análisis y la comparación de tres territorios: Andorra, Isil y Francia. La autora reflexiona sobre el concepto de continuidad aplicado a la fiesta y las diferentes interpretaciones que le conceden las comunidades en el momento de verse obligadas a adaptar esta con motivo de la pandemia. Para Guil, la ausencia de una respuesta coordinada en clave Pirineo guardaría relación con la diversidad de las comunidades que participan de la fiesta y, por tanto, con una interpretación disímil de lo que se entiende por continuidad y lo que serían los «mínimos» para «mantenerla» en cada caso.

El texto de Antonio Rojas se centra en identificar el impacto social, económico y turístico que ha tenido el COVID-19 en las 116 fiestas históricas de Cataluña de celebración anual, las cuales, según el autor, pueden ser entendidas como escenarios con potenciales para la socialización del PCI. Dado el carácter multitudinario de la mayoría de estos eventos, sus organizadores se vieron obligados a su cancelación, aplazamiento o reconversión, lo que, para el autor, puede dar pie a una reflexión futura de cara a la sostenibilidad de estas, considerando futuras sinergias entre los agentes vinculados a la ges-

tión de este patrimonio y entendiendo su puesta en valor desde la perspectiva local de desarrollo regional y rural. En la misma línea, Andreu Ramis nos habla del caso particular de Mallorca. En su opinión, podríamos estar frente a un evento que cambie el modo en que habíamos entendido las fiestas hasta hoy, en un escenario de incertidumbre que pone en riesgo la regularidad del calendario festivo y que supone desafíos futuros en cuanto a repensar los formatos, así como el aforo, de las fiestas tradicionales. Por su parte, Lluís Bellas realiza un análisis de tres estrategias de gestión de las fiestas y elementos festivos tradicionales en el marco de la pandemia en Cataluña: la adaptación de las fiestas, la creación de exposiciones «de urgencia» y la activación patrimonial, esto último a través del caso del Toque de Campanas, elemento festivo cuya patrimonialización, para el autor —paradójicamente—, se vio beneficiada como consecuencia de la pandemia y del hecho de que habría sido utilizada como un mecanismo para homenajear a las víctimas del COVID-19. En todas estas estrategias Bellas advierte el empleo de tecnologías digitales, que iniciarían así lo que el autor plantea como «una hibridación física y virtual de las fiestas para hacerlas “viables” en este último año pandémico». Francesca Uccella también analiza el fenómeno de la virtualización de la fiesta a través del caso específico de la de San Giuseppe, en el barrio romano del Trionfale, una celebración religiosa de más de un siglo de antigüedad con un alto valor comunitario y reconocimiento patrimonial, pero que, debido a la pandemia, se ha reformulado y adaptado exitosamente al formato virtual, intentando mantener la conexión con sus fieles.

La dimensión virtual de las fiestas es abordada en los artículos de Letizia Bindi, Ángeles Castaño y Elodia Hernández, y Aniceto Delgado. El texto de Letizia Bindi, reflexiona sobre cómo el «giro patrimonial» hacia la participación, que supone una forma de empoderamiento y redefinición de la agencia en el plano patrimonial, se ha visto reforzado con la pandemia. Para la autora, la intensificación del uso de herramientas y plataformas digitales producto del confinamiento y del distanciamiento social ha potenciado la creatividad y la participación, por lo que podríamos entender estos archivos y galerías como «lugares intangibles donde ocurren algunos pasajes cruciales del proceso de participación en un momento, asimismo, en que el discurso patrimonial y el sentido de pertenencia a los lugares y a las comunidades se constituyen como una reserva de conceptos y prácticas para la resiliencia, el apoyo social, la solidaridad y la cohesión». Desde otra perspectiva, Ángeles Castaño y Elodia Hernández se preguntan en su artículo sobre los efectos del confinamiento

en el PCI a través del análisis de los casos de la Semana Santa y la Feria de Abril, en Andalucía. Para las autoras, cabe aún preguntarse si la cibercultura y la tendencia a la virtualización del PCI efectivamente hace a los sujetos más participativos y creativos, o bien, si a aquellas respuestas iniciales y espontáneas de antes del confinamiento, dotadas de creatividad y resiliencia, les han seguido intentos de apropiación institucional y domesticación de un ciberpatrimonio cultural en ascenso. Por su parte, Delgado nos ofrece una reflexión de los tiempos de pandemia y sus efectos para el PCI desde dos perspectivas que se encuentran en la virtualidad. Por un lado, los desafíos de los investigadores y las investigadoras que, dadas las circunstancias extraordinarias, implementaron «etnografías de urgencia» adaptando sus metodologías y combinando el trabajo de campo con la etnografía virtual; y, por otro, las asociaciones o individuos que se volcaron a las redes sociales para expresarse, compartir prácticas y buscar alternativas a la celebración de fiestas.

Con respecto a los bailes y a la música tradicional, en este volumen se presentan los artículos de Eliseu Carbonell y Lluís Garcia Petit y Xavier Treserras. El texto de Carbonell se centra en intentar comprender cómo el COVID-19 ha afectado la transmisión de la música tradicional, tanto en contextos formativos formales como en espacios de sociabilidad informal, desde la perspectiva de los estudiantes y los docentes de esta disciplina. El autor concluye que, si bien las herramientas digitales permitieron mantener la práctica, el aprendizaje y la difusión de la música tradicional, ello no compensa la presencialidad, y argumenta que, desde las plataformas virtuales, la transmisión de la música tradicional encajaría más con la lógica mercantil del ocio, a diferencia de una lógica maussiana del don que el autor reconoce en el proceso de transmisión musical tradicional. Por su parte, Garcia Petit y Treserras se centran en analizar la afectación de la práctica de la sardana y la comunidad sardanista. Los autores identifican acciones concretas que llevaron a cabo la Confederació Sardanista de Catalunya y otros agentes para evitar su interrupción, las cuales se han canalizado a través de las redes sociales y han tomado formas diversas, como juegos, retos y audiciones, entre otras. Así, los autores postulan que, pese al «parón» obligatorio, la sardana como PCI no solo se mantuvo presente a lo largo del confinamiento gracias a la acción de un tejido asociativo importante en torno a ella (que, incluso, se refuerza en estos momentos), sino que también habría permitido a las entidades sardanistas poder dedicarse a la documentación o investigación de algunos aspectos específicos de este elemento. El artículo de Guillermo So-

ler, por su parte, nos aproxima a la realidad de otra práctica patrimonial catalana, los *castells*, inscritos en la lista representativa de la Unesco el año 2010. Según defiende el autor, estas torres humanas, dada su dinámica y por su estrecho contacto físico, se encuentran entre los eventos más afectados por las restricciones producto de la pandemia, pues se cancelaron ensayos y presentaciones en los períodos más duros de confinamiento. Sin embargo, el autor destaca la actividad de las agrupaciones a través de las redes sociales y cómo el *fer pinya* —la base social masiva que sostiene la torre y contiene el impacto— se torna en una metáfora de la solidaridad ciudadana ante la pandemia, con una campaña que reconoce el rol de aquellos *castellers* que se encontraban trabajando en la primera línea. El rol fundamental de la *pinya*, sin embargo, es lo que resulta más problemático de cara a la desescalada y a la nueva normalidad y plantea desafíos importantes debido a su carácter masivo.

Otro ámbito del PCI que se ha visto seriamente afectado con la pandemia es la actividad artesanal. Los trabajos de Adriana Arista-Zerga y Bárbara Molina tratan sobre los artesanos y las artesanas sarhua (Perú) y destacan su resiliencia, creatividad y capacidad de adaptación en este período. Ambos textos son complementarios: Arista-Zerga, por un lado, se centra en la capacidad de reinención de los artesanos a través de la adaptación del arte sarhua a nuevos formatos (como la mascarilla) y temáticas (como el empoderamiento de la mujer y la violencia de género), mientras que Molina destaca, por otro lado, cómo en algunos países en desarrollo la precariedad laboral del sector cultural, en particular, en la artesanía, se ha hecho aún más evidente en el actual contexto de crisis sociosanitaria. Para la autora, ante la necesidad de generar nuevos mercados en línea, los artesanos y las artesanas se han visto afectados por la brecha digital y por la ausencia de políticas públicas con pertinencia territorial y cultural para apoyarlos, lo que ha motivado, asimismo, que estos se replanteen nuevas alianzas con el sector privado y nuevas estrategias de comercialización. Como contrapunto a lo anterior, Nathalia Castellar se refiere al caso colombiano y describe cómo desde la Administración pública se implementaron medidas que consideraron tanto la precariedad del sector artesanal como sus necesidades concretas en el contexto de pandemia. Para la autora, aunque tenían un alcance limitado, estas estrategias no se limitaron exclusivamente al producto artesanal, sino también a la protección y el incentivo de la práctica artesanal y sus condiciones de producción. En su artículo, Castellar también aborda otro elemento del PCI: la celebración de la Semana Santa de Popayán y su adaptación a un formato digital que no re-

plicaba la fiesta, sino que promovía espacios de debate y reflexión sobre la misma, lo cual se vio favorecido porque existía una asociación que le daba soporte a la fiesta y que condujo su adaptación en tiempos de pandemia, lo que pone acento en el rol de las comunidades en el mantenimiento del PCI y abre también la pregunta sobre qué otros actores o formas de adhesión quedaron invisibilizados en su adaptación. Siguiendo con Colombia, el artículo de Marcela Randazzo se aproxima a otro ámbito del PCI, la memoria, y analiza las redes sociales como una herramienta de contrapoder de grupos subalternizados. La autora efectúa un análisis del uso de las redes sociales de las comunidades de memoria del conflicto armado colombiano previo a la emergencia sanitaria, para luego aproximarse a aquellas que emergen con su llegada. Randazzo concluye con la importancia de la construcción de archivos en los que la palabra se vuelve testimonio y patrimonio, otorgándoles mayor visibilidad y permitiendo la construcción de tejidos de apoyo. Desde la perspectiva del turismo, el artículo de Alexandra Georgescu, Jordi Arcos-Pumarola y Pilar Leal también analiza la difusión del PCI desde las redes sociales en tiempos de pandemia, centrándose en conocer cómo las DMO (*destination management organization*), en un contexto difícil y con una restricción significativa del turismo —si no total—, construyen un relato sobre el PCI, en cuanto que recurso turístico, en el Estado español. Para los autores, con la salvedad de algunos casos más exitosos, como Andalucía, las DMO aún se enfrentan al reto de «comprender, entender y ser capaces de comunicar todos los elementos asociados al patrimonio cultural inmaterial».

Desde la perspectiva de los museos o espacios patrimoniales, la publicación presenta los artículos de Xavier Roigé y Virginie Soulier; Marta Rico y Alejandra Canals, Amílcar Vargas, y Annete Viel. En su texto, Roigé y Soulier reflexionan acerca de las potencialidades de los museos virtuales en la difusión y salvaguarda del PCI a partir del caso concreto del proyecto de museo virtual de las Fiestas del Fuego de los Pirineos y la implementación anticipada de una versión provisional ante la emergencia de la pandemia. A partir de esta experiencia, los autores reflexionan sobre el valor de los instrumentos digitales en la preservación de este tipo de patrimonio, así como sobre sus posibilidades en términos de acceso, participación y documentación del PCI. El artículo de Rico y Canals Ossul también aborda la virtualidad y las redes sociales en los museos como una respuesta creciente ante el cierre de muchas de estas instituciones en todo el mundo, a causa de la pandemia. Las autoras identifican estrategias diversas por parte de los museos para mantener el con-

tacto con su público, difundir y propiciar espacios de práctica del PCI desde una perspectiva participativa y atender a las necesidades de los usuarios y las usuarias en el difícil contexto del confinamiento. A su vez, se preguntan con relación a los cambios que este «giro a la virtualidad» supone en la conceptualización tanto del museo, en cuanto que espacio «físico», como de su rol con respecto a las comunidades. Siguiendo en la línea de la incorporación de la ciudadanía en la salvaguarda y práctica del PCI, Vargas describe la reformulación de la fiesta de Sant Jordi que lleva a cabo la Casa Batlló, en la que se convocó a la comunidad a que decorara sus balcones con rosas —un elemento característico de esta fiesta— y compartiera su registro fotográfico en las redes sociales. Para el autor, aquello supone una reinención de esta neotradición que nos invita a reflexionar sobre alternativas y retos para la salvaguarda del PCI, así como acerca del involucramiento de la ciudadanía en este proceso.

Por último, el libro cierra con la aportación de Annete Viel, quien efectúa una reflexión sobre el rol del museo en un momento histórico que marca un antes y un después en la historia global y que nos obliga a revisar nuestras formas de habitar el universo y relacionarnos, así como a reflexionar en torno a nuestra tradiciones y expectativas. La autora plantea que existen dos mutaciones de los museos que se vienen dando hace décadas y que en el contexto pandémico resultan claves para la comprensión de su transformación. En primer lugar, el paso de una museología del objeto a una museología ciudadana, es decir, un pasaje de la presentación del objeto único para su contemplación a la presentación del objeto «sin utilidad, pero dotado de significación», que se pone en escena para propiciar «experiencias diversas combinando sentido, ciencia y conciencia». En segundo lugar, Viel argumenta el paso del museo-seducción al museo-licción, entendiendo lo primero como una orientación hacia el visitante y el tendido de puentes para atraerlo, mientras que lo segundo destaca los vínculos que «se dan a partir de las experiencias vividas, de los relatos que estas generan, en el curso de la creatividad que se va dando» y, por tanto, pone acento en la reciprocidad, fenómeno que para la autora se ha acrecentado con la pandemia desde la respuesta diversa de los museos.

CONCLUSIONES

El conjunto de textos que hemos editado y que podrán leerse a continuación presentan no solo una radiografía o elenco de casos etnográficos que abordan

las distintas dimensiones en que se han visto afectados el PCI y sus comunidades practicantes con el confinamiento y el posconfinamiento. Constituyen también un interesante examen sobre el PCI, sus valores sociales, las dinámicas sociales y las políticas públicas. Como conclusión, tres grandes cuestiones nos parecen relevantes:

1. La no celebración de actividades relacionadas con el PCI ha tenido un efecto negativo en la dinámica social y sobre el propio PCI. La falta de celebraciones ha supuesto un «luto» para las comunidades que ponen en práctica sus manifestaciones culturales vivas. Las comunidades las consideran básicas por su identidad y cohesión social, por lo que su suspensión tiene efectos negativos en el bienestar social y mental de los ciudadanos.
2. Por el contrario, las comunidades y asociaciones locales han sido muy activas, con una actitud de resiliencia hacia las prácticas relacionadas con la cultura popular, las cuales han utilizado como factor de resistencia social a las circunstancias adversas, reinventando muchas formas de celebración a través de procedimientos digitales o celebraciones reducidas. El PCI ha demostrado un valor fundamental en la crisis pandémica como factor de cohesión e identidad social.
3. Las comunidades y asociaciones que las celebran están preocupadas por el futuro y la sostenibilidad del PCI. Aunque su continuidad está asegurada, es necesario repensar en muchos casos las formas de celebración, descubrir más su perspectiva social e integradora, y garantizar social y políticamente su continuidad y sostenibilidad, probablemente con formatos de celebración más pequeños.

Los esfuerzos realizados para mantener el espíritu de las fiestas han sido muy significativos, con una gran capacidad de inventiva, tanto física como virtual. Con todo, como sugiere Ramis (EL), nos hemos quedado con una cierta sensación de vacío. Por ello, los científicos y activistas de la cultura nos encontramos obligados a trabajar juntos, porque estamos preocupados por el presente y el futuro de nuestras prácticas culturales (Noyes, EL). Este libro, que nos habla de un momento muy concreto, debería servirnos para pensar en el futuro del patrimonio inmaterial.

AGRADECIMIENTOS

La realización de este libro ha sido posible por el trabajo realizado por el Grup de Recerca d'Antropologia del Patrimoni (GRAP) de la Universidad de Barcelona, en el marco del proyecto de investigación «Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea. Nuestro agradecimiento a todas las instituciones que participan en este proyecto, como la Universidad de Sevilla, la Universidad Pablo Olavide, la Universidad del País Vasco y el Centre Universitari de Turisme, Hoteleria i Gastronomia (CETT), adscrito a la Universidad de Barcelona.

Queremos agradecer también el apoyo de los miembros y colaboradores del Grup de Recerca, en especial, a Mireia Guil, Omar Guzmán, Elodia Hernández, Ángeles Castaño, Camila del Mármol, Ferran Estrada, Iñaki Arrieta, Fabien van Geert, María Royuela y Bárbara Molina, por su soporte e implicación en las reuniones preparatorias para hacer posible esta publicación.

BIBLIOGRAFÍA

- BAE, S., y CHANG, P. J. (2021). «The effect of coronavirus disease-19 (COVID-19) risk perception on behavioural intention towards “untact” tourism in South Korea during the first wave of the pandemic (March 2020)». *Current Issues in Tourism*, 24(7): 1017-1035.
- BAWIDAMANN, L.; PETER, L., y WALTHERT, R. (2020). «Restricted religion. Compliance, vicariousness, and authority during the Corona pandemic in Switzerland». *European Societies*, 23, núm. sup. 1.
- BLAKE, J. (2008). «Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage (2003)». *Encyclopedia of Global Archaeology*. Smith, C. (ed.). Springer, Nueva York.
- CANTONI, L.; DE ASCANIS, S., y ELGIN-NIJHUIS, K. (eds.) (2020). «Living heritage and sustainable tourism». «*Proceedings of the Heritage, Tourism and Hospitality International Conference*. Lugano: Università della Svizzera Italiana.
- DAVIES, K. (2020). «Festivals Post Covid-19». *Leisure Sciences*, 43(1-2): 184-189.
- GEERT, F. van; ROIGÉ, X., y CONGET, L. (2017). *Los usos políticos del patrimonio cultural*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

- ICOM (2020). *Informe. Museos, profesionales de los museos y COVID-19*. Disponible en: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>. (Consulta: 5/3/2020).
- IMBER-BLACK, E. (2020). «Rituals in the time of COVID-19: imagination, responsiveness, and the human spirit». *Family Process*, 59(3): 912-921.
- LOW, S., y MAGUIRE, M. (2020). «Public space during COVID-19». *Social Anthropology*, 28(2): 309-310.
- PASQUINELLI, C.; TRUNFÍO, M.; BELLINI, N., y ROSSI, S. (2021). «Sustainability in overtouristified cities? A social media insight into Italian branding responses to Covid-19 crisis». *Sustainability*, 13(4): 1848.
- ROIGÉ, X.; ARRIETA, I., y SEGUÍ, J. (2021). «The sustainability of intangible heritage in the COVID-19 era: Resilience, reinvention, and challenges in Spain». *Sustainability*, 13(11): 5796.
- ROIGÉ, X., BELLAS, L., y SOULIER, V. (2021). «El Museo Virtual de las Fiestas del Fuego del Pirineo. Un museo en línea a partir del patrimonio inmaterial». *Proceedings. I Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales*. Valencia: Edicions Universitat de València.
- ROIGÉ, X., GUIL, M., y BELLAS, L. (2021, en prensa). «Communities without festivities? Community effects, transformations and conflicts after Covid-19 in Catalonia». *Cultural Analysis*.
- SILBERMAN, N. A. (2020). «Good-bye to all that: COVID-19 and the transformations of cultural heritage». *International Journal of Cultural Property*, 27(4): 467-475.
- TSALPARA, C.; SOULOPOULOS, I.; SKLIAS, I., y GRAMMALIDIS, N. (2020). «Covid-19 pandemic's influence on popular/folk culture and tourism in Greece: Shaping the future and beyond». *Strategic Innovative Marketing and Tourism in the COVID-19*. 9th Springer Proceedings in ICSIMAT Conference.
- UNESCO (2020a). *Intangible Cultural Heritage in emergencies responding to the COVID-19 pandemic: addressing questions of ICH and resilience in times of crisis: report*. Venecia: UNESCO Office Venice and Regional Bureau for Science and Culture in Europe.
- UNESCO (2020b). *Museums around the world in the face of COVID-19*. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>. (Consulta: 3/2/2020).
- WAHL, J.; LEE, S., y JAMAL, T. (2020). «Indigenous heritage tourism development in a (post-) COVID world: Towards social justice at little bighorn battlefield national monument, USA». *Sustainability*, 12(22): 9484.

*Tradiciones distanciadas, tradiciones confinadas.
Privaciones sensoriales y vínculos sociales*¹

DOROTHY NOYES

La primera vez que presenté estas reflexiones fue en pleno confinamiento y de forma virtual. Discutir sobre celebraciones confinadas frente a una pantalla de ordenador incrementa el sentimiento de extrañamiento. Si nos hubiéramos encontrado en el espacio real en Barcelona, seguramente habríamos comido juntos antes de entablar una conversación formal. Habríamos puesto nombres a las caras, descubierto amistades en común, brindado y frivolidado codo a codo en el espacio de la Facultad. Habría tenido tiempo de recobrar ligeramente mis lenguas y me hubiera quedado hasta tarde intentando traducir mi habla a un castellano más o menos impresionista.

En vez de eso, como nos encontrábamos en junio de 2020, hablé en inglés ante una pantalla que me devolvía en primer lugar la extrañeza de mi rostro. Era consciente de que estaba hablando desde los Estados Unidos, con europeos y latinoamericanos, en un momento de vergüenza nacional: Columbus, Ohio, donde vivo, estaba inmersa aún en protestas diarias por los asesinatos de Breonna Taylor y de George Floyd. Era consciente de que había conocido Cataluña íntimamente una vez, pero que después de años de ausencia me había perdido la burbuja económica, los ataques terroristas, la crisis económica, la reconfiguración de los partidos políticos, la larga agonía del *procés* y las penurias por el confinamiento por el COVID-19, entre otras cosas. Era consciente de que como teórica, más bien que como técnica, podía darme el lujo de expresar mis dudas y de apagar mi Zoom en cualquier momento, mientras que los miembros de la audiencia del seminario se enfrentaban a verdaderos problemas para conseguir mantener sus tradiciones y la vida comunitaria.

En resumen, era consciente de estar alejada —una distancia que impedía incluso el ambiente relajado de comunión social típico de las conferencias

1. Traducción: Oriol Roigé Gargallo.

académicas—. Leyendo el programa del seminario y lo que estaba pasando con la Patum de Berga, una tradición catalana que conocí bien hace tiempo, me di cuenta de que estaba tratando con cuestiones paralelas en casa, pero que su traducción no podía ser exacta.

Todos los que trabajamos en la cultura estamos preocupados por el presente y el futuro. Estamos preocupados por nuestros propios empleos y también por el bienestar de nuestras sociedades. El contexto de la pandemia nos obliga a organizar encuentros virtuales para poder pensar el futuro de los encuentros en persona. Desde Barcelona lo hacíais para hablar del futuro del patrimonio cultural inmaterial confinado. Por mi parte, junto con otros colegas de la Universidad del Estado de Ohio, lo acabábamos de hacer desde Columbus para pensar sobre el futuro de la labor académica, en un seminario en Zoom llamado «Cuerpos en el espacio virtual: salvando las distancias en las artes y los métodos de las humanidades».²

Es demasiado fácil argumentar una gran diferencia entre las maneras de hacer anglosajona y latina, pero a veces la distinción parece sostenerse. En los países de habla latina representados en el seminario se hablaba primariamente del confinamiento, aunque también se practicaba el distanciamiento social. En inglés, en cambio, hablábamos primariamente del distanciamiento social, incluso si en los Estados Unidos también había instancias de confinamiento. La diferencia en el énfasis refleja en parte diferencias de prácticas políticas entre los Estados Unidos y los países europeos durante la pandemia del COVID-19. *Nadie* confinó al presidente Trump, quien se interpuso a la coordinación institucional y al consenso social en lo referente al confinamiento de las personas, fuera este obligatorio o voluntario. El distanciamiento social se propuso tímidamente o se ofreció de mala gana como sustituto. España, en cambio, ya estaba en confinamiento general durante los primeros meses de la pandemia y la población cumplió con él.

Por supuesto estoy simplificando mucho. Pero mientras tratemos de estereotipos, quizá sea pertinente señalar que el distanciamiento social era ya una característica particular de la vida en los Estados Unidos, marcada por la libertad individual y la segregación residencial, así como por las largas jornadas de trabajo. En las sociedades europeas, en cambio, las obligaciones y las presiones sociales se reconocen más fácilmente y disponen de más legítimi-

2. <https://globalartsandhumanities.osu.edu/research/focus-areas>.

dad política; se expresan asimismo en la densidad de sus diseños urbanos. Mientras tomábamos conciencia de la pandemia en ambos lados del Atlántico, partíamos de distintos puntos de vista respecto al vínculo social, y nos enfrentábamos a desafíos diferentes, aunque complementarios.

El vínculo social, por supuesto, es al mismo tiempo el objetivo y el tema de la fiesta tradicional. Históricamente, las fiestas han redistribuido recursos en las comunidades. Como representaciones de la capacidad comunitaria, favorecen demostraciones de poder social, pero también demuestran, de forma espléndida, las capacidades de autogestión y de autogobierno de las personas trabajadoras. Sirven como vehículos de debate social, «disputas de imágenes» que permiten la ventilación de diferencias explosivas, donde la comunicación directa es imposible (Fernández, 1986). De igual manera, han puesto en contacto a diversos actores sociales, recordándoles que, por poco que estén de acuerdo, están obligados a convivir los unos con los otros. Se podría decir que las grandes fiestas tradicionales nacieron del confinamiento social.

La Patum de Berga, que estudié hace treinta años (Noyes, 2003), es una tradición de este tipo. Fue desarrollada y sostenida a través de los años por falta de otros recursos; capturaba las energías de la gente que no disponía de otros medios de expresión. Sus tipos simbólicos —los elegantes gigantes y el águila señorial; las mugrientas, violentas mulas; la turba de demonios— y sus combates sin palabras, en los que nunca muere nadie, expresan las aspiraciones y las frustraciones de los individuos de posiciones diversas en una ciudad industrial en la que los recursos han sido escasos y los grandes sueños se han amontonado en espacios exiguos. Al final de la dictadura de Franco, la fiesta atrajo la atención nacional y se convirtió en un espacio de ensayo para las reivindicaciones democráticas. Allí se llevó a cabo la socialización de una multitud de gente joven en el esfuerzo complejo de coordinación y el movimiento asambleario que más tarde seguiría.

En los comienzos de mi trabajo de campo a principios de los años noventa, este motivo político había quedado en el pasado. La Patum parecía abstraerse en sí misma, con más pasión que nunca, con más intensidad que nunca en su actuación; también se expandía hacia el ámbito que la rodeaba, propagándose por todas partes de la cotidianidad berguedana. La Patum era entonces una movilización que se había convertido en su propio objeto. Abrumando la conciencia y saturando los sentidos, el festival se imponía y agotaba a los *berguedans*. Muchos hablaban de la celebración como de una especie de fuerza confinante que capturaba y concentraba todas las energías de

Berga, y era común describirla como una adicción. Al tiempo que la Berga industrial se convirtió en una economía de servicios y los *berguedans* se acostumbraron a la abundancia de una sociedad de consumo, la Patum se volvió un emblema de la intoxicación y la resaca.

La campaña para ganar para la Patum la designación de la Unesco como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad buscaba, entre otras cosas, apropiarse de esta pasión indómita, así como contenerla: la patrimonialización es otro modo de confinamiento. Las nuevas medidas para administrar y monetizar la Patum fueron ciertamente percibidas como restrictivas por muchos miembros de la comunidad, y estalló un conflicto social en los márgenes de un evento ahora más controlado, el cual se manifestó brutalmente en el apuñalamiento de un joven *patumaire* en 2005, en el mismo año en el que se concedió el reconocimiento de la Unesco.

Desde ese momento mi conocimiento es limitado. Parece que esas tensiones sociales endémicas una vez expresadas implícitamente en el propio *hacerse* de la Patum han continuado mudando hacia disputas explícitas por la *gestión* de la Patum, incluso cuando un cambio de Gobierno municipal llevó a un discurso y a un estilo de gobierno muy distintos (cf. Hansen, de publicación próxima). Al mismo tiempo, la dinámica más amplia de la política española, mientras empujaba al grupo étnico catalán hacia el independentismo, llevó la cultura tradicional catalana hacia una instrumentalización política más directa. Durante mucho tiempo importantes en la integración de nuevos inmigrantes en las comunidades y en el sustento de una participación en común aun entre intereses diversos, las fiestas tradicionales catalanas han quedado atrapadas en la creciente polarización de los últimos diez años. Ahora están en riesgo de ser transformadas de vehículos de interacción a enclaves de la tradición, confinadas a un grupo de afines.

El confinamiento tiene un significado añadido para las comunidades del corazón del independentismo, como Berga. No solo muchos *berguedans* se sienten políticamente confinados dentro de España; además, el drama de los líderes políticos encarcelados se agita ahora sobre el espacio público: se agitó literalmente sobre la Patum de 2019 en una pancarta que cubría el Ayuntamiento, en la que se leía: «Llibertat presos polítics!». Dos de los prisioneros nacionales tienen vínculos estrechos con la Patum y en cada uno de los últimos tres años, Jordi Cuixart, líder de la organización civil Òmnium Cultural, escribió una carta desde la prisión a la ciudad para dar las gracias por la condecoración como *patumaire* honorífico. En 2020, escribió que, de la misma forma que

los muros de la prisión no habían podido contener su espíritu lejos de la *plça*, porque el fuego de los *plens* de la Patum no conoce barreras, tampoco el confinamiento por el virus podría impedir la libertad de espíritu de la gente.³ La gente no se pudo reunir en 2020, pero las metáforas continuaron haciéndolo.

La cancelación de la Patum, por primera vez desde la guerra civil española, fue votada en consenso, solemne y angustiosamente, por el Ayuntamiento de la población.⁴ Durante largo tiempo la Patum se ha percibido como un fetiche de la identidad comunitaria, y por ello es vista como una garantía para la propia continuidad de la comunidad: «Mentre tindrem Patum, tindrem Berga» («Mientras tengamos Patum tendremos Berga»), tal como *mossèn* Armengou siempre dijo (Armengou i Feliu, 1967: 64). A la inversa, cuando la fiesta es cancelada, los *berguedans* distinguen su propia mortalidad en el espejo.

Así, el Ayuntamiento y los organizadores de la Patum acompañaron la cancelación con un ofrecimiento compensatorio: una Patum *confinada*. Esta serie de pequeños gestos en los momentos apropiados procuraba proporcionar por lo menos «un tast», una celebración en formato reducido de la Patum. A mediodía del miércoles 10 de junio, cuando la celebración tendría que haber empezado, los *berguedans* anhelosos se concentraron fuera del Ayuntamiento para escuchar como el *tabaler*, lloroso, tocaba el ritmo de la fiesta desde dentro del almacén de la planta baja, con sus grandes puertas cerradas.⁵ La ciudad, las entidades y las comparsas, así como los ciudadanos, ofrecieron una multitud de otras alusiones y miniaturizaciones: por ejemplo, adornos de fachada, juguetes y obras de arte, vídeos de representaciones domésticas —incluido un «desafío» para niños para una recaudación caritativa—, y la bebida de la *barreja* se siguió sirviendo en los bares locales, a pesar del distanciamiento social.

Todos estos estímulos fueron tal vez demasiado para la gente. «La Patum que et batega a dins tot l'any» («La Patum que late dentro todo el año») (Ferrer i Gàsol, 1989: 2) se desató en forma de actuaciones desautorizadas en la calle, liberando el venerado olor de los petardos, el júbilo del movimiento y la emoción erótica de la participación. Un incidente de este tipo, con un miembro del Ayuntamiento involucrado, fue causa de bochorno político y provocó la cancelación de un concierto programado.

3. <https://twitter.com/omniumbergueda/status/1271057028522414084>.

4. www.ajberga.cat/ajberga/noticies/detall.php?apartat=132¬icia=2430.

5. www.youtube.com/watch?v=w-s8DD3Z91s.

Sin embargo, la respuesta comunitaria parece haber sido colaborativa, creativa y efectiva para los que participaron. Desde dentro de la fiesta, especialmente de una fiesta confinada, no es fácil ver quiénes, ya sea por exclusión o por elección propia, no participan. Los *tasts* o tapas de la Patum no provocaron el caos colectivo, y la implicación popular satisfizo sin duda a sus participantes, aunque de forma limitada. Puede que la cancelación del evento organizado incluso suscitara un sentimiento más amplio de colaboración y de capacidad. Lo que es seguro, sin embargo, es que esta reacción fue tan enérgica porque no había nada de nuevo en ella. Todas estas expresiones artísticas y lúdicas, todas las inventivas en las redes sociales, todas las apropiaciones comerciales y caritativas y todo este tipo de manifestaciones espontáneas se dan también en años normales.

En cierto sentido, los *berguedans* han estado ensayando para el desastre desde siempre. Cuando hacía mi investigación de campo, se me aseguró repetidas veces que, si el Ayuntamiento se quemara y todas las figuras de destruyeran, «la Patum es ballaria igualment» («la Patum se bailarí igualmente»). La socialización de los niños en los actos de la celebración y la intensidad de la participación anual internalizan tanto la Patum que se vuelve un *habitus* encarnado, algo mucho más robusto que el «patrimonio inmaterial». Este *habitus* no puede ser alienado por ningún poder externo ni local, y los *berguedans* no se podrían deshacer de él aunque quisieran. «La Patum la portem dins la sang»: ha sido bailada hasta llevarse en la sangre. La Patum está confinada en los cuerpos de los *berguedans*, se dice, y siempre está debatiéndose para salir.

Aquí, en mi estudio en casa, en Columbus, Ohio, guardo la *carota de ple*, la máscara de diablo que me puse hace treinta años en Berga. Los restos de los *fuets* explotados aún están enredados en los cuernos, y me convengo de que aún puedo oler la pólvora. Pero esta distancia en el tiempo y en el espacio indica un tipo de vínculo social mucho más atenuado que el que existe en Berga. La vida durante el COVID-19 no ha sido tan distinta de mi vida ordinaria. Trabajo muchas horas y veo a poca gente, aparte de mi marido y mis colegas. Al otro lado de mi ventana todo sigue tranquilo incluso cuando no hay virus. Resulta fácil para mí y para muchos otros norteamericanos dejar que los vínculos se deshagan, como tristemente he permitido que pase con mis vínculos en Berga. El distanciamiento social, de hecho, ya forma parte de la manera en la que viven los norteamericanos de clase media.

Pero esto quizá esté cambiando; tiene que cambiar. Mientras que las calles de Berga se quedaron en silencio, en Columbus y en todos los Estados Uni-

dos se reavivaron. Los «trabajadores esenciales» que no podían permitirse quedarse en casa nunca habían abandonado la calle. Los individuos que pensaban que las mascarillas y el distanciamiento social violaban sus libertades personales volvieron a la calle, abarrotando los bares, y organizaron carreras de coches espontáneas en las vías públicas. Las fuerzas policiales continuaron imponiendo su versión del orden en la calle, controlando los movimientos de los afroamericanos. Pero las calles estaban llenas, sobre todo porque, cuatro días después de que Berga votara no celebrar la Patum, George Floyd fue asesinado. Ahora una nueva mezcla de personas estaba afuera en la calle: personas afroamericanas arriesgándose a infectarse y a la represión de las protestas; personas blancas arriesgando, muchas por primera vez, la seguridad de la que disfrutaban en su distanciamiento social; personas de otras etnias enfrentándose a los peligros propios en el espacio público. Una serie interminable de asesinatos de personas afroamericanas en el espacio público, cometidos tanto por policías como por civiles blancos, visibilizó el fracaso. Los principios constitucionales y las normas liberales no habían generado un *habitus* encarnado de vínculos sociales viables en los Estados Unidos; más bien, se podría decir, estos principios se habían vuelto patrimonio cultural inmaterial. Los norteamericanos blancos apenas se daban cuenta de lo que representa estar confinado con otros en un espacio social concurrido, apenas empezaban a pensar seriamente en aquello con lo que Cataluña y España hace tiempo que tienen que lidiar: la convivencia. El camino será largo.

Antes del virus, la calle catalana parecía ir en sentido opuesto, con algunos ciudadanos rechazando la coexistencia y buscando definir y controlar los espacios públicos. Los bosques de lazos amarillos crecían de noche y eran cortados el día siguiente; las banderas contrastantes fueron difundidas desde los balcones; grandes manifestaciones crearon una atmósfera por la cual otras perspectivas se volvieron borrosas. ¿Será de ayuda la pausa obligada del COVID-19 para conseguir parar esta tendencia? ¿Puede la privación llevar hasta la claridad?

Para alguien de mi generación, al menos, el frenesí digital de las redes sociales no es un sustituto satisfactorio de los difíciles logros de la interacción social cara a cara. Por supuesto, participo en encuentros por Zoom para sustituir mis encuentros presenciales cotidianos, docencia y reuniones de las Juntas incluidas. En la primavera de 2020 también consideré un deber asistir a un oficio religioso sin cantos, sin flores ni vestimentas, sin incienso y sin comunión, pues el obispo anglicano del sur de Ohio determinó al principio de

la crisis que el sacramento requería de cuerpos copresentes. Pidió a los feligreses que consideraran el período del confinamiento por el COVID-19 como una versión prolongada de la Cuaresma, un sacrificio voluntario que ofrece una oportunidad para la reflexión.

Funcionó para mí —una profesora titular con un tipo de seguridad de la que disfrutaban muy pocos norteamericanos— el transferir esta concepción a los rituales que más me importan, como viajar a conferencias internacionales y tomarme unos días de más para hacer nuevas amistades, beber vino en las terrazas, visitar museos e ir a la ópera. Es justo decir que mi relación tanto con el aprender como con la vida social se había vuelto consumista, y me aferraba ansiosamente a cada nueva experiencia. De acuerdo con esto, un período de austeridad obligada me hizo reconsiderar mi dispendio de recursos, así como el valor y las posibilidades de todo lo que aún tenía. La extrañeza de las interacciones vía Zoom también me llevó a pensar más profundamente sobre los vínculos sociales.

Con la democracia liberal y el neoliberalismo maltrechos, cualquier sociedad occidental puede verse reflejada en el espejo agrietado de cualquier otra. Los Estados Unidos y España se enfrentan a desafíos comunes. Todos debemos repensar nuestro consumo: no podemos seguir atiborrándonos de recursos o de experiencias hasta que el mundo se acabe. Todos tenemos que repensar la convivencia, el arte de vivir juntos sin amor o sin estar de acuerdo, sin por ello borrar o excluir lo distinto. El espacio público y los cuerpos copresentes siguen siendo centrales en ambas tareas.

El *establishment* estadounidense ha de asumir el confinamiento: el confinamiento literal de la gente BIPOC⁶ en nuestras fronteras y en nuestras prisiones; la necesidad de que cada uno de nosotros aceptemos un cierto nivel de confinamiento si queremos conseguir parar el avance del virus; y nuestro confinamiento colectivo en una democracia en crisis y en un planeta sobrecalentado. Quizá podamos aprender de las experiencias europeas, y creo que en particular puede haber algunas lecciones para nosotros en la transición española hacia la democracia, a pesar de sus imperfecciones. Espero que también apren-

6. Nota de los editores: BIPOC es un acrónimo creado para englobar a las personas en los distintos grupos que sufren discriminación racial en EE. UU. En inglés, el acrónimo significa «negro, indígena y persona de color» (*black, indigenous y people of color*). Asimismo, a veces se utiliza como un paraguas para designar a personas no blancas que también son discriminadas, como los asiáticos o los latinos.

damos directamente de la experiencia estadounidense de la pandemia. La repentina vulnerabilidad en las clases medias blancas les ha hecho entrever, por primera vez, un atisbo de la precariedad diaria de muchos de sus conciudadanos. También nos ha hecho prestar más atención a la violencia real y simbólica que ha sido autorizada en nuestros espacios públicos. No hay, está claro, ninguna garantía de que este conocimiento vaya a llevarnos a un acercamiento entre vecinos: la bunquerización ha sido una reacción igual de fuerte.

A la inversa, puede que Cataluña se beneficie de un cierto distanciamiento social. No estoy en ningún caso proponiendo que siga el ejemplo de los Estados Unidos. Pero las calles de las ciudades catalanas han estado durante muchos años recalentadas, y un mínimo de tiempo lejos del compromiso, un enfriamiento de las pasiones de la tradición y la manifestación, quizá resulte saludable. Podría ser que esto ya se esté dando, aunque la evidencia sea más bien escasa.

Quizá un período de luto para la tradición comunitaria ayude a la gente a reflexionar de nuevo sobre para qué sirve la tradición. Quizá no deberíamos darnos prisa en crear sustitutos. No en todos los lugares y no para todo el mundo, especialmente no para aquellos más vulnerables, pero en el caso estadounidense y en el catalán, aquellos de nosotros que nos consideramos portadores de la tradición quizá podamos beneficiarnos de tomarnos unas vacaciones de nuestro máspreciado patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMENGOU I FELIU, J. (1967). *La Patum de Berga. Compilació de dades històriques, amb un suplement musical dels ballets de la Patum*. Berga: Edicions del Museu Municipal de Berga.
- FERNANDEZ, J. W. (1986). *Persuasions and performances: The play of tropes in culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- FERRER I GÀSOL, A. (1989). *La Patum: foc i fantasia*. Berga: Àmbit de Recerques del Berguedà. Audiovisual.
- HANSEN, T. T. (2019). *Forthcoming. The Jumping Fire Devils: rituals of unification and division in a Catalan festival*. Tesis de máster. Bergen: Program in the Study of Religions, University of Bergen.
- NOYES, D. (2003). *Fire in the «Plaça»: Catalan festival politics after Franco*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Un año sin fiestas: oportunidad para la reflexión y la (re)invención

MARGARET BULLEN

Uno de los resultados de la pandemia del COVID-19 ha sido la suspensión de muchos actos y eventos del patrimonio inmaterial cultural en el País Vasco, al igual que en otras partes del Estado español. Desde el confinamiento iniciado en marzo de 2020, hemos vivido un año sin fiestas, con la cancelación de los actos principales y presenciales de prácticamente todas las fiestas locales, tanto en el ciclo de verano como en el de invierno. Inicialmente predominó un discurso de «muerte» y «catástrofe», recogido en los medios de comunicación en referencia a la desaparición del escenario cultural y festivo. Expresiones no solamente de tristeza, sino también de duelo y dolor, en entrevistas a pie de calle reflejaron el estado de ánimo de una población deseosa de festejar el fin de una pandemia que no terminaba. No obstante, a lo largo del año se han detectado también otras actitudes y metáforas: de la necesidad de sacrificar la diversión para salvar vidas y mientras tanto mantener viva la llama del espíritu festivo, de cuidar a las personas, pero también el patrimonio cultural. Y asimismo, se aflora una dialéctica entre nociones de resistencia y de rebelión, de destrucción y de recreación.

Algunos grupos feministas y algunas antropólogas (Bullen, 2020; Farapi, 2020) hemos sugerido que, en lugar de luchar por rescatar el espíritu festivo de las cenizas del COVID-19, este podría ser un momento de reflexión sobre el modelo dominante de hacer fiestas, una oportunidad para pensar en el programa festivo secular, la repetición de los mismos eventos, mismo horario año tras año. Podría ser el momento de sopesar el significado del cambio, la maleabilidad de la tradición, el potencial de transformación. Podría ser un momento para lograr una mayor igualdad para diferentes tipos de personas, para incluir diversas formas de hacer las cosas, para compartir el espacio festivo con personas que no suelen subir al escenario.

En este contexto, y siguiendo la línea de investigaciones anteriores (Fundación Gabeiras, 2019; Emakunde, 2021) sobre la evolución de los cambios

en las fiestas del País Vasco y otras partes del Estado español, en este artículo se propone identificar algunas cuestiones de interés en relación con la participación de las mujeres en los actos festivos y ritualísticos en estos tiempos de pandemia. A continuación, recojo algunas de las iniciativas o logros que se han planteado en el País Vasco en lugar de las celebraciones a las que estamos acostumbradas, y argumento que, lejos de estar ante un paisaje de devastación del patrimonio inmaterial festivo, estamos viviendo un período lleno de nuevas propuestas creativas para la transformación de dicho patrimonio en pos de mayor participación y valores igualitarios.

LAS «NO-FIESTAS»: RESISTENCIA O REINVENCIÓN

Con la desaparición de las fiestas se ha popularizado un nuevo término, propagado por los medios de comunicación y asumido en las estancias municipales: las «no-fiestas». Desde la antropología social estamos apelando a contemplar este concepto que se hace eco de los «no-lugares» de Marc Augé.¹ Cuando las fiestas populares de verano quedaron suspendidas con la declaración del estado de alarma y durante los meses siguientes, las comisiones municipales prepararon un programa oficial y alternativo de fiestas, con propuestas de actividades sobre todo en línea o desde los balcones. No obstante, al acercarse las fechas de las fiestas, en distintas localidades vascas se improvisaron convocatorias informales para celebraciones espontáneas, de la mano de las comisiones de fiestas locales, en unos casos, y a través de las redes sociales, en otros. Estas llamadas «no-fiestas» se presentaron como una alternativa a las prohibiciones impuestas desde los gobiernos y los ayuntamientos. Sin embargo, estas iniciativas fueron rápidamente criticadas y las autoridades se apresuraron a hacer campañas y carteles llamando a respetar la decisión de no hacer fiestas y olvidarse de la idea de organizar ninguna «no-fiesta». En el transcurso del año, se han venido a asociar con fiestas ilegales protagonizadas por jóvenes.

1. «Non-lieux» (no-lugares) es un término inventado en 1992 por Marc Augé para designar lugares sin identidad, historia y vínculos sociales en el espacio geográfico, lugares que son la negación de lugares antropológicos, carentes de significado simbólico. En los no-lugares no vive nadie, nadie muere, y se caracterizan por la alienación de las personas. Son lugares de tránsito o de producción económica capitalista, como polígonos industriales, enlaces de transporte, parques temáticos y lugares turísticos masivos (Augé, 2000).

Josemari Sarasola (2020), en su descripción del término en Gizapedia (un glosario social vasco publicado en línea), identifica dos aspectos característicos de estos acontecimientos y que tienen que ver con la interpretación de la nada o de la negación: por un lado, su voluntad de resistencia y, por otro, su intención de crear algo nuevo. Como resistencia, tienen el potencial de eludir la prohibición de celebrar fiestas, ya que se definen como «no-fiestas», algo que *no* es fiesta; por lo tanto, la persecución política y el castigo judicial pierden legitimidad. Como invención, dejarían de no ser nada, de no ser fiesta, para transformarse en un fenómeno nuevo. Sarasola (*ibid.*) cita el dicho vasco que afirma que todo lo que tiene nombre existe («izena duen guztia omen da»), para destacar la materialidad y la corporalidad de las «no-fiestas». Si tienen nombre, son. Y como son, las celebraremos.

En este sentido, más que un nuevo término, la juventud ha descubierto un nuevo terreno para desarrollar sus iniciativas. Sarasola (*ibid.*) argumenta que la pandemia está siendo especialmente difícil para la juventud, sometida a la severa represión de su sociabilidad, y defiende que las no-fiestas, celebradas en un ambiente de pandemia, en un tiempo de estricto control impuesto por los gobiernos, se podrían comparar con los Carnavales, que antaño estallaban estrepitosamente entre el crudo invierno y el período de privación de la Cuaresma. Más que centrarme en la juventud, mi foco de atención en este artículo es el movimiento feminista y los gestos tanto colectivos como individuales a favor de la igualdad. Propongo explorar diferentes maneras de llenar el vacío dejado por las fiestas para reflexionar, dialogar y reinventar, para aprovechar el tiempo «muerto» de la crisis sanitaria y contemplar nuevos posibles escenarios. Primero, mencionaré algunas estrategias para destacar la presencia de mujeres en actos señalados; segundo, la producción de material audiovisual y su circulación por las redes sociales; tercero, las reivindicaciones feministas y populares.

LA PRESENCIA DE MUJERES EN ACONTECIMIENTOS EMBLEMÁTICOS

En un estudio reciente (Emakunde, 2020), hemos destacado la importancia de impulsar estrategias que buscan la paridad en todas las actividades festivas. Con este fin, y entre otras recomendaciones, se aconseja utilizar los recursos municipales para garantizar la presencia y facilitar la participación de las mu-

jeros, dando visibilidad a las que ocupan puestos antes reservados para los hombres y velando por la equidad en el reparto de roles de prestigio o poder. En este sentido, voy a mencionar los casos de los Alardes de Irun y Hondarribia en junio y septiembre de 2020, respectivamente, y de la Tamborrada donostiarra en enero de 2021.

*Los Alardes: las primeras mujeres vestidas de soldado
en la renovación del voto*

En el caso de los Alardes, se suspendieron los desfiles, pero se mantuvieron los actos de renovación del voto —que habitualmente se realizan al terminar el Ararde matinal— en la ermita de San Marcial, en Irun, y en el santuario de Guadalupe, en Hondarribia. Además, la Junta de Mandos y la del Ararde tradicional de Irun solicitaron permiso para organizar un acto propio en San Marcial a las ocho de la mañana, hora en la que habitualmente se reúnen las tropas en torno a la plaza San Juan.² Este acto fue criticado por el periódico *Berria*, que señaló que, a diferencia de los mandos del Ararde público, quienes habían renunciado a hacer ningún acto particular, el Ararde discriminatorio había insistido en organizar algo más que la conmemoración habitual dirigida por la Corporación.³

Es de destacar la presencia en la renovación del voto, por primera vez desde hace dos décadas, de todos los miembros de la Corporación municipal, pero sobre todo de tres concejales: una de Elkarrekin Podemos, Miren Echeveste, y dos de EH Bildu, Oihana Briones y Ane Unanue, quienes subieron vestidas de soldado, en claro apoyo al derecho de las mujeres a desfilan en igualdad con los hombres y en otros roles que el de cantinera en el Ararde. La presencia de las concejales y los concejales de todos los grupos políticos con representación en el Ayuntamiento de Irun significaba la recuperación de un acto que corresponde a la corporación como representación de la ciudadanía, pero que en los últimos años había sido protagonizado por el alcalde, José

2. www.alardedeirun.com/termina-un-junio-diferente-un-ano-sin-alarde-y-con-acciones-limitadas-por-la-situacion-sanitaria/#.

3. www.berria.eus/paperekoa/5002050/014/003/2020-07-01/irungo-udalbatzak-eta-alarde-baztertzailak-ekitaldiak-egin-dituzte.htmirungo-udalbatzak-eta-alarde-baztertzailak-ekitaldiak-egin-dituzte.htm.

Antonio Santano (PSOE), con concejales de los partidos que le apoyan en la defensa del Alarde tradicional (PSOE, PNV, PP) junto con representantes del Alarde tradicional. El año 2020 fue histórico en este sentido, ya que fue la primera vez desde el inicio del conflicto que este acto estuvo presidido por los veinticinco concejales y concejales de la corporación, incluidas las de Podemos y EH Bildu, quienes en años anteriores se habían quedado en el Ayuntamiento, en ausencia del alcalde, para recibir desde el balcón al Alarde público.

En esta ocasión, el alcalde, en vez de referirse a este trasfondo, calificó la presencia de toda la corporación como «un reflejo del tiempo que estamos viviendo» e hizo hincapié en los tiempos extraordinarios y la gestión «de unidad» entre todos los grupos políticos que pretende liderar «porque el momento lo requiere».4 Sin embargo, en conversación conmigo, Miren Echeveste resaltaba la importancia de haber recuperado el carácter laico e inclusivo de un acto que debe simbolizar a toda la ciudadanía a través de sus representantes políticos, y señalaba que seguirán reclamando para la corporación la gestión de este espacio en futuras ediciones.

En Hondarribia también se realizó el cumplimiento del voto, esta vez a la Virgen de Guadalupe, el 8 de septiembre de 2020, un acto que se convirtió en otro momento histórico debido a la presencia por primera vez de representantes de la compañía mixta Jaizkibel en el acto tradicional, junto con la corporación municipal y miembros de la ciudadanía seleccionados por sorteo. La capitana de la Jaizkibel, Oihana Etxebarrieta, me explicó que desde el Alarde tradicional (sin mujeres, excepto en el papel de cantineras) se habían opuesto a la presencia de la compañía mixta, pero al mantener la invitación el alcalde, optaron por no acudir y celebrar su propio acto en privado.

La tamborrada: la primera mujer tambor mayor en la arriada

En San Sebastián, la tamborrada se suspendió en enero y se decidió televisar los actos centrales de la izada de la noche del 19 y la arriada del 20, más la tamborrada infantil. Uno de los logros percibidos en esta ocasión fue la dirección de los tambores en la arriada por una mujer, ya que hasta entonces, en el acto

4. Jon Guezala, 1/7/2020, www.noticiasdegipuzkoa.eus/gipuzkoa/bidasoa-txingudi/2020/07/01/irun-vive-insolito-dia-san/1040017.html.

central dirigido por la Unión Artesana en la plaza de la Constitución, el tambor mayor siempre había sido un hombre. En el estudio realizado sobre la consecución de la igualdad en la tamborrada donostiarra (Moral *et al.*, 2014) concluimos que «mixto» no significaba «igualitario», ya que el requisito para clasificarse como mixto y ser elegible para las subvenciones municipales era tener tan solo dieciséis mujeres miembros en la tamborrada. No obstante, aunque consta que el 90 % de las tamborradas son mixtas en este sentido, solo un tercio del total de participantes son mujeres. Aparte de la presencia numérica, la capacidad de participación es cualitativamente diferente para mujeres y hombres, dado que en muy pocas tamborradas las mujeres ocupan puestos de mando, y no todos los puestos son accesibles para ellas, ni en igualdad de condiciones con los hombres (Moral *et al.*, 2014: 174-175).

En lo que se refiere al estatus de las figuras, la invención de la aguadora, en 1980, y la incorporación de la figura de la aguadora mayor han servido para equilibrar a hombres y mujeres. Sin embargo, no hay que olvidar que la aguadora mayor tiene el rango del cabo de barriles, y que sigue sin haber una equivalencia con el tambor mayor. Por ello, ha sido especialmente significativa la presencia de la primera mujer tambor mayor, Arantzazu Lersundi, en la arriada televisada de 2020.⁵ Ante la imposibilidad de celebrar las fiestas de San Sebastián con las tradicionales tamborradas callejeras debido a la crisis sanitaria, se eligió el Teatro Victoria Eugenia para la realización de los actos. Dado el aforo limitado y las normas de seguridad, el Ayuntamiento instó a las tamborradas a que invitaran a sus participantes a manifestar su interés en participar o no. En dicha invitación, se solicitó que la participación de sus representantes fuese lo más igualitaria posible. Cuando hablé con Lersundi sobre cómo llegó a ser elegida, relató que, al recibir la invitación de su tamborrada, Gure Borda, se había apuntado apresuradamente y con mucha ilusión. Ella es la directora de barriles en su tamborrada y, ya que hasta la fecha no se habían admitido mujeres entre los tambores y, por lo tanto, estas no habían podido ser directoras de los mismos, fue mayor su asombro cuando llegó otra comunicación en la cual se nombraron los directores y las directoras agraciados en el sorteo y leyó su nombre como tambor mayor para la arriada. Entendió que Donosti Festak había impulsado la fórmula del sorteo para favo-

5. Joti Diez, 16/1/2021, www.diariovasco.com/san-sebastian/sarriegui-sono-victoria-2021-0116002520-ntvo.html.

recer un reparto igualitario de las tareas, con el resultado de una mujer tambor mayor y un hombre director de barriles para la arriada.⁶

Se podría pensar que una persona que nunca había dirigido tambores recularía ante el reto de hacerlo en circunstancias tan especiales y delante de las cámaras, pero Lersundi conocía la música y tenía confianza en que lo iba a saber hacer. De hecho, cuando acudió al ensayo, se sorprendió nuevamente al ver que se había acercado el tambor mayor de la Unión Artesana (la tamborrada históricamente encargada de la arriada) para enseñarles a dirigir y a tocar las dos piezas que no figuran en el repertorio de Sarriegi, y tuvo que afirmar con cortesía su conocimiento y capacidad para dirigir la música. Así, gracias a la pandemia se ha hecho historia en la tamborrada donostiarra durante la crisis sanitaria; queda por ver si se ha sentado precedente para que en el futuro una mujer pueda dirigir a los tambores en la prestigiosa izada o arriada presencial de la plaza de la Constitución.

LA PRODUCCIÓN DE MATERIAL AUDIOVISUAL

La prohibición de reunirse en grupos grandes y de organizar eventos masivos ha visto proliferar la producción y circulación de material audiovisual: los pódcast, programas de radio, documentales... La publicación de documentales, vídeos, cómics o novelas es una más de las buenas prácticas que recogemos en el estudio (Emakunde, 2021), entre diferentes estrategias culturales y comunicativas. A continuación, destacaré algunos de los más significativos en cuanto a la envergadura de su temática y el éxito de su difusión.

En primer lugar, en el mes de octubre pasado, la televisión vasca emitió en su primer canal (EITB1) la miniserie *Alardea*, dirigida por David P. Sañudo y protagonizada por Itziar Ituño. La serie ficcionaliza el conflicto en torno a la participación de las mujeres en el Alarde de Hondarribia, y considero que llevar a la pequeña pantalla estos conflictos, en estos tiempos de confinamientos en casa y del auge de las series, es una buena opción para darlos a conocer a través de personajes de ficción cuyas historias ponen cierta distancia entre las

6. En la izada, se hizo al revés: un hombre director de tambores, una mujer de barriles. El informe de los sorteos y sus resultados se pueden leer en la página web: www.donostiakultura.eus/images/100_actividades/130_fiestas/020_dia_de_snsn_tamborrada/2021/DOSSIER CASTELLANO.pdf.

vivencias de las personas reales que muchas veces son más difíciles de contar. La distancia y la ficción abren vías originales para abordar una polémica enquistada y plantear temas relacionados con la pertenencia del patrimonio cultural inmaterial y el derecho a decidir sobre su transmisión.

Otra producción reciente sobre la reivindicación de la Compañía Jaizkibel de incorporarse al Alarde de Hondarribia es el documental *Aurrera egin badugu* (la versión en castellano es *Rompiendo la tradición*), para cuya elaboración el director y *youtuber*, Julen Hernández, ha trabajado de forma estrecha con Oihana Etxebarrieta.⁷ En este trabajo los miembros de Jaizkibel entrevistan a figuras feministas de la sociedad vasca: la propia Etxebarrieta entrevista a la actriz Itziar Ituño; Arantxa Urretabizkaia, a la jueza Garbiñe Biurrun; y Jaime Altuna, a la escritora y activista feminista Kattalin Miner. El guion de la película se ha basado en el informe arriba mencionado, del que ha tomado la idea de abrir el foco de atención sobre los Alardes y contemplar el eco y efecto de la lucha por la igualdad en otras fiestas vascas. El documental se estrenó el 5 de marzo de 2021 en Hondarribia y a continuación en diferentes localidades del País Vasco, antes de ser llevado a Madrid. El 18 de marzo se publicó en Youtube y hasta la fecha ha tenido más de 7.000 visualizaciones en el



FIGURA 1. Cartel de *Rompiendo la tradición / Aurrera Egin Badugu*. Fuente: Julen Hernández, www.youtube.com/watch?v=LDQe5WY YnXk.

7. El 19 de septiembre de 2019, Hernández colgó otro vídeo, *Alarde ¿tradición o machismo? Un pueblo dividido*, que ya ha superado las 70.000 visualizaciones: www.youtube.com/watch?v=IYRyTGT5nSE&t=os.

canal del director, «Hola Julen»,⁸ además de una amplia difusión por las redes sociales y una buena acogida en los medios de comunicación, incluida la televisión vasca y diversas emisoras de radio.⁹

El ámbito de la danza es otro terreno a veces hostil para la consecución de la paridad, y el documental *Jantzari* (dirigido por Jone Guenetxea y Carlos Iglesias) recoge la historia de la incorporación de las mujeres a los bailes señalados de las fiestas de Iurreta (Vizcaya). En 2018, un grupo integrado por hombres y mujeres salió a bailar a la plaza Aita San Miguel el día más importante de las fiestas, rompiendo una tradición de más de cien años. En 2019, por primera vez, el grupo mixto bailó la *ezpata-dantza* en el Urriena, una fiesta organizada cada cinco años por el grupo de danza de Iurreta y en la cual sus miembros participan junto con *dantzaris* de otras generaciones.

Unai Esturo, miembro y profesor del grupo de danza, relata que la idea del documental comenzó con el deseo de recoger la trayectoria de la maestra Miren Bikandi.¹⁰ Así el proyecto empezó con una entrevista a la veterana en la cual esta cuenta cómo los chicos del pueblo acudían a su casa para aprender a bailar con su padre, Juan Bikandi. Miren se quedaba mirándoles, y cuando uno faltaba, ocupaba su sitio. Años más tarde, Juan, en silla de ruedas, pidió a su hija que le ayudara a enseñar a un grupo de jóvenes deseosos de aprender los pasos de algunos bailes que se habían perdido, como el *aurresku-atzeskua*. Así Bikandi fue clave en la recuperación del patrimonio de la danza en Iurreta, y aunque ella no llegó a bailar en la plaza, abrió la puerta para las mujeres que vendrían después. El documental se ha proyectado en diferentes localidades de Euskal Herria, entre los cuales destacaría su proyección en Irun, enmarcado en la programación del 8 de marzo, y ha sido ganador del Premio de Equidad de Género en el Festival de Cine Invisible.¹¹

8. El canal «Hola Julen» de Youtube registraba, a 12 de abril de 2021, 7.187 visualizaciones del documental: www.youtube.com/watch?v=LDQe5WYYnXk.

9. El día 12 de marzo de 2021, el programa «Biba Zuek!» de la EITBI, presentado por Maddalen Arzallus y Xabier Sukia, dedicó cuarenta y cinco minutos a una entrevista en la que pude participar con Hernández y Etxebarrieta: www.eitb.eus/es/television/detalle/7902549/el-documental-aurrera-egin-badugu-12-marzo-programa-biba-zuek/.

10. Miren Bikandi murió antes del estreno de la película, el 14 de marzo de 2020.

11. El Festival, impulsado por la ONGD, Kultura, Communication y Desarrollo (KCD), se celebró del 15 al 22 de octubre de 2020 en cines de Bilbao.

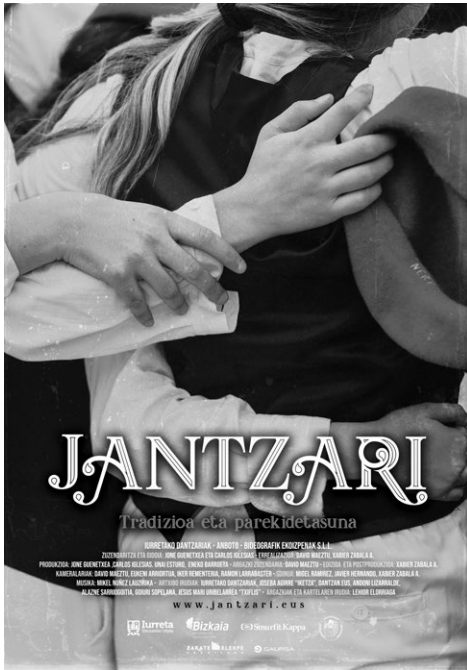


FIGURA 2. Cartel de *Jantzari. Tradición e igualdad*. Fuente: <http://jantzari.eus/es/proiektua-espanol>.

Una tercera iniciativa que quisiera señalar es la producción de una serie de programas de radio en torno al tema de las fiestas populares. Representantes de dos comparsas de Bilbao habían ideado unas mesas redondas sobre las fiestas populares, pero dada la situación pandémica cambiaron de formato para llevar el debate a la radio a través de entrevistas con una treintena de personas. Los temas tratados versan sobre el significado de unas fiestas «populares», su función y evolución, y abarcan también aspectos transversales, como género, clase, racismo, modelos de consumo, financiación, comunidad, instituciones, poder y ecologismo. Las sesiones se organizaron en torno a tres ejes: qué es la fiesta y para qué la queremos; quién organiza las fiestas, con quiénes y para quiénes; dónde se realizan las fiestas y cómo influye el entorno.¹²

REIVINDICACIONES FEMINISTAS Y POPULARES

El tercer punto que quisiera tratar sobre los logros en cuestión de igualdad en relación con las fiestas y el COVID-19 concierne a las reivindicaciones del movimiento feminista respecto a las diversas campañas en materia de violencia contra las mujeres, tanto en las fiestas como en las casas. Como ejemplo, la asociación Centro Asesor de la Mujer Argitan, de Barakaldo (Vizcaya), manifiesta

12. Los programas se emitieron los días 16, 23 y 30 de abril de 2020, y las grabaciones están accesibles en: <https://irolairratia.org/category/jai-zera/>.

haber registrado una subida del 140 % en las llamadas que recibe por problemas de violencia machista y precariedad de las mujeres desde el comienzo de la crisis sanitaria. Reclama al Ayuntamiento la ampliación de recursos y mayor transparencia e información para proteger a las mujeres y niñas de la violencia machista durante la pandemia del COVID-19. En período de las fiestas o, mejor dicho, de las «no-fiestas» del Carmen, la asociación enfocó el tema de la violencia con la creación de una campaña, lanzada en julio de 2020 a través de las redes sociales, con el lema «Las fiestas, en casa o en la calle, igualdad y buen trato».¹³ Asimismo, la asociación montó una exposición contra el machismo que se proyectó durante las no-fiestas y luego se difundió por las redes sociales, con la intención de transmitir valores de igualdad, solidaridad, respeto y entendimiento «entre género, entre culturas y entre diferentes».

Otro ejemplo nos ha llegado desde el Servicio de Igualdad del Ayuntamiento de Vitoria, donde en 2020 transformaron el dispositivo de las no-fiestas en un incremento del número de horas de trabajo que realizaba un equipo especializado, compuesto por una educadora y un educador de calle, para la prevención y sensibilización de la violencia machista durante las fiestas de La Blanca (del 4 a 9 de agosto). Hasta la llegada de la pandemia, el dispositivo consistía en la ubicación de un stand informativo y el trabajo itinerante de una pareja educativa que recorre determinadas partes de la ciudad frecuentadas por personas jóvenes, identifica necesidades de la gente joven, invita a la reflexión sobre el papel de los hombres y ofrece información sobre recursos para hacer frente a la violencia machista.

En 2020, al suspenderse las fiestas patronales, se decidió extender este servicio más allá del período festivo, repartiéndolo a lo largo de once fines de semana de octubre a febrero, y se establecieron cuatro recorridos. El equipo escogió grupos naturales de personas adolescentes y jóvenes (entre los 12 y los 26 años) para entablar una conversación e interactuar con ellas. Como me ha explicado la técnica de igualdad, la conversación se ha realizado al hilo del contenido, el tono y las experiencias que la gente joven ha querido compartir con el personal educativo de calle, aunque el objetivo haya sido incidir en el sistema de valores y creencias que sostiene la violencia sexista y otras violencias machistas, como la LGTBIfobia.

13. Diana Martínez, 14/7/2020, www.elcorreo.com/bizkaia/margen-izquierda/llaman-mantener-igualdad-20200714114508-nt.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F.

EN CONCLUSIÓN: UN TIEMPO DE REFLEXIÓN

La cancelación de las fiestas durante la pandemia ha acarreado una sensación de pérdida no solamente de un momento de ocio y diversión, sino también de una importante dimensión simbólica, social y afectiva del patrimonio inmaterial cultural, además de su politización. A pesar del reconocimiento de que la situación pide el parón e invita a la reflexión, el impulso celebratorio y creativo perdura. Como apunta Godet (2020), la historia de las festividades ha sido una historia de episodios de represión seguidos por brotes de resurgimiento, lo cual ha permitido la «mutación» y evolución del «gen festivo».

Un reportaje de Irutxulotxo Hitza (Salsamendi, 2020) recoge las reflexiones de algunas comisiones festivas de San Sebastián en respuesta a la pregunta de si la parada obligatoria ha aportado algo bueno o beneficioso. Ainhoa Esteban, de la Comisión de Fiestas Igeldoko Tonttorro, opina que los tiempos de crisis son oportunidades para repensar todo, para pensar sobre el modelo de fiesta y de sociedad, reflexionar sobre lo que es importante y lo que no, identificar necesidades y prioridades y racionalizar en qué se gasta el dinero. Bittor Hernando, de la Fiesta de Piratas, reflexiona sobre la necesidad de abordar el tema de las agresiones machistas en las fiestas y las medidas que se pueden adoptar para crear un espacio seguro y cómodo para todo el mundo.

Miembros de la compañía de Jaizkibel en Hondarribia comparten la sensación de que el vacío creado por la pandemia abre espacios propicios para hablar, escuchar y reflexionar. La celebración de las fiestas crea tensiones año tras año y la ausencia de los actos y actividades las disminuye, favoreciendo la posibilidad del diálogo que parte de la pérdida compartida de algo que todos y todas quieren y sienten: su fiesta, su patrimonio, su cultura. En el documental *Rompiendo la tradición*, uno de los entrevistadores y miembro de Jaizkibel, Jaime Altuna, relata que por primera vez en muchos años ha podido dormir tranquilo la víspera del día 8 de septiembre, día en el cual se celebra habitualmente el Alarde de Hondarribia. Explica que habitualmente esa noche apenas duerme, está nervioso y le cuesta descansar; pasa la noche en vela oyendo el ir y venir de la gente que va a coger sitio, en la calle, y se prepara para el gran día. La del año 2020 durmió tranquilamente hasta las cinco y media de la mañana, cuando le despertó la melodía agradable de la alborada.¹⁴

14. La alborada de Hondarribia lleva el título de *Alba*, es un tema compuesto para tres saxofones y un botijo con agua que imita el trinar de los pájaros. Se interpreta cada 8 de septiembre a las cinco de la mañana, primero en la calle mayor y luego en diferentes puntos de la ciu-

La escuchó a gusto, pensó «este año no hay Alarde» y volvió a dormirse dulcemente.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M. (2000) [1992]. *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BULLEN, M. (2020). «Entrevista con T. I. Salsamendi Lozano, “Gozatzeko beste modu batzuk bilatuko dituzte auzotarrek” (“Los vecinos y las vecinas encontrarán otra forma de disfrutar”). *Irutxuloko Hitza* (3/6/2020). Disponible en: <https://irutxulo.hitza.eus/2020/06/05/gozatzeko-beste-modu-batzuk-bilatuko-dituzte-auzotarrek/>.
- EMAKUNDE – Instituto Vasco de la Mujer (2021). *Estrategias para la participación de las mujeres en las fiestas locales de la Comunidad Autónoma del País Vasco*.
- FARAPI (2020). «Jaiak birpentsatu ahal ditugu, momentu honetan ere!» («Podemos repensar las fiestas, ¡en estos momentos también!»). FARAPI KOOP (19/5/2020). Disponible en: www.farapi.com/euskara/eskuartean. (Consulta: 19/5/2020).
- FUNDACIÓN GABEIRAS (2019). *Patrimonio inmaterial y desigualdades de género: análisis y propuestas desde una perspectiva antropológica y jurídica*. San Sebastián: Lacultivada.
- GODET, A. (2020). «Behind the masks: the politics of Carnival». *Journal of Festive Studies*, 2(1): 1-31. DOI: <https://doi.org/10.33823/jfs.2020.2.1.89>.
- MORAL, B. (COORD.); BULLEN, M.; KEREXETA, X.; LAFITA, S.; LOZA, S., y MACEIRA OCHOA, L. (2014). *Paso a paso hacia una tamborrada en igualdad*. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián, Negociado de Igualdad.
- SALSAMENDI LOZANO, T. I. (2020). «Jairik gabeko uda bat» («Un verano sin fiestas»). *Irutxuloko Hitza* (3/6/2020). Disponible en: <https://irutxulo.hitza.eus/2020/06/03/jairik-gabeko-uda-bat/>.
- SARASOLA, J. (2020). «Ez-jaiak». *Gizapedian* (29/8/2020). Disponible en: <https://gizapedia.hirusta.io/ez-jaiak/>.

dad y señala el comienzo del día grande. Es de los pocos actos que se mantuvo en las fiestas del 2020.

*Las fiestas del fuego del solsticio de verano en los Pirineos
ante el COVID-19: la fiesta «simbólica»
como estrategia de continuidad¹*

MIREIA GUIL EGEA

EL COVID-19 Y LA CRISIS DE LA CONTINUIDAD

En el marco de este capítulo vamos a analizar el impacto de la pandemia sobre las fiestas del fuego del solsticio de verano.² Estas fiestas se inscribieron en la Lista Representativa del PCI de la Unesco en diciembre de 2015. Se trata de una candidatura multinacional, liderada por Andorra, y que cuenta con la colaboración de España (Aragón y Cataluña) y Francia (Alto Garona y Altos Pirineos). Según esta candidatura, estas fiestas tienen lugar alrededor del solsticio de verano (o solsticio de invierno, en Bagà y Sant Julià de Cerdanyola) en distintos pueblos del Pirineo central (Andorra, Francia y España). La fiesta es muy diversa, no solo en su formato, como veremos a través de los ejemplos etnográficos, sino también desde el punto de vista de la historia particular de la fiesta en cada territorio, de los colectivos que se encargan de organizarla, de la importancia que tiene dentro de cada comunidad, etc. Estas diferencias, aunque ya existentes, afloran con más fuerza en el contexto de la pandemia, por eso resulta tan interesante volver a la fiesta y analizarla nuevamente en este período.

Durante los meses previos a San Juan, los distintos responsables de la organización de estas fiestas en los distintos pueblos empezaron a plantearse qué hacer con la celebración: anularla hasta el año próximo o mantenerla y adaptarse al nuevo contexto (cambio de fecha, fiestas con un aforo limitado,

1. Investigación realizada en el marco del proyecto «Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

2. Para sintetizar, hablaremos de «fiestas del fuego».

retransmisión a través de las redes sociales, etc.). El 25 de abril de 2020, desde la Càtedra d'Educació i PCI (CEPIP) de la Universidad de Lérida, surgió poco después de la inscripción por la Unesco con el fin de coordinar investigaciones sobre este tema, se convocó una reunión, en formato virtual, por supuesto, de los representantes de los distintos territorios para poner en común qué se estaba planteando en cada caso. A la reunión virtual acudieron representantes locales de Aragón (Sobrarbe y Ribagorza), Cataluña (Alta Ribagorça, Val d'Aran y Berguedà), Andorra y Francia (Communauté de Communes Pyrénées Haute-Garonnaises y Communauté de Communes Neste-Barousse, miembros de Eth Ostau Comengés), todos ellos de perfiles muy diversos, desde políticos locales hasta responsables de las distintas asociaciones o vecinos del pueblo encargados de dicha celebración.

En el marco de esta reunión, se lanzó la propuesta de coordinarse entre pueblos para dar una respuesta unitaria y conjunta por parte del Pirineo, pero esta no acabó de concretarse, por lo que simplemente se acordó llevar a cabo un acto «simbólico» que cada colectivo ya acabaría de definir. De hecho, la única respuesta como Pirineo se coordinó desde la CEPIP, en el marco del proyecto «Prometheus» (Interreg-POCTEFA), y consistió en la presentación de una primera versión, que ellos mismos llamaron «de urgencia», del museo virtual³ sobre estas fiestas.

Después de esta reunión, cada territorio siguió organizándose para hacer frente a la situación de pandemia, ya fuera buscando una fórmula para mantener la celebración y así darle continuidad, ya fuera anulando la celebración y posponiéndola hasta el año próximo. En el centro de todas estas decisiones, como veremos, hay una cuestión básica, la continuidad o no de la fiesta. A continuación, se exponen distintas respuestas a través de tres casos etnográficos para, después, reflexionar comparativamente sobre esta cuestión. No se trata de una revisión exhaustiva, sino de un análisis basado en unos casos ya conocidos previamente sobre los que se ha vuelto para analizar el impacto de la pandemia.⁴

3. Puede consultarse en: <https://prometheus.museum/ca/>.

4. Los tres ejemplos son los que repasa mi tesis doctoral, que previamente ya había trabajado durante los años 2018 y 2019, especialmente los casos catalán y francés.

EL CASO DE ISIL: EL ANHELO DE CONTINUIDAD

El pequeño pueblo de Isil, dentro del municipio del Alt Àneu⁵ (Pallars Sobirà), de no más de cincuenta residentes todo el año, cuenta con un gran número de residencias secundarias que multiplican por tres el número de habitantes durante los períodos vacacionales. En efecto, los Valls d'Àneu se han convertido en espacios de atracción turística por su cercanía con la estación de esquí de Baqueira-Beret y el Parc Nacional d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici; aunque la ganadería sigue teniendo un peso fundamental en la economía local (Lloret y Castelló, 1995).

La «baixada» de fallas se enmarca en la fiesta mayor del pueblo, en honor a san Juan, el 23 de junio. La Associació Cultural de Fallaires d'Isil, surgida a principios de la década de 1990, se encarga de organizar la fiesta mayor en su conjunto, incluida esta «baixada». Desde sus inicios, esta asociación ha destacado por llevar a cabo una gran cantidad de iniciativas de promoción de la fiesta que, junto con la difusión que se ha hecho a través de la televisión autonómica catalana, han convertido Isil en una referencia nacional para conocer esta celebración. La inscripción en la Unesco no ha hecho más que acentuar esta dinámica, puesto que en 2012 Isil ya registró casi 2.000 asistentes a la fiesta (González, 2013).

La «baixada» de fallas consiste en una subida al *faro* (punto elevado de la montaña), donde los *fallaires* comen alguna cosa y preparan una hoguera para encender las fallas. Cuando en el pueblo se prende fuego a la *falla major* (un tronco astillado y plantado en medio de la plaza), los *fallaires* encienden sus fallas y emprenden la bajada, guiados por una persona del pueblo que conoce perfectamente la montaña, puesto que no hay un camino marcado. En paralelo, un pequeño grupo de *fallaires* lanza las fallas más grandes por la montaña y las recoge allí donde se detienen para repetir el lanzamiento (en este caso, se dice que *baixen tombant*). Una vez en el pueblo, emprenden un recorrido que los lleva hasta Sant Joan, una capilla románica que se encuentra a la entrada del pueblo, donde los *fallaires* hacen una cruz con la punta de su falla y vuelven hacia el pueblo, hasta la plaza donde les espera la *falla major*. Allí se desprenden de la falla y bailan cuatro bailes «tradicionales»,⁶ introducidos a principios

5. Véase en: www.idescat.cat/emex/?id=250241&lang=es.

6. La *marxa dels fallaires*, el *ball de bastons*, el *ball pla* y la *bolangera*. Las músicas fueron recuperadas por el músico Jaume Arnella en 1987; posteriormente, en 1993, desde el Consell

de los noventa después de un proceso previo de recuperación de las músicas y las danzas (Giménez, 2017; Riart, 2014; Riart y Jordà, 2015).

Ante el contexto de pandemia, algunos de los *fallaires* de Pallars Sobirà (Alós, Isil, València d'Àneu y Alins) y Pallars Jussà (Pobla de Segur), con el soporte de la CEPIP, elaboraron un vídeo en el que anunciaban que cada colectivo organizaría un acto «simbólico» y solicitaban a la «gente» (no se especifica) que no subiera a la fiesta: «No vinguis, queda't a casa, fes-ho per nosaltres, fes-ho per la nostra gent. Tornarem». ⁷ Pese al consenso de celebrar un acto «simbólico», el formato que este debía adoptar quedó a criterio de cada organización. La Associació Cultural de Fallaires d'Isil, en un comunicado del 2 de junio de 2020, a través de las redes sociales, anunció que llevaría a cabo un acto «simbólico», con la voluntad de «mantener el fuego encendido», pero que este estaría restringido a «los vecinos y las vecinas del pueblo»: «S'està treballant en la possibilitat de realitzar un acte simbòlic restringit als veïns i veïnes del poble, per tal de mantenir el foc encès un any més». ⁸

Esta idea de acto «restringido» es común en prácticamente todos los comunicados y denota la preocupación que días después me explicitaba uno de sus organizadores por teléfono. ⁹ Lo que se temía desde la asociación era que mucha gente que no reside en el pueblo subiera a ver el acto «simbólico»; y que, en consecuencia, no pudieran hacer la «baixada», cosa que implicaría romper la continuidad de la fiesta en un pueblo que, según repiten la mayoría de sus habitantes, no se habría dejado de bajar fallas ni durante la guerra civil. Según cuentan algunos vecinos del pueblo, dos días después de la fiesta ¹⁰ solo subieron cinco o seis casas de segunda residencia y algunos vecinos de Alós, el pueblo que queda por encima de Isil. Finalmente, pudieron celebrar la «baixada» con el mismo formato de los otros años, pero con menos *fallaires*:

Cultural de les Valls d'Àneu, y con la colaboración del coreógrafo Lluís Puig, se recuperaron las danzas.

7. «No vengas, quédate en casa, hazlo por nosotros, hazlo por nuestra gente. Volveremos».

8. «Se está trabajando en la posibilidad de realizar un acto simbólico restringido a los vecinos del pueblo con el fin de mantener el fuego encendido un año más». Véase el texto entero en: www.facebook.com/fallesisil/.

9. Conversación telefónica, 16 de junio de 2020.

10. Respetando las indicaciones que ellos mismos comunicaron a través de las redes, decidí subir a verlos después de la fiesta, el 25 de junio de 2020.

en lugar de sesenta fueron treinta. Algunos de los vecinos de más edad insistían en la idea de que la fiesta había vuelto «a los orígenes» porque volvía a ser una fiesta pequeña y sin turistas.¹¹

EL CASO DE ANDORRA: LA CONTINUIDAD APLAZADA

Andorra es un país situado en medio de los Pirineos que limita con España y Francia. En el conjunto del país hay unos 78.000 habitantes, la mayor parte de los cuales se concentra en la parroquia de Andorra la Vella, capital del país, seguida de la de Escaldes-Engordany.¹² Andorra, en el transcurso del siglo xx, ha sufrido una gran transformación con la que ha pasado de una economía basada en la ganadería y una pobre agricultura de montaña a una economía que se sostiene sobre el turismo y el comercio, en la que la frontera ha jugado y juega un papel muy relevante (Comas d'Argemir, 2002).

La festividad de San Juan, con las fallas y la *flama del Canigó*¹³ en el centro, ha ido tomando protagonismo en el calendario andorrano gracias a las acciones llevadas a cabo desde el colectivo de *fallaires* de Andorra la Vella, que recuperaron las fallas en 1987. Desde este momento, se inició un proceso de promoción de la propia fiesta dentro y fuera del país que los llevó a incentivar la recuperación de la fiesta en otras parroquias¹⁴ del país y a participar en ac-

11. Para ilustrar esta idea, una de estas personas contaba que la gente del pueblo pudo subir a recibir a los *fallaires* a la Molina, una pequeña zona de transición entre el final del recorrido dentro del bosque y el recorrido por el pueblo, un lugar que, los últimos años, ocupan los visitantes más curiosos. Este espacio toma un protagonismo especial porque pone fin a la compleja bajada que inician los *fallaires* desde el *faro* (punto elevado de la montaña donde encienden una hoguera) y la llegada al pueblo, donde los *fallaires* son recibidos por el calor de sus amigos, familiares, visitantes de segundas residencias y turistas en general (Isil, 25 de junio de 2020).

12. Véase: www.estadistica.ad/serveiestudis/web/index.asp.

13. Se trata de una celebración ideada en 1955 por Francesc Pujada, d'Arles sur Tec (Vallespir, Francia), un apasionado del Canigó. Cada año se sube a la cima del Canigó y se renueva la llama que, llevada por distintos voluntarios, llegará a distintos territorios de habla catalana y servirá para encender muchas de las hogueras de San Juan.

14. En Sant Julià se recuperaron las fallas en 1997; en Encamp, en 1998; en Escaldes-Engordany, en 2000; y, finalmente, en Ordino, en 2018. En Santa Coloma (dentro de la parroquia de Andorra la Vella), se recuperaron en 1999, pero no han tenido continuidad, igual que en Canillo, que se recuperaron en 1993, pero sin continuidad.

tos festivos y simposios sobre la fiesta más allá de Andorra para difundir su celebración (Farré, 2012; Roig, 2017).

En las parroquias en que «es roden» fallas, la fiesta tiene lugar la víspera de San Juan, excepto en Ordino, donde la celebración se hace en San Pedro. Los *fallaires* de las parroquias andorranas llevan capas para protegerse del fuego, un elemento que los distingue de los participantes del resto de los pueblos *fallaires* incluidos en la candidatura. En Andorra, las fallas tienen lugar en un contexto urbano, ya sea en las calles del centro histórico, ya sea en alguna de las avenidas de la ciudad. La fiesta se basa en un recorrido por las calles, en el que los *fallaires* «roden» sus fallas de papel reciclado, que sustituyen a las antiguas fallas de corteza de abedul, que, aunque se han podido reintroducir, solo «es roden» en momentos muy determinados y en un número muy limitado. En el caso de Andorra la Vella, los *fallaires* van acompañados de algunos de los músicos de la Escola Folk del Pirineu, ubicada en Arsèguel (Alt Urgell), que entonan melodías «tradicionales». Al final del recorrido también entran en acción las *bruixes* o brujas, que simulan una persecución por parte del *boc* o macho cabrío, que las lleva hasta la plaça Guillemó, donde tienen lugar el *ball dels fallaires* y el *ball de bruixes*.

A principios de junio, desde la Taula Nacional de Fallaires de les Valls d'Andorra¹⁵ se decidió suspender la celebración en las cinco parroquias. Una decisión que, al parecer, no estuvo exenta de debates internos, puesto que algunos *fallaires* insistían en quemar, aunque fuera reduciendo el número de *fallaires*. Cada colectivo anunció la decisión a través de sus redes sociales. Por ejemplo, desde la Associació de Fallaires d'Andorra la Vella, el 21 de junio de 2020 se publicó: «Com ja sabeu, enguany ens hem vist obligats a suspendre la cremada, però no podem deixar que s'apagui el foc!». ¹⁶ Tal y como deja entrever el mensaje, el colectivo se encontraba valorando distintas posibilidades para poder «rodar» fallas de alguna manera que no fuera en un formato reducido, porque este implicaría seleccionar un grupo de *fallaires* y dejar fuera a muchos. En aquel momento, una de las opciones que estaban

15. Surgida en 2017 a raíz de los encuentros entre *fallaires* de las distintas parroquias después del proceso Unesco. Está constituida por dos representantes de cada colectivo, el *fallaire major* (véase la nota 22) y el *fallaire* que representa Andorra en el conjunto del Pirineo.

16. «Como sabéis, este año nos hemos visto obligados a suspender la quema, pero no podemos dejar que se apague el fuego». Véase el texto completo en: www.facebook.com/assfallairesalv/.

sobre la mesa era pasar la fiesta del solsticio de verano al solsticio de invierno, esto es, aplazarla temporalmente y celebrarla sin restricciones. Además, consideraban que se trataba de una buena fecha, por entrar dentro de la «tradición» y porque coincidiría con el quinto aniversario de la inscripción en la Unesco. Sin embargo, nuevamente, a causa de la pandemia, no se pudieron «rodar» fallas.

En paralelo, desde el Centre de la Cultura Catalana, se quiso mantener el acto que da inicio a la celebración y que tiene lugar en Andorra la Vella, delante de la Casa de la Vall, sede histórica del Consell General d'Andorra.¹⁷ Así pues, el 23 de junio de 2020,¹⁸ representantes de los distintos colectivos *fallaires* del país asistieron como invitados a este acto. Este se redujo a un parlamento por parte de la presidenta del Centre de la Cultura Catalana; la síndica general,¹⁹ que leyó el «manifest de Sant Joan»; la *cònsol major*²⁰ de Andorra la Vella; el *conseller* de cultura, y el *fallaire major*.²¹ En la mayoría de los parlamentos se insistió en la idea de que se trataba de un acto «simbólico» que tenía como finalidad «mantener la llama» un año más. En este acto, se anunció que se dejarían dos fallas, junto a la *flama del Canigó*, en el Comú²² de Andorra la Vella durante toda la jornada, también como acto «simbólico».

17. Nombre con el que se conoce el Parlamento de Andorra.

18. En este caso pude asistir presencialmente, el 23 de junio de 2020.

19. Presidenta del Parlamento de Andorra, encargada de leer el manifiesto de San Juan.

20. Quien preside el Comú, entidad administrativa que gobierna las parroquias andorranas.

21. El *fallaire major* es una figura creada en 1988 desde el colectivo de Andorra la Vella que, a partir de 1997, pasa de tener alcance parroquial (Andorra la Vella) a tener alcance nacional (conjunto de Andorra). Es el que va el primero en el recorrido, su función es marcar el ritmo, las figuras y el movimiento que siguen el resto de los *fallaires*. El *fallaire major* se escoge cada año a través de un juego de pistas en el valle de Incles, que consiste en encontrar una argolla de oro siguiendo una leyenda local sobre el paso de Carlomagno por ese lugar. Desde 2011 también existe la figura del *fallaire* menor; en este caso, lo que debe encontrar durante el juego de pistas es una argolla de plata.

22. Ente local que gobierna cada una de las siete parroquias de Andorra.

EL CASO FRANCÉS: LA CONTINUIDAD
IMPLICA DISCONTINUIDAD

En el caso francés, hay más de cien pueblos,²³ entre el Alto Garona y los Altos Pirineos, que celebran la festividad de San Juan con la quema de un *brandon*. La mayoría son pueblos muy pequeños, a excepción de las villas termales, como Bagnères-de-Luchon y Bagnères-de-Bigorre, donde vive muy poca gente durante el año, pero que cuentan con un gran número de segundas residencias, muchas veces vinculadas familiarmente con el lugar y que proceden, en buena parte, de Toulouse y Tarbes.

La celebración se articula alrededor de un *brandon* (*eth bart* en una de las formas de gascón local), un árbol de 2-4 metros astillado y plantado en un descampado, ya sea un prado o un aparcamiento, pero nunca en una plaza como en el caso de *eth haro* de Les (Val d'Aran). La fiesta se basa, en la mayoría de los casos, en una cena en la *salle de fêtes* del pueblo y la quema del *brandon*. Esta quema puede acompañarse de una animación musical (por ejemplo, una coral de *chants pyrenéens* o un grupo de *trompes de chasse*) o, simplemente, de cánticos entonados por los locales de manera informal. En algunos casos, además, los más jóvenes voltean, alrededor del *brandon*, los *petits brandons*, unas antorchas de madera que reproducen en miniatura este árbol central. En ocasiones, especialmente en las localidades más grandes, la fiesta incluye otras animaciones: por ejemplo, en el caso de Bagnères-de-Luchon, la celebración se inicia con una desfilada de los grupos folclóricos de la ciudad encabezada por los políticos locales, y al llegar al *brandon* le prenden fuego.

En la reunión conjunta organizada desde la CEPIP, los representantes de las *communautés de communes*²⁴ francesas explicaron que la fiesta se organizaba localmente, en cada pueblo, ya sea a través del Ayuntamiento, ya sea a través del *comité de fêtes* (o *foyer rural*), y que, en consecuencia, no sabían qué se haría en cada caso. Pese a la ausencia de una reunión entre responsables de la fiesta por el lado francés, la decisión fue casi unánime, en la mayoría de los pueblos se suspendió la celebración, excepto algunos casos muy puntuales, como

23. Aunque la mayoría no forman parte de la candidatura porque, en aquel momento, se desconocían.

24. Agrupación de municipios franceses. Se trata de una división administrativa que se encuentra entre el municipio (*commune*) y el departamento.

en Izaut-de-l'Hôtel²⁵ y otros pueblos que quemaron el *brandon* entre los que se encontraban en el pueblo esa noche, sin anunciarlo previamente.²⁶ Cabe decir que en ninguno de los intercambios telefónicos mantenidos con responsables de la fiesta²⁷ se habló de llevar a cabo un acto «simbólico» para paliar la suspensión de la fiesta, simplemente, se expresó la voluntad de volver a hacerla el año próximo si la pandemia lo permitía. De hecho, uno de los alcaldes de la Vallée de la Barousse me comentaba, posteriormente,²⁸ que la fiesta siempre había pasado por momentos de crisis, como la guerra, la falta de gente o inundaciones, y que no por eso se había roto la continuidad, puesto que la fiesta siempre se había retomado.

En el contexto francés, únicamente Eth Ostau Comengés, que desde 2018 había empezado una serie de conferencias por el territorio,²⁹ decidió seguir con ellas, pero, esta vez, adaptándolas al contexto virtual. Durante gran parte del mes de junio, emitieron cada tarde una pequeña cápsula en que describían una parte de la celebración, desde su preparación hasta las creencias vinculadas a la noche de San Juan.

¿LA FIESTA «SIMBÓLICA», UNA ESTRATEGIA PARA LA CONTINUIDAD?

Tal y como hemos querido mostrar en el texto, el impacto del COVID-19 sobre esta celebración nos brinda un escenario privilegiado para observar la diversidad entre los territorios que convergen en la candidatura. La situación de pandemia no crea diferencias entre fiestas, sino que evidencia unas diferencias que ya existían, pero que, en este nuevo contexto, afloran de una manera mucho más obvia, de ahí la idoneidad de volver a la fiesta en este período distópico. Son muchas las cuestiones sobre las que podríamos debatir a

25. Véase: www.ladepeche.fr/2020/06/24/le-feu-de-la-saint-jean-tradition-respectee,8946276.php.

26. En este caso, no se especifican las localidades por petición expresa de los informantes.

27. Llamadas telefónicas efectuadas a principio de junio de 2020.

28. Pude visitar el valle presencialmente en agosto de 2020.

29. Esta actividad, como las que habían llevado a cabo los años anteriores, forma parte del proyecto «Total Festum», gestionado desde la Région Occitanie Pyrénées-Méditerranée, y pretende promover la lengua y cultura occitana en toda la región.

partir de los ejemplos etnográficos que se han expuesto; sin embargo, en este caso, vamos a centrarnos en el tipo de respuesta que se da: o bien la suspensión de la fiesta, o bien la celebración adaptada al contexto pandémico que, en todos los casos, se enmarca en la idea de fiesta «simbólica» o acto «simbólico».

Los casos que se acaban de exponer ponen en evidencia que la idea de continuidad que se maneja en estos territorios es distinta. En Cataluña y Andorra la continuidad supone la no interrupción y constituye una estrategia fundamental para la legitimación de la fiesta. Precisamente, por ese motivo, por un lado, los *fallaires* de Isil insistían en recordar que la «baixada» se había hecho siempre y, por otro lado, los *fallaires* de Andorra buscaban la manera de poder «rodar» sus fallas durante el año, aunque fuera en otra fecha. Contrariamente, en la zona francesa, la continuidad se construye sobre la aceptación del corte, esa interrupción, a diferencia de como se entiende en Cataluña y Andorra, no es problemática. En el caso francés, en el proceso de legitimación de la fiesta, se imponen otros elementos por encima de la continuidad, como, por ejemplo, el dominio de la técnica, esto es, el *savoir-faire*, para preparar un *brandon*. Bajo nuestro punto de vista, fue por esta razón por lo que la propuesta de respuesta unitaria acabó no articulándose, porque la interrupción de la fiesta es entendida diversamente.

La fiesta «simbólica» es el mecanismo que emerge en aquellos contextos en que se impone la necesidad de mantener la fiesta, tal y como hemos visto en los casos de Isil y Andorra, pero que también encontramos en otras zonas de Cataluña y de Aragón que aquí no se han analizado. Bajo esta idea de fiesta «simbólica» (o acto «simbólico», dependiendo de cada caso), se aglutinan una pluralidad de estrategias, pero todas ellas se construyen bajo la figura de la metonimia, esto es, se presentan ciertos elementos de la fiesta, que se consideran «representativos», para referirse a la celebración en su conjunto. Así, en Andorra se colocan dos fallas junto a la *flama del Canigó*, y en Isil se reduce a la mitad el número de *fallaires*.

La base sobre la que se construye la metonimia (la parte por el todo) nos lleva a concluir que la fiesta «simbólica» podría concebirse como un sinónimo de la fiesta «bajo mínimos». Lo que resulta interesante en este contexto es analizar cuáles son esos «mínimos». A partir de los casos expuestos, y otros casos recogidos sobre la misma celebración, concluimos que hay una serie de elementos que siempre aparecen: la presencia de elementos considerados «característicos» de la fiesta, que van a depender del contexto (la falla, el vestuario, la *flama del Canigó*, etc.); la presencia de la población local, ese seg-

mento de la población es el que se piensa como indispensable, precisamente, por eso se insiste tanto en la idea de acto «restringido» en cuanto que reservado a los locales (dentro de este grupo, están los *fallaires*); y, finalmente, el mantenimiento de la fecha «tradicional» o su traslado, siempre que se ciña a los parámetros marcados por la «tradicición».

La presencia de estos elementos «mínimos» sobre los que se construye la fiesta «simbólica» es, en efecto, lo que permite a la comunidad local seguir hablando de continuidad, esto es, «mantenir el foc encès un any més» (Isil) o, dicho de otro modo, «no deixar que s'apagui el foc» (Andorra la Vella). Quedará, para otra ocasión, analizar por qué se seleccionan esos elementos y en qué se fundamenta tal decisión.

BIBLIOGRAFÍA

- COMAS D'ARGEMIR, D. (2002). *Andorra, una economia de frontera*. Lérida: Pagès Editors.
- FARRÉ, X. (2012). «La Flama del Canigó i les Cremades de Falles d'Andorra: les falles pirinenques que són diferents de totes les altres». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 38: 218-220.
- GIMÉNEZ, M. (2017). «Isil, danses a les falles». En: Roviró, X. (ed.). *Focs a la Mediterrània. I Simposi Internacional de Focs Festius de la Mediterrània*. Catarroja: Afers.
- GONZÁLEZ, T. (2013). *Les falles d'Isil: Una anàlisi sobre l'impacte econòmic*. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. http://calaix.gencat.cat/bitstream/handle/10687/23852/Isil_def.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- LLORET, T., y CASTILLÓ, A. (1995). «La Vall d'Àneu». En: *Gran geografia comarcal de Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2.^a ed.: 92-112.
- RIART, O. (2014). «Les falles d'Isil». En: *El patrimoni festiu del Pirineu. 10es Trobades Culturals Pirinenques* (en línea: raco.cat) (págs. 33-44). Societat Andorrana de Ciències.
- RIART, O., y JORDÀ, S. (2015). *Les falles del Pirineu. L'Alta Ribagorça i el Pallars Sobirà*. Lérida: Pagès Editors.
- ROIG, A. (2017). *Roda el foc. 30 anys de falles a Andorra la Vella*. Lérida: Pagès Editors.

*Fiestas históricas y patrimonio inmaterial en confinamiento*¹

ANTONIO ROJAS RABANEDA

SOCIALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

En Europa se constata una necesidad de documentar, visibilizar y socializar el conocimiento en patrimonio inmaterial. Es un reto general para las sociedades que buscan conservar, transmitir y activar sus rasgos patrimoniales identitarios, pero especialmente es un desafío territorial compartido por las áreas escasamente pobladas del sur europeo. Asistimos actualmente a una voluntad de identificar e implementar nuevas fórmulas de valorización del patrimonio cultural inmaterial (PCI) como herramienta de desarrollo económico sostenible y cohesión territorial. El desarrollo sostenible ha sido una de las principales preocupaciones en los últimos años y desde la Unesco se han impulsado iniciativas relativas al ámbito del PCI.

El PCI debe encontrar espacios donde visibilizarse. En el marco de la necesidad de incluir el PCI en el mismo nivel de activación y difusión que el patrimonio material, en el presente artículo nos centramos en el papel de las fiestas históricas como escenarios con potenciales para la transmisión del PCI. En este artículo nos referiremos siempre a eventos de celebración anual que hacen un uso del pasado histórico y de elementos del patrimonio cultural como eje temático central y, también, como principal reclamo de atracción para los visitantes. Dentro de los programas de actividades de las fiestas históricas, el PCI está presente, aunque no siempre fruto de una estrategia específica. Por una parte, las altas cifras de visitantes que acuden cada año a estos eventos suponen una oportunidad de incluir estrategias de valorización del PCI. Por otra parte, debe recalcar que los 116 eventos que se celebran

1. El estudio ha recibido el apoyo del Grup de Recerca en Patrimoni Cultural de Catalunya. Grup de Recerca preconsolidat (GRPRE 2017 SGR 835) y de CERCA Programme / Generalitat de Catalunya.

anualmente en Cataluña tienen una distribución territorial muy amplia, desde los centros urbanos hasta las zonas rurales. Es aquí donde vemos una oportunidad para el PCI, pues identificamos contextos óptimos y con potenciales factibles para llevar a cabo actuaciones de socialización.

Lamentablemente, las restricciones implementadas para combatir el COVID-19 han supuesto la anulación de más de un centenar de fiestas históricas de celebración anual. Este factor implica un impacto en su despliegue y, por tanto, un freno en sus posibilidades de socialización del conocimiento sobre el PCI.

El principal objetivo del presente texto es realizar una primera aproximación al impacto del COVID-19 sobre las 116 fiestas históricas de celebración anual que debían llevarse a cabo durante el año 2020. En primer lugar, nos centraremos en determinar qué porcentaje ha sufrido una anulación, un aplazamiento o una reconversión. En segundo lugar, identificaremos qué decisiones se han tomado y qué tipología de alternativas se han planteado.

Para alcanzar los objetivos, hemos realizado una prospección de los 116 eventos programados para el año 2020 y hemos realizado su seguimiento, caso por caso. Los datos recogidos se han extraído principalmente de webs institucionales o de los propios eventos, así como de las redes sociales y la prensa en línea.

LAS FIESTAS HISTÓRICAS EN CATALUÑA

Las fiestas históricas se caracterizan por proponer acciones con un contacto directo con el público. El núcleo principal se basa en representaciones, escenificaciones, recreaciones, teatralizaciones o ambientaciones de hechos y eventos históricos, así como de leyendas, tradiciones, costumbres o el recuerdo y homenaje de personajes destacados. Se realizan mayoritariamente en espacios abiertos, en los centros de ciudades o pueblos. Por tanto, se localizan tanto en espacios urbanos como en zonas rurales.

El modelo de fiesta histórica ha predominado en Cataluña durante los últimos treinta años (Rojas, 2019: 123-147), coincidiendo con la tendencia implementada en el sur de Europa. Intervienen colectivos diversos, como asociaciones, grupos *amateur*, escuelas (Felices y Hernández, 2019: 39-53), centros de investigación, empresas temáticas, o grupos teatrales. Las recreaciones históricas forman parte de algunas de estas fiestas históricas,

concretamente en el 24 % de los eventos participan grupos de recreación histórica.

Las fiestas históricas son una de las diferentes opciones de ocio de fin de semana existentes en la actualidad (Español, 2019: 7-23). La selección de la historia y el patrimonio cultural como eje temático comporta que puedan incluirse dentro de opciones de turismo cultural (Cook, 2004: 488). En este sentido, el turismo cultural puede representar una oportunidad para el conocimiento y valorización del PCI, siempre que se realice siguiendo unas directrices. De ello se desprende la necesidad de confeccionar metodologías y guías de buenas prácticas que puedan ser aplicadas en eventos con tanta capacidad de convocatoria como las fiestas históricas.

EL PATRIMONIO INMATERIAL EN FIESTAS HISTÓRICAS

La idiosincrasia de las fiestas históricas posibilita dar cabida a tradiciones, costumbres y manifestaciones diversas que dotan de identidad a un territorio. Las leyendas aparecen como nexos de celebración de numerosos eventos, como las que se dan a conocer en la Baronia d'Òdena, la Fira dels Castells i Terra de Frontera. En determinados eventos, las leyendas conforman la base principal, como en el caso de la Setmana Medieval de Montblanc de la Llegendra de Sant Jordi, inaugurada en 1983. Los oficios también son habituales en las fiestas históricas y en algunas de ellas son el núcleo temático principal, como en el caso de la Mostra d'Arts i Oficis d'Ascó (Ribera d'Ebre), el Mercat d'Oficis del Segle XIII a Olesa de Bonesvalls (Alt Penedés) o la Fira Medieval i d'Oficis de Súria (Bages). En el 53 % de los eventos se incluyen muestras de oficios, como la herrería, la cetrería o la vidriería. Las danzas forman parte de la Festa Medieval de Badalona, donde se muestra la *dansa del velatori*, acompañada del toque de fondo de campanas de *mort d'infants*. Es una danza interpretada por el Esbart Sant Jordi del Orfeó Badaloní juntamente con los Campaners de Badalona, que implica la combinación de elementos significativos del PCI. Las acciones propias de la cultura popular se localizan en el 20 % de las fiestas históricas. El mundo *casteller* suele tener presencia en los programas de actividades, así como el colectivo *geganter* o las sardanas. Igualmente, el PCI difundido por estos colectivos puede tener una oportunidad de socialización y activación en el marco de las fiestas históricas y eventos de recreación histórica. La gastronomía también es un ele-

mento presente. Incluso sin contar las paradas con productos gastronómicos, el 47 % de los programas de actividades incluyen alguna acción vinculada a la gastronomía. Considerando que la dieta mediterránea fue declarada patrimonio inmaterial de la humanidad por parte de la Unesco, sería conveniente explorar sinergias para potenciar la socialización del conocimiento de la gastronomía local y todas las vinculaciones con oficios, leyendas, costumbres y saberes.

También deben tenerse en cuenta las acciones y manifestaciones que contribuyen a reforzar la ambientación festiva, con pasacalles y actividades musicales muy diversas, presentes en el 35 % y el 51 % de los eventos, respectivamente. No debe olvidarse la existencia de un tejido asociativo muy importante y de un amateurismo que requieren un profundo estudio como ejes que estimulan la visualización y mantenimiento de las identidades locales y los proyectos de comunidad. Cabe resaltar que destacan diferentes eventos donde el PCI dispone de un fuerte protagonismo. Es el caso de la Festa de la Fil·lojera de Sant Sadurní d'Anoia, un evento pionero, nacido en la década de los ochenta y que transmite anualmente las tradiciones, las costumbres y los hechos históricos vinculados a actividades agrícolas, económicas y gastronómicas desde la socialización del conocimiento sobre la *fil·lojera*.

EL IMPACTO DEL COVID-19 EN LAS RECREACIONES HISTÓRICAS

El año 2020 se inició con la previsión de la celebración en Cataluña de los 116 eventos que se desplegaron con normalidad durante el año 2019. En enero no estaba programado ningún evento, como es habitual en el caso de Cataluña. Las fiestas históricas se concentran mayoritariamente en el mes de mayo (18 %), si bien los meses de junio, septiembre y octubre también agrupan una parte destacada de los eventos. El número de fiestas históricas programadas para febrero era reducido, con el 3 % del total. Así, se celebraron sin inconvenientes los pocos eventos programados, como la veterana Fira de l'Aixada, Ontinyent Medieval o la Fira de l'Abat-Monacalia. En ese mes se inauguró la primera edición de la Baronia d'Òdena, la Fira dels Castells i la Terra de Frontera. Marzo fue el mes que todos recordaremos. Después de semanas de especulaciones e informaciones contradictorias sobre la gravedad del nuevo coronavirus, en España se decretó el estado de alarma.

La escasa previsión sobre un posible confinamiento llevó a las autoridades y administraciones a cerrar equipamientos y suspender actos públicos de forma inesperada. Cabe puntualizar que en el mes de marzo se habían programado pocas fiestas históricas. Concretamente, las Jornades de Recreació Històrica del Combat d'Arbúcies, Els Romans ens Visiten (Jornades de Recreació Històrica Romana a Amposta), el Mercat Romà d'Ilerda y la Festa Medieval de Badalona: Pirates a Badalona.

Con el estado de alarma se inició una escalada de toma de decisiones sobre la celebración de eventos entre marzo y diciembre. Inicialmente, el estado de alarma provocó anulaciones directas de los eventos programados en fechas cercanas al inicio de este, puesto que no hubo margen para proponer alternativas. Seguidamente, durante las primeras semanas de confinamiento, se sucedieron cancelaciones directas, sin aplazamientos temporales y emplazando a una edición ya para el año 2021. Paralelamente, algunos municipios cancelaron los eventos agendados, pero plantearon la posibilidad de retomarlos en fechas posteriores dentro del mismo año 2020. Las prórrogas de confinamiento y la segunda y la tercera oleada provocaron que las cancelaciones provisionales pasaran a ser definitivas.

La pandemia ha supuesto interrumpir eventos que se celebran desde hace más de dos décadas. En algunos casos, como en el del Mercat Medieval de l'Hospitalet de l'Infant, el Ayuntamiento de Vandellòs i el de l'Hospitalet de l'Infant lamentaban tener que suspenderlo justo en el año en que se cumplía el xxv aniversario. La Asociación Medieval de la Leyenda de Sant Jordi decidió suspender la xxxiii edición de la Semana Medieval de Sant Jordi, que debía celebrarse del 17 al 26 de abril y que se había llevado a cabo ininterrumpidamente desde su fundación, en 1987. El Ayuntamiento de Guimerà y la Comissió del Mercat Medieval anunciaron la suspensión de la xxvi edición del Mercat Medieval de Guimerà, previsto para los días 8 y 9 de agosto.

Globalmente, el 92 % de las fiestas históricas programadas a partir de marzo de 2020 fueron canceladas directamente y sin alternativas. Solo en cinco casos se llevaron a cabo acciones presenciales consideradas como versiones reducidas de los eventos, y en otros cinco se realizaron versiones reducidas y transmitidas en línea.

Impacto económico

Los impactos de las restricciones provocadas por la pandemia de la COVID-19 son diversos. Uno de los más tangibles es el económico. En las ferias históricas participan autónomos, empresas, artesanos, entidades y grupos de animación, que hacen posible desplegar los programas de actividades. Por lo que respecta a la globalidad de los 116 eventos anuales en Cataluña, en el 61 % de ellos acuden comerciantes y artesanos con puestos itinerantes. También intervienen, como indicábamos anteriormente, personas o colectivos que realizan muestras de oficios, como herrería, cetrería o vidriería. Todos estos colectivos han dejado de tener una actividad económica en el marco de estos eventos. De los pocos ingresos directos que suelen generar las recreaciones históricas, la devolución del importe de las entradas vendidas de determinados espectáculos, la falta de ventas de productos u otros servicios han supuesto un perjuicio económico para las arcas municipales, si bien estos ingresos mayoritariamente servían para cubrir una parte del presupuesto destinados a los propios eventos cancelados.

Cabe señalar que los presupuestos de los 116 eventos que debían celebrarse durante el año 2020 son muy variados. A raíz de las anulaciones, algunos consistorios municipales optaron por destinar el presupuesto a finalidades sanitarias o a cubrir determinados impactos sobre la economía local. Por ejemplo, Cardona suspendió la Feria Medieval prevista para el 6 y 7 de junio y destinó los 35.000 euros del presupuesto de la feria a paliar las consecuencias de la pandemia en el sector del comercio y los trabajadores autónomos. Asimismo, el municipio de Sant Vicenç canceló la Fira del Vapor y la Festa Major y destinó al plan de recuperación el presupuesto que iba a dedicarles: el consistorio trasladó los 80.000 euros de los presupuestos de los dos eventos a ayudar a personas, entidades, comercios y empresas del municipio.

Impacto turístico

Las fiestas históricas permiten incorporar determinadas poblaciones y territorios a la oferta de ocio y cultura turística. Así, poblaciones o territorios con poca frecuentación de visitantes o turistas encuentran en estos eventos una fórmula con la que recibir a centenares o miles de personas. En otros casos, las fiestas históricas son programadas para desestacionalizar la temporada tu-

rística. El confinamiento y las restricciones sanitarias han eliminado esta posibilidad, mayoritariamente con un turismo de interior, en especial en eventos de pequeño o mediano formato.

Impacto de comunidad

Aparte de los impactos en la economía y el turismo, debemos incidir en la desaparición durante los meses de pandemia de las acciones presenciales que visibilizaban el patrimonio inmaterial. Por tanto, podemos citar el impacto sobre el tejido asociativo y comunitario. Una importante cantidad de eventos se nutren de la voluntad de socializar leyendas, costumbres o hechos históricos por parte de entidades o asociaciones vecinales, comerciales, culturales y educativas. Estos colectivos que generan acciones comunitarias de gran interés han perdido la posibilidad de desplegar sus acciones anuales y socializar diferentes elementos propios del patrimonio inmaterial. En este sentido, el 25 % de los eventos están organizados por asociaciones.

TIPOLOGÍAS DE REACCIONES A LOS IMPACTOS DEL COVID-19 EN LAS FIESTAS HISTÓRICAS

Cancelación con propuestas de difusión digital

Entre los eventos cancelados identificamos actuaciones muy concretas en las que se ha buscado llevar a cabo acciones de difusión del patrimonio a través de canales digitales. La Fira Medieval d'Hostalric grabó vídeos durante el año 2020 con guías turísticos, historiadores y otros agentes del municipio para socializar el conocimiento sobre el patrimonio del municipio. El Mercado Medieval de Vic ofreció contenidos digitales, con una presencia simbólica en internet; también se difundieron vídeos con la participación de algunos de los protagonistas más destacados del Mercado, y se ofreció un juego en línea, tipo cuestionario, sobre cifras y curiosidades de esta feria. Desde la Feria Modernista de Terrassa, el Ayuntamiento propuso actividades a través de las redes sociales y se compartieron imágenes y vídeos actuales o de ediciones anteriores con distintos contenidos: muestra de piezas o vestuario de la época, recuerdo de personajes y episodios del modernismo egarense o pre-

paración de una receta típica de la época. Desde el evento «L'11 de Setembre i Gironella» grabaron una versión inédita y la emitieron por televisión e internet para que fuera visualizada desde casa. El evento «LVDI Rvbricati» había diseñado una edición dedicada a la multiculturalidad y con la cancelación propuso una edición en casa, a partir de vídeos creados expresamente para la ocasión. Entre otros contenidos, se daba a conocer el confinamiento vivido durante la peste antonina, de mediados del siglo II d. C., junto con cuentos y talleres de cocina o de confección textil. Se invitó al público a decorar las casas y compartir las fotografías. La Feria Modernista de Canet de Mar propuso acciones para divulgar el patrimonio local artístico, cultural, arquitectónico y gastronómico a través de medios audiovisuales en línea y redes sociales, desde visualizar vídeos 360° hasta compartir imágenes y vídeos actuales o de ediciones anteriores de la Feria. Y la Feria Modernista de Barcelona optó por un formato virtual: desde los perfiles en Instagram se proponían charlas en abierto, conciertos, proyecciones de películas y talleres diversos.

Globalmente, entre los eventos que han promovido acciones puntuales a través de la red, se impulsaba una interacción entre organización y público en la red. De esta manera se intentaba paliar el impacto de la imposibilidad de celebrar actos presenciales. Principalmente se incentivó a la población a compartir vídeos o imágenes. También se propuso vestir de época y mostrarlo en redes. Otras acciones fueron las clásicas de cuestionarios o concursos participativos. Las conferencias virtuales han sido un recurso utilizado por la facilidad de grabación e inclusión en algunas de las plataformas existentes en el mercado. Debe recalarse que aquellos eventos que ya disponían de material audiovisual pudieron aportar contenidos de forma más fácil. Estas acciones se han identificado también en diversos eventos en España y entre ellas destaca una propuesta original y creativa desplegada por la Asociación Histórico Cultural Voluntarios de Madrid, con un corto donde diferentes recreadores, vestidos de época, explican los acontecimientos del 2 de mayo de 1808, simulando una llamada telemática como las que se han hecho habituales durante la pandemia.

Versión reducida de los eventos presenciales

El evento «Toca-sons» anuló la representación de la entrada del bandolero en la población y se redujo a una caminata teatralizada. Torredembarra anuló la Feria de Indianos y diseñó un programa de actividades sobre el patrimonio

indiano de Torredembarra. En la citada Feria Modernista de Canet de Mar se llevaron a cabo rutas guiadas organizadas desde el Ayuntamiento y las visitas al castillo de Santa Florentina con un aforo máximo de diez personas y con reserva previa.

*Versión «online» y versión presencial reducida
(acabado el estado de alarma)*

Son pocos los ejemplos donde se hayan realizado representaciones o recreaciones presenciales en formato reducido y *online*. Uno de los pocos casos es el del Festival Tarraco Viva que optó por mantener determinadas recreaciones históricas o representaciones a las que podían acceder presencialmente grupos muy reducidos de visitantes. Estas acciones eran retransmitidas en directo y su grabación se ofrecía en abierto a través de las redes sociales. Un caso fuera de Cataluña es el evento «Arde Lucus», donde se optó también por representaciones presenciales, pese a que el acceso de público era mínimo.

Acciones de comunidad

Cabe añadir la llamada a la ciudadanía para llevar a cabo acciones puntuales y simbólicas como respuesta a las anulaciones de los eventos. Entre otros, el Ayuntamiento de Palau-solità i Plegamans, a raíz de la suspensión del Mercado Medieval 2020, que debía celebrarse el fin de semana del 23 y 24 de mayo, animó a la ciudadanía a engalanar balcones y ventanas con motivos propios de la Edad Media. Fuera de Cataluña localizamos actuaciones parecidas, como, por ejemplo, las Fiestas Ibero-Romanas de Cástulo, donde se invitó a los ciudadanos a decorar balcones con banderolas de las culturas ibera, romana y cartaginesa.

VALORACIONES Y CONCLUSIONES

La situación actual de pandemia refuerza la necesidad de generar propuestas creativas, especialmente aprovechando recursos y contextos ya existentes. La situación actual ha generado una gran preocupación en el sector del patrimo-

nio cultural, puesto que existe un gran temor a que los públicos no acudan a los museos, equipamientos culturales, yacimientos arqueológicos, cines, teatros o eventos multitudinarios, como las fiestas históricas. Paralelamente la preocupación se repite en el sector turístico, donde se teme que el turista internacional tarde en estar a niveles de la etapa anterior al COVID-19. En este contexto será necesario planear nuevas formas de atraer a turistas y visitantes o repensar las ya existentes. Las fiestas históricas mayoritariamente tienen un público de turismo interior, a excepción de los grandes festivales. Estos hechos implican la exigencia de nuevas propuestas a corto plazo que convoquen asistentes, pero evitando las concentraciones masificadas. La dispersión de espacios de visita y la oferta de atractivos patrimoniales con un marcado carácter identitario pueden responder a la actual demanda de opciones de ocio en zonas poco pobladas y alejadas de los tradicionales circuitos turísticos más visitados. Puede ser una oportunidad para zonas rurales, espacios naturales u otros ámbitos que habitualmente quedaban alejados de los circuitos turísticos, pero que disponen de un rico PCI que debe ser activado y difundido. Si ya existía una necesidad social de reactivación de zonas rurales, así como de la obligación de una mayor socialización del rico PCI existente, el inesperado cambio que vivimos incrementa el valor de propuestas de activación y socialización. Para ello será necesario reforzar las políticas de inventario e investigación.

El impacto del COVID-19 en fiestas históricas ha sido acentuado durante el año 2020. Las características de estos eventos con grandes aglomeraciones suponen el gran potencial para llevar a cabo acciones de activación y socialización del PCI, pero al mismo tiempo ha sido un factor decisivo para suspenderlos e imposibilitar alternativas seguras desde un punto de vista sanitario, por lo cual el impacto ha sido más contundente y con pocas posibilidades de reacción.

Puede ser positivo aprovechar la parada obligada para repensar los eventos y generar sinergias entre agentes vinculados al patrimonio cultural, el turismo y el desarrollo regional y rural para activar el PCI. Son los consistorios municipales los que financian la totalidad o buena parte del despliegue de las propuestas. Los ayuntamientos constan como organizadores en el 69 % de los casos prospectados, por lo que tienen en su mano utilizar estos eventos para socializar el patrimonio local. Para ello es necesario que establezcan estrategias con los diferentes agentes del territorio y las administraciones.

Finalmente, cabe destacar que las acciones improvisadas con utilización de las tecnologías han sido variadas, pero muestran que están poco desarro-

lladas en el campo de la divulgación del patrimonio y, como en otros contextos, la actual crisis puede interpretarse como una oportunidad para generar estrategias competentes de difusión digital que complementen las acciones presenciales y que puedan actuar como herramientas válidas de socialización del patrimonio cultural material e inmaterial local, especialmente en el caso de contextos repentinos e inesperados como la actual pandemia.

BIBLIOGRAFÍA

- COOK, A. (2004). «The use and abuse of historical re-enactment: Thoughts on recent trends in public history». *Criticism*, 46(3): 487-496.
- ESPAÑOL, D. (2019). «Historia para todos: recreación histórica, didáctica y democratización del conocimiento». *Her&Mus. Heritage & Museography*, 20: 7-23.
- FELICES, M. del M., y HERNÁNDEZ, J. (2019). «La recreación histórica como recurso didáctico: usos y propuestas para el aula». *Her&Mus. Heritage & Museography*, 20: 39-53.
- ROJAS, Antonio (2019). «La recreación histórica en Cataluña como recurso de la socialización del conocimiento». *Her&Mus. Heritage & Museography*, 20: 123-147.

El patrimonio cultural inmaterial y el COVID-19 en el Pla de Mallorca

ANDREU RAMIS PUIG-GRÒS

Para reflejar como el COVID-19 y sus consecuencias han afectado las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial (PCI) en la comarca del Pla de Mallorca, nos centramos en las celebraciones festivas que, en buena parte, acontecen durante el verano. Analizamos los grados de afectación de los cambios y las restricciones, las medidas adoptadas por los gestores del espacio público, los nuevos protocolos, la actitud de portadores y administraciones ante la nueva realidad, etc.¹

Aunque con referencias a manifestaciones de diversos lugares de Mallorca, centramos el análisis en el Pla. Esta demarcación del llano central de la isla está formada por catorce municipios (Algaida, Ariany, Costitx, Lloret de Vistalegre, Llubí, Maria de la Salut, Montuïri, Petra, Porreres, Santa Eugènia, Sant Joan, Sencelles, Sineu y Vilafranca de Bonany), agrupados en la Mancomunitat del Pla. Con una población de 38.255 habitantes, se caracteriza por que ningún municipio tiene acceso a la costa; y desde el punto de vista económico y social, funciona como Área Urbana Funcional de Palma (AUF), con componentes de multiculturalidad y globalización evidentes. Aun así, se le atribuye el falso mito de la «Mallorca profunda», una especie de reserva imaginaria de las esencias de la identidad ancestral insular (Picornell, 2015).

1. La información procede en gran parte de las crónicas locales que distintos corresponsales de prensa han ofrecido a lo largo de los meses de pandemia, consultables en las hemerotecas digitales, aunque, por razones de espacio, hemos prescindido de la reproducción de los enlaces. Se ha contrastado la información con diversos portadores directamente vinculados a las danzas de los *cossiers* de Montuïri y a la fiesta alternativa del Much de Sineu. Es el caso de Joan Socies Fiol (MONTUÏRI, 1978), uno de los maestros de los actuales danzantes e integrante de la comisión organizadora de la fiesta, y de Magdalena Genovard Sansó (Sineu, 1987), miembro destacado de la Mouchal Foundation.

Obviando las fabulaciones, en la comarca observamos todavía un número relativamente importante —respecto a zonas intensamente turísticas y metropolitanas— de manifestaciones de PCI, clasificables en cada uno de los ocho ámbitos que define la *Ley 18/2019, de 8 de abril, de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial de las Islas Baleares*. Unas manifestaciones que, nos guste o no, responden en gran parte a pervivencias originadas en entornos económicos y sociales pretéritos y que se han incardinado en una determinada tradición que las ha asumido como referentes cohesionadores y de identidad. Es cierto también que una parte significativa de las manifestaciones, en un proceso natural de transmisión intergeneracional, se han reformulado incorporando nuevos elementos, nuevos enfoques y nuevas realidades que hacen posible su evolución y, en consecuencia, su pervivencia. De hecho, con respecto a las manifestaciones festivas que se contemplan, unas son de larga tradición, generalmente fiestas patronales, mientras que otras son alternativas, aparecidas en las últimas décadas, así como otros encuentros más o menos multitudinarios, como las ferias, que conjugan interés comercial con actividades directamente relacionadas con el ocio, la gastronomía y los actos lúdico-festivos.

LOS PROLEGÓMENOS DEL ESTADO DE ALARMA

A pesar de las innovaciones y actualizaciones de las últimas décadas, nadie había previsto un parón como el causado por el COVID-19 y sus secuelas. Centrando la atención en las fiestas, las creencias y los rituales y ceremonias, constatamos que la pandemia y las medidas para su control han fulminado todas las celebraciones festivas de carácter colectivo más o menos numerosas del calendario religioso, tanto cristiano como musulmán. Esta situación perturbadora de los últimos meses lo ha sido aún más porque nos ha borrado del calendario las referencias que nos ayudan a sentirnos comunidad. Durante la pandemia se dejaron de disfrutar las celebraciones del final de la Cuaresma, el cuarto domingo con la fiesta del *pa i el peix* el día de Sant Joan, el Domingo de Ramos, las procesiones de Semana Santa de Sineu, los descendimientos; el día de Pascua con la procesión del Encuentro, las colectas de empanadas; los *pancaritats* con las romerías a Bonany, Sant Miquel, Montis-sion, en la ermita de Son Seguí, Castellitx; la fiesta del Ángel, etc. Tampoco se festejó el final del ramadán y no se sabía cómo celebrar la fiesta del cordero.

De paso, también se suspendieron el resto de las ferias y fiestas de primavera: la fiesta del libro de la Diada de Sant Jordi, la de Sant Marc, la feria de las flores del 1 de mayo en Costitx, la bendición de los frutos desde el monte de Randa, las ferias de Sineu, Llorito, Sencelles, etc. Todo ello provocó un derrumbe en el calendario festivo que se nutre de participaciones más o menos activas, concentraciones masivas, desplazamientos y comidas colectivas, que son una parte significativa de las manifestaciones del PCI de la comarca y del resto de la isla.

DE LA ALARMA A LA INCERTIDUMBRE

Con el final del estado de alarma se pasó a una situación de incertidumbre generalizada por lo que sucedería en los meses siguientes. En el entorno mediterráneo, las manifestaciones y principales concentraciones de cultura expresiva (con la ocupación del espacio público) se celebran en verano. Este sería seguramente el punto crítico más evidente del efecto de la nueva realidad. A finales de mayo ya se anunció la suspensión de las fiestas de Sant Joan de Ciutadella de Menorca. Se abrió un mar de incógnitas: ¿cómo serían las fiestas de Sant Jaume en Algaida y en qué condiciones bailarían los *cosiers*? ¿Y Sant Feliu de Llubí y Santa Praxedis de Petra? ¿Cómo sería el castillo de fuegos de Sant Domingo en Llorito? Por la Virgen de Agosto, ¿habría carreras en el coso de Sineu? ¿Cómo y dónde bailarían los *cosiers* de Montuiri? ¿Y cómo serían las fiestas renovadas o de nuevo cuño, como el Much de Sineu, el Embala't de Sencelles, el Mobylette de Llubí, las Clovelles de Petra, etc.? Deberían adaptarse a nuevos formatos de los que se ignoraba si se podrían tolerar. Malos augurios e incertidumbre: retroceso en la ocupación de los espacios públicos, más contención, aforos restringidos, distanciamiento social, uso de mascarillas y, consecuentemente, menos espontaneidad, menos desinhibición, menos desenfreno, menos sexo... En definitiva, se sospechaba que, más que con una «nueva realidad», nos topáramos de nuevo con la realidad de siempre —reinterpretada, limitada y condicionada, pero con sus (d)efectos y excesos—. Y en lo que respecta al PCI, al menos, en el ámbito de la cultura expresiva, el COVID-19 habrá sido un acelerador de la tendencia hacia la restricción de la libertad.

Se levantó la alarma y llegó el verano. Se intentó pasar de la incertidumbre a una situación de «control» en un entorno en el que cualquier manifestación festiva se interpretaba como una válvula de escape, un brote verde, un

hierro candente al que agarrarse ante una situación dantesca: vuelos internacionales cancelados, temporada turística que no arrancaba, población pendiente de los ERTE, tasa de paro del 15,9 % (del 46,8 % entre los menores de veinticinco años), etc.

El 17 de junio se conoce la primera reacción mancomunada y acordada por una parte significativa de los municipios de la Federación de Entidades Locales de las Illes Balears (FELIB). La voluntad era, todavía, mantener en la medida de lo posible las fiestas patronales respetando las medidas de control sanitario: rompiendo con la tradición, adoptando protocolos que evitaran las aglomeraciones de personas, manteniendo la distancia de seguridad y priorizando las actividades dirigidas al público local, evitando desplazamientos entre distintas localidades...

«Las fiestas de este verano no se podrán celebrar de la forma a la que estamos habituados tradicionalmente», recuerda el presidente de la federación que representa a todos los ayuntamientos, Antoni Salas. Por este motivo, desde la institución se han reunido una serie de acuerdos que permitan desarrollar actividades alternativas adaptadas a las medidas de seguridad y prevención a seguir en la situación de emergencia sanitaria.

.

Por otro lado, las fiestas son «un acto de expresión de nuestra identidad y sentimiento como pueblo, por eso creemos que las decisiones deben tomarse con el máximo consenso con las corporaciones y grupos políticos de cada Ayuntamiento», recuerda Antoni Salas. La FELIB insta a la ciudadanía a mostrarse comprensiva y colaboradora [...] «estamos en una situación de fragilidad y debemos seguir siendo responsables».²

Estas cuestiones hallaron respuesta a medida que avanzaba, inexorable, el calendario. Las primeras citas eran el solsticio de verano y la festividad de Sant Joan. Aunque con restricciones y adaptaciones, se mantuvieron las danzas de la fiesta de Sant Joan en Sant Llorenç y Felanitx, pero se suprimieron en el municipio de Sant Joan. Las evidencias de la nueva normalidad se sucedían y se pasaba de la incertidumbre a un cierto abatimiento que era recogido por la prensa local:

2. «Més d'una trentena de municipis ja s'han adherit a l'acord de les festes patronals promogut per la FELIB». *dBalears* (17/6/2020).

Sin ninguna duda el Sant Joan 2020 ha estado marcado por la pandemia del COVID-19. La magia tan característica de esta festividad deberá esperar un año más, ya que con la nueva normalidad la jornada ha sido más fría que mágica. Las mascarillas y las distancias de seguridad han marcado las coreografías del Sant Joan Pelut en Sant Llorenç y del Pelós en Felanitx, que[,] en vez de danzar por las calles con sus habituales recorridos acompañados por el calor de los vecinos, se han limitado a exhibir su arte en las plazas. En Sant Joan, el sol tampoco ha bailado este año[,] ya que[,] debido a la situación sanitaria y «por responsabilidad», la Apima del CEIP Son Juny decidió suspender las fiestas del Sol que balla, así que los santjoaners y santjoaneres deberán esperar un año más para ver danzar a su Sant Joan Pelós junto al Corb de Sant Nofre [...]. Así, en este Sant Joan de la nueva normalidad, los rituales mágicos que se suceden en los distintos pueblos de la Part Forana para festejar el día más largo del año han sido menos mágicos y mucho más deslucidos (Ferriol y Capó, 2020).

La evidencia de las mascarillas y las distancias de seguridad; la restricción en la ocupación del espacio público y el paso de una actitud participativa a una actitud expectante; la aplicación del sentido de «responsabilidad»; la suspensión total o parcial de la celebración; la supresión de elementos coreográficos; la restricción del aforo; la «atenta mirada» de las autoridades; el cumplimiento de las normas de seguridad, y la ausencia de magia y calor humano son algunos indicadores que se reproducirían en las inmediatas celebraciones de finales de junio. Concretamente, las cofradías de pescadores de los puertos de Alcúdia, Palma, Pollença y Sóller acordaban anular este año la fiesta de su patrón, san Pedro, por motivos de seguridad sanitaria.³

Las manifestaciones tradicionales, muy protocolizadas, más «ordenadas», de menor intensidad expresiva y con menor concentración de participantes, pretendían esquivar la supresión con adaptaciones como las citadas o con la adecuación de los protocolos o el uso de espacios alternativos. Esta fue la intención en las danzas de *coarsers* en Algaida en el marco de las fiestas de Sant Jaume, las cuales, a pesar de los esfuerzos para adaptar el itinerario de los danzantes, fijar y definir espacios y limitar aforos, al final tuvieron que cancelarse (Socies, 2020a). Estas fiestas también se suprimieron en Manacor y Sa Pobla.⁴

3. EFE. «La fiesta del mar por Sant Pere en Mallorca cede al coronavirus». *Última Hora* (25/6/2020).

4. «El Ayuntamiento de Manacor suspende las fiestas de Sant Jaume. La crisis por el coronavirus obliga a anular los actos para evitar aglomeraciones». *Diario de Mallorca* (13/7/2020).

En Montuïri, para la danza de los *coissiers*, que se ejecuta únicamente por la Asunción de la Virgen y las patronales de Sant Bartomeu (Socies y Mayol, 2017) a finales de abril, día 27, se celebró la primera reunión de la comisión de *coissiers*. Allí ya se habló de los distintos escenarios que podían darse y se establecieron tres tipos posibles de celebraciones; en todos ellos ya se alteraba el transcurso «habitual» de la fiesta. En el primer tipo se proponía reducir el número de bailes y centrarlo en espacios muy concretos y amplios del pueblo. En el segundo, previsto hasta el 12 de agosto, se pensaba habilitar un espacio alternativo (campo de fútbol y patio del centro escolar) (Nadal, 2020b), se limitaba la asistencia a la población local y se restringía el aforo mediante el reparto de pulseras de distintos colores que asignaban la asistencia en función de espacios y horarios. En el tercer tipo se incluían los demás actos multitudinarios (verbenas, castillos de fuegos, etc.), que fueron suprimidos y solo se mantuvieron actividades de pequeño formato. Al final, tres días antes, el alcalde anunciaba la suspensión del baile presencial de los *coissiers*. Se optaba por el plan C, el que nadie quería, y con urgencia se buscó un espacio y se retransmitió a través de las redes sociales desde dos escenarios singulares del municipio: el Puig de Sant Miquel y el poblado talayótico de Son Fornés. El municipio de Petra se vio

abocado, igualmente, a suprimir las fiestas de Santa Praxedis (21 de julio), que incluían la alternativa Festa de ses Clovelles, que alcanzaba su decimotercera edición (Frau, 2020a). Una solución similar se aplicó a las fiestas de Sant Agustí de Felanitx que aúnan la danza de los *cavallets* y el *Cosso* (Nadal, 2020a; Cosso, 2020). Aunque la incertidumbre se mantuvo prácticamente en junio, julio y agosto, la supresión de fiestas se producía en todos los municipios, en un planteamiento político generalizado y asumido por la mayoría de las autoridades locales (Ferriol, 2020).

Una cuestión que se plantea es la existencia de ciertas asimetrías entre las que, por una parte, podría-



FIGURA 1. Cartel anunciador de la no celebrada XVII Mucada de Sineu (Mucal Foundation), 2020. Puede leerse: «2020, ¡Qué año!» y «Todo a punto».

mos tipificar como fiestas de formato tradicional (normalmente fiestas patronales), de trayectoria secular, estrechamente vinculadas a la gestión y el control institucional (ayuntamientos e Iglesia), sujetas a una programación poco variable y una ocupación del espacio público muy regulada y ordenada, frente a las llamadas «neofiestas» o fiestas alternativas (Pich i Esteve, 2019), que se caracterizan por eludir el control y la tutela institucional. Sin embargo, el hecho de que buena parte de las neofiestas se celebren en el marco general de las fiestas patronales (Felanitx, Petra, Llubí, Sencelles, y también Sineu, hasta hace dos años) hace que este sea un falso debate. La contundencia de la causa vírica no ha dado pie a tratos discriminatorios. No podemos afirmar que las neofiestas fueran directamente suprimidas y que en cambio se mantuvieran programas institucionales; argumentos como la responsabilidad colectiva ante la gravedad de la situación han sido esgrimidos tanto por instituciones como por colectivos próximos a planteamientos antisistema. Como afirma Sociés:

Los organizadores de las fiestas del *Embala't* en Sencelles, las *Clovelles* en Petra y la *Revolta* de Vilafranca han comunicado la cancelación de sus celebraciones para este año 2020. En los tres casos se trata de una fiesta organizada por asociaciones con más o menos apoyo del correspondiente Ajuntament. Las asociaciones coinciden en señalar que «no creemos conveniente organizar actos que suponen tanta responsabilidad a la hora de controlar la distancia de seguridad entre las personas y otras medidas de seguridad por la pandemia del coronavirus», señala la Asociación de Joves de Petra El Dimoni s'hi va retre.

En el caso de Petra debían celebrar su batalla de *clovelles* de almendra el próximo sábado como prolegómeno de las fiestas patronales de Santa Praxedis. Sobre el resto de actos, el Ajuntament aún no ha manifestado sus intenciones. Con palabras similares a las de la asociación juvenil de Petra, la Obreria de *sa Revolta*, entidad organizadora de la *Revolta vilafrañquera*, indica que «por responsabilidad y solidaridad suspendemos todos los actos previstos». En Vilafranca también se da el caso de que el Ajuntament ya han anunciado que no se celebrará ningún tipo de actividad festiva durante la Beata, a finales de este mes de julio.

En Sencelles, la batalla de paja organizada por la Comissió *Embala't* también ha manifestado su renuncia a organizar esta célebre neofiesta de mediados de agosto. En un comunicado a través de las redes sociales han anunciado que «su tradición construida en medio del vacío, este año no la podremos celebrar. Este año toca cuidarnos y cuidar el *Embala't*». La gran presencia de personas de otros pueblos y las aglomeraciones que conllevan este tipo de celebraciones han obligado a los organizadores a no asumir riesgos ni ningún tipo de responsabilidad, y por ello han optado por cancelar la fiesta.

Otros puntos álgidos del calendario festivo del verano mallorquín son las fiestas del Much de Sineu o el Sant Agustí de Felanitx. En este caso el Cosso y las distintas peñas son sus máximos protagonistas. En Sineu, de momento, no han decidido nada sobre la celebración. Desde la Muchal Foundation señalan que «en próximas reuniones se decidirá qué se hace» (Socies, 2020b).



FIGURA 2. Este 2020, tras la misa del patrón, los *cossiers* bailaron en la iglesia de Montuïri pero sin público. Fotografía: Joan Socies.

es evidente que la situación sanitaria y el sentido común no permiten que el Much sea el Much». Aun así, la organización apostó por un formato *online*, con vídeos grabados para la ocasión en los que pedían prudencia y que la gente se quedase en casa, y con imágenes de ediciones anteriores, para mantener vivo el espíritu de la fiesta y el elemento cohesionador. «Lo que nos interesa es que la gente sienta el Much como siempre, desde dentro. Además, el Much siempre ha tenido una parte benéfica (la ganancia de la venta de camisetas a servicios sociales y asociaciones) y este año más que nunca este Much es necesario». En Vilafranca, la suspendida Festa de Sa Revolta se rememoró con la proyección de un vídeo en el cual Albert Capó dirigía un «homenaje» a todos los amantes de esta fiesta, que este verano celebraba su trigésimo aniversario.⁵

5. Véase www.diariodemallorca.es/part-forana/2020/08/11/sa-revolta-marcada-pandemia-video/1530046.html.

ALGUNAS SOSPECHAS Y CONCLUSIONES

Una primera mirada sobre lo vivido desde el mes de marzo, con el estado de alarma, el confinamiento, las fases de desescalada y un incierto e imprevisible estado de «nueva normalidad», nos indica que estamos al inicio de un proceso global incierto (Molins Renter, 2020) que, según la persistencia de los efectos de la pandemia, puede alcanzar unos efectos graves con cambios y períodos críticos de magnitudes difícilmente evaluables, tanto en el ámbito económico (por supuesto) como en el social y, de paso, también sobre la cultura, el patrimonio en general y, obviamente, sobre el PCI.⁶

Una segunda cuestión interesante que se desprende del análisis es que la pandemia puede ser considerada como un acelerador de tendencias, como lo fue, en su momento y en nuestro entorno, la filoxera de la vid (*Daktulosphaira vitifoliae*) a finales del siglo XIX, que cambió el paisaje agrario y, con él, una parte de la forma de vida de un sector importante de la agricultura; o como lo fue, más recientemente, la peste porcina africana (*asfarviridae*) o la *Xylella fastidiosa*, que liquidaron o ayudaron a liquidar el sistema agroecológico que nos caracterizaba. Ahora, el COVID-19 aparece en un momento y en unas circunstancias de cambios galopantes de carácter global que afectan a la línea de flotación del sistema económico, social y cultural del entorno en el que se desarrollan las pervivencias y las adaptaciones de las manifestaciones del PCI.

En materia de manifestaciones festivas, una constatación de la reflexión antecedente es que el COVID-19 nos ha sometido a una situación de incertidumbre, frente a la certeza que anteriormente otorgaba el calendario. La epidemia ha truncado la estructura cíclica que garantizaba los hitos anuales. Hoy por hoy, y desconocemos hasta cuándo, hemos pasado de una previsión certera, poco discutida, a un año vista, a una incertidumbre que requiere programación, adaptación y reprogramación, y de la cual la comunidad de portadores no controla los más elementales resortes.

Otra conclusión es que las concentraciones más o menos multitudinarias y el contacto físico son insustituibles. Los esfuerzos realizados para mantener el espíritu de la fiesta han sido tremendos; se ha hecho gala de la inventiva y

6. Solo de octubre a diciembre, en Mallorca, dejaron de celebrarse 58 ferias y encuentros comerciales en 38 municipios (Alzamora, 2020). Asimismo, Manacor se adelantó a suspender la fiesta de Sant Antoni, una de las más populares del ciclo del invierno. Véase www.ultimahora.es/noticias/part-forana/2020/09/30/1201205/fiestas-mallorca-manacor-suspende-sant-antoni.html.

la imaginación más desaforada; los sucedáneos digitales, la reducción de formatos, la supresión de partes que no parecían esenciales y los cambios de escenario se han sucedido y, sin embargo, siempre nos hemos quedado con una sensación de vacío.

BIBLIOGRAFÍA

- ALZAMORA, S. (2020). «2020, les fires que no serán». *Ara Balears* (23/10/2020).
- FERRIOL, R. (2020). «El repunte de la covid-19 provoca varias suspensiones de fiestas patronales. Los Cossiers de Montuïri no actuarán ante el público, y Sencelles, Porreres y Sant Joan cancelan sus celebraciones». *Diario de Mallorca* (12/8/2020).
- FERRIOL, R., y CAPÓ, B. (2020). «Un Sant Joan Pelós entre mascarillas. Felanitx y Sant Llorenç disfrutan de las tradicionales coreografías del bautista entre medidas de seguridad». *Diario de Mallorca* (24/6/2020).
- FRAU, J. (2020a). «Petra anuncia la anulación de las fiestas de Santa Praxedis. El alcalde asegura que ha sido una decisión “difícil” pero necesaria debido a la actual situación». *Diario de Mallorca* (10/7/2020).
- FRAU, J. (2020b). «Sineu estudia la suspensión total de la fiesta del Much pese a la reducción de su formato. El alcalde expresa su malestar por el anuncio de la organización de que “todo está a punto” para la celebración del 10 de agosto». *Diario de Mallorca* (11/7/2020).
- MOLINS RENTER, A. (2020). «La tentación de celebrar fiestas populares en plena pandemia». *La Vanguardia* (11/7/2020).
- MUNAR FIOL, J. (2017). «La festa de lo Much de Reig explicada a fora poble» En: Ramis, A. *XXXIV Jornades d'Estudis Històrics Locals. El patrimoni immaterial. Entre la revisió i la descoberta*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics: 261-277.
- NADAL, M. (2020a). «El Ajuntament de Petra suspende todos los actos de las fiestas por la pandemia». *Última Hora* (10/7/2020).
- NADAL, M. (2020b). «Los Cossiers de Montuïri bailarán en el campo de fútbol y en la escuela con aforo limitado». *Diario de Mallorca* (1/8/2020).
- PICH I ESTEVE, M. (2019). *Les neofestes a Mallorca. Gimcanes, senyeres, déus pagans i mo-bylettes*. Palma: Lleonard Muntaner.
- PICORNELL, C. (2015). *Mallorca profunda? Quaranta relats de la Mallorca interior*. Mallorca: El Gall.
- ROIG, J. (2020). «Suspenden la Mucada de Sineu y será sustituida por una fiesta “casera, virtual y alegre”. El próximo 10 de agosto no se producirá la aglomeración de camisetas rosas en Sineu». *Última Hora* (11/7/2020).
- RUIZ, A. (2020). «La fiesta de Sant Agustí de Felanitx, en el aire». *Diario de Mallorca* (19/7/2020).

- SOCIES, J. (2020a). «Los Cossiers d'Algaida se rinden a la COVID-19 y no bailarán en las fiestas de Sant Jaume». *Última Hora* (18/7/2020).
- SOCIES, J. (2020b). «Petra, Sencelles y Vilafranca renuncian “por responsabilidad” a celebrar sus neofiestas». *Última Hora* (8/7/2020).
- SOCIES FIOL, J., y MAYOL ARBONA, G. (2017). «El segle xx: de la decadència a l'esplendor dels cossiers». En: Ramis, A. *XXXIV Jornades d'Estudis Històrics Locals. El patrimoni immaterial. Entre la revisió i la descoberta*. Palma: Institut d'Estudis Balearics, 229-245.

*«Que no pare la fiesta». Estrategias de gestión
del patrimonio inmaterial en Cataluña
en tiempos de COVID-19*

LLUÍS ÀNGEL BELLAS MELGOSA¹

Las fiestas movilizan las emociones de las comunidades actuando como elementos de identidad y solidaridad grupal. Las consecuencias de la crisis sanitaria del COVID-19 han afectado directamente a la celebración del ciclo anual. Especialmente la ritualidad pública de carácter multitudinario se ha visto obligada a suspender su «normalidad», como tantos otros ámbitos de nuestra vida, por las restricciones vinculadas a los confinamientos, la distancia social y las nuevas formas de control social (Mansilla, 2020). La frustración social y el duelo comunitario producidos por la suspensión de las fiestas se tradujo en la creación de nuevas estrategias comunitarias para recordarlas o adaptarlas a la «nueva normalidad»: las llamadas «fiestas confinadas». En Cataluña, entidades festivas y administraciones locales organizaron de forma colectiva iniciativas simbólicas de forma física, virtual o híbrida. Enmarcado en este contexto, el presente capítulo analiza tres estrategias de gestión pandémica de la fiesta empleadas en Cataluña por distintas comunidades y administraciones: la adaptación de fiestas a la «nueva normalidad», la creación de exposiciones de patrimonio inmaterial y la activación patrimonial del toque manual de campanas. Seguidamente se hace una reflexión final a modo de conclusión sobre las transformaciones de la fiesta en Cataluña y los retos que supone la crisis pandémica para este patrimonio cultural inmaterial (PCI). El análisis de estas estrategias parte de una recopilación de materiales procedentes de sitios web, redes sociales, observación participante y entrevistas con personas vinculadas a las fiestas.

1. Investigación realizada en el marco del Proyecto «Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

Las fiestas tradicionales en Europa han experimentado una gran transformación dentro del contexto de la globalización, el auge del turismo y los procesos de patrimonialización de los últimos cuarenta años (Boissevain, 1999; Fournier, 2019; Roigé *et al.*, 2019). Desde la etapa que siguió a la Segunda Guerra Mundial, las crisis socioeconómicas han generado nuevos retos para la viabilidad de las fiestas tradicionales. Las formas tradicionales de estos rituales se transformaron en valiosos recursos culturales para el desarrollo económico y la cohesión social de las regiones europeas. En Cataluña las fiestas tradicionales, junto con el patrimonio y los museos locales (Iniesta, 1995), fueron parte de los elementos clave para la recuperación de las calles en la transición democrática y la reconstrucción sociopolítica del país posdictadura de Franco (Albertí, 2019; Delgado, 2003; Noyes, 2003). Y también fue fundamental el uso de las fiestas para la recuperación social y la construcción de identidades locales y nacionales tras las dos últimas crisis económicas: la década de los noventa y la de 2008 (Guiu, 2008; Kammerer, 2014; Vallverdú Rom, 2019).

La crisis pandémica del COVID-19 plantea a las comunidades nuevos retos, estrategias y transformaciones para la celebración de las fiestas tradicionales en Cataluña dentro de un mundo global. La distancia social para evitar la fácil transmisión del coronavirus ha sentenciado por un tiempo indeterminado la forma actual de celebrar las fiestas tradicionales en los espacios públicos. La situación de confinamiento de marzo a junio decretada en el estado de alarma puso en suspense la práctica totalidad de las celebraciones. Aunque con la nueva normalidad se permitió la celebración de algunos actos festivos, la tónica fueron los continuos confinamientos y las nuevas restricciones. Este hecho limitó, en menor o mayor medida, la realización de programaciones rituales por parte de las comunidades. Con este contexto, los gestores de las fiestas pusieron en práctica distintas estrategias para hacer viable —o intentar recordar— la *vieja normalidad* de la fiesta. Como veremos en las tres estrategias analizadas —adaptación, exposición y activación—, el uso de las nuevas tecnologías digitales emerge en ellas iniciando una hibridación física y virtual de las fiestas para hacerlas «viables» en este último año pandémico. La digitalización del PCI ya tenía un recorrido antes de la llegada de la pandemia, que se aplicaba en los inventarios y planes de salvaguarda (Alivizatou-Barakou *et al.*, 2017; Kim *et al.*, 2019). Ahora, en tiempos de COVID-19, lo digital transmuta del registro de salvaguarda a la propia práctica, y la transforma.

DE LA CALLE A LA PANTALLA: ADAPTACIÓN DE LA FIESTA
A LA «NUEVA NORMALIDAD»

Las fiestas tradicionales están repletas de secuencias de rituales con grandes afluencias de danzantes, músicos, participantes locales y turistas. El distanciamiento social, junto con los confinamientos perimetrales por territorios, ha restringido las fiestas a su mínima expresión. Solo a los miembros de los colectivos festivos se les ha permitido «participar» de manera controlada y ordenada en unos actos físicos adaptados. Los pasacalles, por ejemplo, han sido prohibidos o limitados a la no concurrencia tumultuaria a la que se acostumbraba. Huelga decir que el estado de alarma de marzo a junio de 2020, con el confinamiento domiciliario, condujo a la suspensión total de actos. Dentro de este contexto desfavorable para la participación social en las fiestas, analizamos la primera estrategia de gestión del PCI en la pandemia del COVID-19: la adaptación de la fiesta a la «nueva normalidad». La creatividad y el cumplimiento estricto de la normativa sanitaria marcaron las estrategias que debían desarrollar las administraciones locales y los colectivos festivos para las programaciones rituales de 2020, y como resultado, se desarrollaron dos dinámicas muy claras que analizaremos a continuación: el uso de redes sociales y la adaptación de formatos de los actos.

El confinamiento domiciliario de marzo a junio generó un uso extensivo de pantallas, redes sociales y dispositivos móviles para el ocio y el teletrabajo. Los colectivos festivos se apuntaron a la utilización de estas herramientas tecnológicas para generar contenido digital, y adoptaron la tecnología digital como nueva herramienta de difusión, divulgación, debate y transmisión del patrimonio inmaterial «confinado». Redes sociales como Facebook, Instagram o YouTube se convirtieron en las aliadas del confinamiento para muchos. El canal de YouTube «Virus Popular»² fue un ejemplo paradigmático de debate, divulgación y transmisión del patrimonio inmaterial «confinado». El proyecto de «Virus Popular» fue impulsado por un grupo de profesionales de la comunicación audiovisual y del PCI con motivo del primer confinamiento entre marzo y junio de 2020. El canal produjo semanalmente una larga serie de debates, foros y conferencias con la participación de portadores de tradición. Se trataron distintos temas relativos al patrimonio inmaterial

2. Web del proyecto: www.viruspopular.cat/. Canal: www.youtube.com/c/VirusPopular/.

más allá de las fiestas: gastronomía, danza, teatro, usos de la naturaleza o perspectiva de género en el PCI.

La experiencia digital del confinamiento en el uso de redes sociales se tradujo en la adaptación de la programación ritual a partir de las fiestas tradicionales del verano con el levantamiento del primer estado de alarma, en 2020. Además de nuevos contenidos divulgativos, las plataformas digitales permitieron reproducir en directo o en diferido «actos simbólicos», como reducidos pasacalles, exhibiciones de danzas rituales o representaciones teatrales, como los *balls parlats*. La creatividad fluyó entre los gestores del PCI para generar programaciones rituales físicas adaptadas, virtuales en su mayoría, pero también híbridas, que sumaban formulaciones físico-virtuales. En Valls (Alt Camp) encontramos una de las propuestas más creativas de adaptación de fiestas en la «nueva normalidad» en Cataluña. La Festa Major de Sant Joan de Valls³ se celebró alrededor del 24 de junio con una programación híbrida que se alió con las redes sociales y contó con la colaboración de la televisión pública del Camp de Tarragona, TAC12. Con una estrecha cooperación entre el Ayuntamiento y los colectivos festivos, los rituales pudieron mantenerse y fueron adaptados con creatividad a las restricciones sanitarias y retransmitidos por redes: oficios religiosos, músicas de *gralles*, toque de campanas o representación de danzas rituales, como la de los *gegants*. En cambio, otros actos de formato multitudinario tuvieron que suspenderse, como los pasacalles de las danzas rituales o la Diada Castellera, al no poder adaptarse a las restricciones de distanciamiento social.

Por tanto, algunos rituales se pudieron realizar de forma adaptada, mientras que otros se suspendieron. En algunas poblaciones, estos fenómenos dieron lugar a conflictos sociales. Las mismas adaptaciones de los ritos tuvieron grandes dosis de control social, y se realizaron solo los actos de protocolo oficial, con participación muy restringida y medidas de seguridad sanitaria extremas. Las limitaciones de la ritualidad en el espacio público produjeron un gran sentimiento comunitario de frustración social que se expresó, de forma más o menos espontánea, en manifestaciones, protestas o *performances*. Berga (Berguedà) había propuesto una programación adaptada para las fiestas de la Patum a finales de mayo de 2020, pero la suspensión de las representaciones

3. Crónica de esta experiencia de fiesta confinada en Valls en: <https://tarragonadigital.com/alt-camp/balanc-festa-major-sant-joan-valls-2020>.

multitudinarias de danzas rituales condujo a unos *salts de maces* espontáneos, con la participación de una concejal del Gobierno municipal. La desobediencia de esta concejal generó una gran polémica.⁴ Otros dos casos similares sucedieron en Reus y Cervera. En Reus (Baix Camp) se prohibió que se bailasen las danzas rituales de la Festa Major de Sant Pere, a lo que las entidades replicaron con una *performance* en forma de protesta en el Mercadal.⁵ En Cervera (La Segarra) se vivió la suspensión de la fiesta neocarnavalesca multitudinaria del Aquellarre con dos conflictos sociales: por un lado, algunas entidades festivas se manifestaron en forma de *performance* por las calles de la ciudad y, por otro lado, distintos grupos de jóvenes organizaron encuentros nocturnos en forma de botellones, que terminaron con cargas policiales de los Mossos d'Esquadra.⁶ Así pues, el conflicto también se ha visto plasmado en las prácticas rituales de la llamada «nueva normalidad».

EXPOSICIONES «DE URGENCIA» DE PATRIMONIO INMATERIAL

La musealización del patrimonio inmaterial en Cataluña ha experimentado, a lo largo de los últimos veinte años, una gran eclosión con múltiples iniciativas de exposiciones, una cuarentena de centros de interpretación, conocidos como «Casas de la Fiesta», y los proyectos de los primeros Museos de Patrimonio Inmaterial para las Fiestas del Fuego de los Pirineos, la Patum de Berga o *els castellers* (Cendra Planas, 2014; Mascarell Llosa *et al.*, 2014; Rebollo Sánchez, 2017; Roigé, 2014). La creación de exposiciones de patrimonio inmaterial resultó ser una de las estrategias más utilizadas como programación alternativa en la *nueva normalidad festiva* de 2020. Estas exposiciones se podrían calificar como «de urgencia», ya que en la mayoría de los casos se desarrollaron en un tiempo récord, con un nivel museográfico irregular y un presupuesto muy bajo. Las exposiciones de patrimonio inmaterial han expe-

4. Noticia sobre esta polémica en la Patum de Berga: https://cat.elpais.com/cat/2020/06/11/catalunya/1591886153_585017.html.

5. Noticia sobre la performance organizada en la Festa Major de Reus: www.diaridetarragona.com/reus/VIDEOS-Sant-Pere-viu-un-llument-dels-grups-festius-i-una-Tronada-improvisada-20200629-0034.html.

6. Noticia sobre la polémica en el Aquellarre de Cervera: www.elperiodico.com/es/sociedad/20200831/alcalde-cervera-condena-encuentros-nocturnos-redes-8093976.

rimentado en esta pandemia dos dinámicas diferentes, según el agente promotor que hayan tenido. Las instituciones patrimoniales, como museos y archivos, realizaron exposiciones de las fiestas optando por el formato virtual para visibilizar sus colecciones digitalizadas. En cambio, ayuntamientos y colectivos festivos crearon exposiciones físicas a partir de los artefactos y elementos festivos que poseían. Ahora bien, la urgencia fue en detrimento de las propias propuestas y sus contenidos.

Sorprendentemente en la pandemia de COVID-19 las instituciones patrimoniales que se movilizaron más para la creación de exposiciones y contenidos relacionados con el patrimonio inmaterial no fueron los museos, sino los archivos. La Red de Archivos Comarcales de la Generalitat de Catalunya, formada por 38 archivos comarcales, impulsó la creación de exposiciones virtuales relacionadas con las fiestas locales a partir de sus fondos documentales y audiovisuales. La red catalana de archivos organizó una acción conjunta para crear una exposición virtual sobre la celebración del Corpus Christi en Cataluña.⁷ La web presenta contenidos digitales sobre la diversidad de celebraciones del Corpus catalán con la adición de textos, fotografías, documentos históricos de relevancia, geolocalización y una lista de reproducción de audiovisuales en su canal de YouTube. Además, los propios archivos individualmente crearon contenido digital con otras celebraciones rituales locales, como fiestas de barrio o fiestas mayores. Por otro lado, llama la atención la casi nula existencia de contenidos sobre patrimonio inmaterial por parte de los Museos de Sociedad —etnológicos y de historia— de Cataluña. Más aún cuando en el ámbito internacional se reivindican como instituciones esenciales para la salvaguarda y divulgación del patrimonio cultural inmaterial (Kurin, 2004; Roigé, 2014). Únicamente el Museo de Reus y el dedicado al Mediterráneo de Torroella de Montgrí, que ya contaban con exposición permanente física sobre las fiestas locales, crearon material digital ampliando contenido sobre estos patrimonios inmateriales. Cabe destacar, por último, la apertura de la versión preliminar del Museo Virtual de las Fiestas del Fuego de los Pirineos.

Las exposiciones virtuales tuvieron un gran auge durante el confinamiento, mientras que en la «nueva normalidad» en Cataluña las exposiciones físicas se han convertido en una de las tónicas en el conjunto de las es-

7. Exposición virtual «Corpus Christi» en Cataluña y la Patum de Berga: http://xac.gencat.cat/ca/Corpus_i_Patum/.

trategias de la organización de las fiestas. Ayuntamientos y colectivos festivos impulsaron la creación de estas exposiciones con el objetivo de que la población pudiera «contemplar» la parte material de la fiesta (gigantes, bestiario, indumentaria de las danzas, instrumentos musicales, artefactos de las *performances*, fotografías actuales e históricas...). Así, Vilanova i la Geltrú creó una exposición que recreaba un pasacalles de la *fiesta major* con objetos materiales de la celebración y cartelería y textos que complementaron con clips de entrevistas a los participantes y con exhibición de danzas rituales a través de las redes sociales. Por su parte, Cervera produjo una exposición en la que se analizaban desde el punto de vista antropológico tres eventos representativos de las fiestas de verano locales. Y Berga, por su lado, abrió una exposición temporal que ampliaba el espacio del centro de interpretación de la Patum y permitía contemplar los elementos festivos junto con museografía con textos y audiovisuales.

ACTIVACIÓN PATRIMONIAL EN TIEMPOS DE COVID-19: EL TOQUE MANUAL DE CAMPANAS

La tercera y última estrategia analizada es la activación del patrimonio inmaterial en medio de la pandemia: el toque manual de campanas. Podría parecer extraño que en medio de una crisis de esta magnitud se acelere la patrimonialización de una manifestación viva, pero así fue: la suspensión de procesiones y pasacalles ha puesto en valor este paisaje sonoro de las fiestas como el único acto físico sin prácticamente ninguna restricción sanitaria. Ciudades como Cervera, Valls, Reus o Barcelona han echado al vuelo sus «bronces» haciendo audible la singular reactivación patrimonial del sonido de campanas y toques manuales de transmisión oral en tiempos de COVID-19. Los toques manuales de campanas son los únicos rituales de las fiestas que no solo prácticamente no se han visto alterados, sino que incluso han aumentado en muchas poblaciones catalanas. Para entender esta activación patrimonial en plena pandemia de COVID-19 tenemos que hacer una breve contextualización. El toque de campanas es una práctica más bien solitaria o que se realiza en grupos reducidos, de unas siete u ocho personas, según las dimensiones del campanario y el conjunto de campanas. Esta singularidad resulta favorable en el contexto de distanciamiento social, por lo que ha favorecido que se potencie y recupere esta práctica en no pocas poblaciones catalanas.

Sin embargo, una activación patrimonial en medio de una pandemia sanitaria no surge de la nada. En los últimos años en Cataluña y el País Valenciano, especialmente, ha habido una creciente revalorización social del toque manual en el marco del proceso de patrimonialización con el horizonte puesto en la elaboración de una candidatura Unesco. Desde hace años, el País Valenciano ha impulsado en buena parte la revalorización del toque manual de campanas con el grupo de Campaneros de la Catedral de Valencia y la investigación etnológica de esta práctica cultural ritual. Además, el grupo de Campaneros de Albaida creó el Museo Internacional del Toque Manual de Campanas de Albaida y emprendió el camino para inscribir el toque manual de campanas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco.⁸ Esta iniciativa ha recibido un gran apoyo en el Estado español de la mano de la organización Hispania Nostra, vinculada a Europa Nostra, y en 2019 el Gobierno del Estado declaró el Toque Manual de Campana como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial.⁹

En Cataluña hace décadas que se están llevando a cabo distintas acciones para la puesta en valor desde la Confraria de Campaners i Carrollinaires de Catalunya. Recientemente el Gobierno de la Generalitat de Catalunya impulsó la declaración del toque manual de campanas como Elemento Patrimonial Festivo de Interés Nacional (2017), así como los Encuentros Internacionales de Campaneros, en 2018 y 2020. Estas activaciones patrimoniales previas en Cataluña cristalizaban en 2020 en medio de la pandemia con la recuperación del toque manual de campanas en distintos campanarios de la capital, Barcelona, y en distintas poblaciones catalanas, como Valls.¹⁰ Además, los toques de campanas se han utilizado socialmente como «memorial sonoro» para las víctimas del COVID-19. En esta pandemia, el tañido de las campanas se ha erigido como un patrimonio inmaterial singular para honrar la muerte, celebrar la vida y alegrar el sufrimiento generado por el COVID-19.

8. Página web del proyecto: <https://toquemanualdecampanas.es/>.

9. Real Decreto 296/2019, de 22 de abril, por el que se declara el Toque Manual de Campana como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. *BOE* núm. 97, de 23 de abril de 2019, págs. 41671-41672. *BOE-A-2019-6064*.

10. Noticia sobre la recuperación del toque manual de campanas en Valls: <https://tarragona.digital.com/alt-camp/recuperacio-tocs-manuals-campanes-valls-2020>.

REFLEXIONES SOBRE LA GESTIÓN DE LA FIESTA
EN CATALUÑA DURANTE LA PANDEMIA

Como hemos visto a lo largo del capítulo, la fiesta se ha amoldado a las restricciones de la «nueva normalidad». Los colectivos de la *vieja* ritualidad pública de masas la han adaptado a partir de tres estrategias: la transformación de los rituales según lo permitido en la normativa, la creación de contenidos y exposiciones de patrimonio inmaterial, y la singular activación patrimonial del toque manual de campanas. Las tres estrategias analizadas han utilizado como herramienta adaptativa las redes sociales y los contenidos digitales para divulgar y transmitir el patrimonio inmaterial que ponían en práctica. En consecuencia, se ha generado una hibridación física y virtual de los rituales que se ha mantenido en las distintas fases de la pandemia a lo largo de 2020. Los contenidos emitidos han permitido sostener la frágil situación de las fiestas y del tejido social asociativo que las gestiona. Paradójicamente, el toque manual de campanas ha acompañado con sus tañidos la continuidad del ciclo anual de celebraciones, e incluso se ha potenciado su activación patrimonial gracias, en parte, a la singularidad de su práctica con relación a las restricciones sanitarias.

Ahora bien, la pandemia ha puesto al descubierto las carencias en la gestión de la Administración pública y la fortaleza de su vivencia por parte las comunidades portadoras de tradición. Para los colectivos vinculados a las fiestas, el reto principal será la recuperación de la masa social disgregada o perdida por la pandemia. Esto supondrá nuevos esfuerzos en la transmisión y la recreación de las prácticas de patrimonio inmaterial, que deberán ser fortalecidas por la Administración pública. Por consiguiente, la Generalitat de Catalunya tendrá que articular nuevas formas de gestionar y fortalecer el patrimonio inmaterial en Cataluña con una nueva ley de patrimonio cultural: la reforma legislativa podría articular nuevas políticas necesarias para afrontar la crisis en el ámbito del patrimonio inmaterial y desarrollar acciones integrales con los agentes involucrados (comunidades portadoras, técnicos de cultura y patrimonio de los ayuntamientos, museos, archivos, instituciones culturales...). De hecho, los Museos de Sociedad catalanes han sido los grandes ausentes en las acciones de salvaguarda del patrimonio inmaterial en esta pandemia. Asimismo, la futura colaboración entre comunidades y museos podrá generar nuevas interacciones, no solo en relación con la co-creación de exposiciones, sino también con la participación desde los mu-

seos en la gestión del patrimonio inmaterial en Cataluña (fiestas, danzas, toques manuales de campanas...) para convertirse en museos sociales al servicio de la comunidad.

En este capítulo hemos esbozado alguna de las estrategias físicas y virtuales que se han utilizado para la gestión del patrimonio inmaterial en Cataluña en la pandemia de COVID-19. Sin embargo, tendremos que esperar al desarrollo de los acontecimientos globales venideros para determinar cuáles son las estrategias que se integrarán en las fiestas en un futuro sin COVID-19.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTÍ, X. (2019). «La recuperació del carrer com a espai festiu a finals dels setanta i com a estratègia política de país». *Nadala 2019: La Cultura Transforma El Carrer. Fundació Carulla*: 25-35.
- ALIVIZATOU-BARAKOU, M., et al. (2017). «Mixed reality and gamification for cultural heritage». En: Ioannides, M.; Magnenat-Thalmann, N. y Papagiannakis, G. (eds.). *Mixed reality and gamification for cultural heritage*. Cham: Springer International Publishing. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-40607-8>.
- BOISSEVAIN, J. (1999). «Notas sobre la renovación de las celebraciones populares públicas europeas». *Arxius*, 3: 53-68.
- CENDRA PLANAS, O. (2014). «Cases de la Festa, una tipologia d'equipaments culturals». Descargable en: www.academia.edu/13440721/Cases_de_la_Festa_una_tipologia_dequipaments_culturals_2014.
- DELGADO, M. (2003). «Carrer, festa i revolta: els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000)». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 18.
- FOURNIER, L. S. (2019). «Performing identities and communicating ICH: From local to international strategies». *Heritage and festivals in Europe: performing identities, boissevain*. Londres: Routledge: 95-109.
- GUIU, C. (2008). «Naissance d'une autre Catalogne territoires et traditions dans les terres de l'Èbre». CTHS. Disponible en: https://cercabib.ub.edu/iii/encore/record/C_Rb2009628_SGuiu, Claire_Orightresult_X4?lang=cat.
- INIESTA, M. (1995). «Antropología, patrimonio y museos en Cataluña». *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 2: 139-150.
- KAMMERER, N. (2014). «Catalan festival culture, identities, and independentism». *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 19(2): 58-78.
- KIM, S.; IM, D.; LEE, J., y CHOI, H. (2019). «Utility of digital technologies for the sustainability of intangible cultural heritage (ICH) in Korea». *Sustainability*, 11(21): 6117. DOI: <https://doi.org/10.3390/su11216117>.

- KURIN, R. (2004). «Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive?». *ICOM News*.
- MANSILLA, J. (2020). *La pandemia de la desigualdad. Una antropología desde el confinamiento*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- MASCARELL LLOSA, M.; REQUEJO ALONSO, A.; LLORENS, M., y RUMBO I SOLER, A. (2014). «La Patum, primera declaración de Patrimonio Inmaterial de la UNESCO a Catalunya, deu anys després». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 39: 134-141.
- NOYES, D. (2003). *Fire in the plaça: Catalan festival politics after Franco*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- REBOLLO SÁNCHEZ, A. (2017). «Fer l'aleta, el Museu Casteller de Catalunya a Valls i el procés de patrimonialització del fet casteller». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 42: 323-333.
- ROIGÉ, X. (2014). «Más enllà de la UNESCO: Gestionar i museïtzar el patrimoni immaterial». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 39: 23-40.
- ROIGÉ, X.; GUIL EGEA, M., y MÁRMOL, C. del (2019). «Los usos del patrimonio inmaterial en la promoción del turismo. El caso del Pirineo catalán». *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 17(6): 1113-1126.
- VALLVERDÚ ROM, À. (2019). *Igualada: Fiesta, conflicto y discursos sobre patrimonio*. UNED. Descargable en: www.academia.edu/39708237/IGUALADA_FIESTA_CONFLICTO_Y_DISCURSOS_SOBRE_PATRIMONIO.

La transformación de la fiesta de San Giuseppe en el Trionfale: de las calles a las redes sociales

FRANCESCA R. UCCELLA

A principios de febrero de 2020 empecé una investigación sobre la fiesta de San Giuseppe en el barrio romano del Trionfale.¹ La finalidad de la investigación era la elaboración de una ficha sobre la fiesta en el marco de un proyecto de creación de un mapa de las fiestas religiosas, de cualquier confesión, que se celebran actualmente en Roma. La fiesta de San Giuseppe se celebra en el Trionfale desde hace un siglo cada 19 de marzo y, de acuerdo con la intención de los organizadores, en 2020 tenía que involucrar, además de los habitantes del barrio, también a los del resto de la ciudad.² Con el confinamiento, el párroco y los organizadores de la fiesta empiezan a estudiar una forma alternativa para su celebración y logran transformar los rituales para poder realizarlos —como veremos, con pleno éxito— virtualmente. En consecuencia, con una etnografía de urgencia, inesperadamente, pude seguir la fiesta de San Giuseppe a través de las redes sociales, gracias al contacto directo con los organizadores y a unas pocas entrevistas.³ En las siguientes páginas docu-

1. Investigación realizada por encargo de la Soprintendenza Speciale Archeologia Belle arti e Paesaggio di Roma (Ministero della Cultura), Servizio VI – Direzione Generale Archeologia Belle arti e Paesaggio, Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale.

2. La primera fiesta de San Giuseppe se celebró en 1912 y fue inaugurada por Luigi Guanella. Hacia 1920-1921, poco tiempo después del fin de la primera guerra mundial, hallamos la primera mención oficial de la fiesta: en un acta de los Carabinieri della Stazione Trionfale se habla de la participación de los militares en la procesión en honor de san José. Por lo que se ve en los dos vídeos más antiguos visibles *online*, de 1929 y 1949, se intuye que entonces la fiesta se consideraba más que un evento ligado al barrio, una celebración de toda la ciudad de Roma, como cuentan también algunos testimonios orales inéditos.

3. Han sido importantes para la realización de esta etnografía de urgencia el párroco don Wladimiro Bogoni (que hace unos meses ha sido trasladado a Perugia con el cargo de *superiore* de la Comunità Don Guanella) y Davide Caia, joven feligrés que ofrece su experiencia laboral organizando y gestionando una oficina de comunicación, creada algunos meses antes de que

mentaré cómo se llevó a cabo la fiesta y reflexionaré sobre las transformaciones que la pandemia ha causado y está causando en los procesos de patrimonialización en un contexto urbano complejo.

LA FIESTA ANTES DEL COVID-19

La fiesta del 19 de marzo se estructura principalmente alrededor de la procesión y las actividades parroquiales organizadas aquel día; pero existen algunos otros acontecimientos que se añaden a la parte más oficial de las celebraciones con unos elementos menos formales. En años anteriores al 2020, la fiesta de San Giuseppe se celebró según las siguientes modalidades, aun con pequeñas y comprensibles variantes ocasionales: la procesión en honor de san José suele respetar un guion fijo y empieza a las tres de la tarde; se realiza a partir de la iglesia —que en 1950 fue elevada a basílica menor—, en Via Bernardino Telesio, y, en primer término, se coloca una patrulla del regimiento de Carabinieri a Cavallo seguidos por una cruz, llevada por un miembro de la Confraternita del Santissimo Sacramento. Las personas que transportan la cruz avanzan en medio de un grupo de religiosos que animan la liturgia, las plegarias y los cantos; estos van acompañados por los grupos de *luigini* y de los monaguillos. Después de los religiosos y los niños viene la Banda della Gerdarmeria Vaticana —formada por unos ochenta músicos—, que sigue el recorrido tocando sus instrumentos, y esta sigue el paso sobre el cual descansa la estatua de san Giuseppe, precedidos, a unos metros, por las autoridades eclesiásticas que están cerca del obispo. Para don Wladimiro Bogoni, la procesión tendría que ser un medio para motivar a los participantes para que oren, de modo que recuperen un momento fuerte e intenso de fe y comunión.⁴

la pandemia de COVID-19 desestabilizara el mundo entero. Desde septiembre de 2019, Caia trabaja durante todo el año para dar visibilidad a las actividades que se desarrollan alrededor de la iglesia de San Giuseppe y para potenciar la comunicación entre la parroquia y las personas que la animan, fue fundamental también para garantizar la realización de la fiesta de 2020 por su capacidad en el uso de medios como cámara y redes sociales, y además me ayudó en la recopilación de las informaciones para redactar el presente texto. A ellos dos va mi más sentido agradecimiento.

4. El recorrido de la procesión se desarrolla a lo largo de las calles más importantes del barrio: desde la iglesia, se dirige hacia la Circonvallazione Trionfale y, siguiendo por la Circonvallazione Clodia, llega hasta Piazzale Clodio. Sucesivamente vuelve atrás recorriendo Via

La procesión dura cerca de una hora y media y cuenta con la participación de diferentes grupos, entre laicos y religiosos, incluidas algunas autoridades eclesiásticas, civiles y militares.

Pero lo que más anima la fiesta son los grupos internos de la parroquia, como los que se ocupan de la parte logística, de la organización de la procesión y de las actividades posteriores, de la gestión de los grupos de los *luigini* y de los monaguillos, junto con los miembros de la Pia Unione del Trionfale y de la Confraternita del Santissimo Sacramento. La mayoría de los participantes en la fiesta viven en los barrios del Trionfale y Prati, y, en menor número, habitan en otras zonas de la ciudad, pero están vinculados al barrio por razones afectivas.

La basílica parroquial de San Giuseppe tiene una vida muy intensa y los fieles participan activamente en las iniciativas propuestas, sea en el transcurso del año, sea en los momentos de celebración; por ejemplo, los días anteriores a la fiesta exponen en ventanas y balcones imágenes de san José⁵ o se ocupan de organizar juegos y actividades para niños, además de la tradicional pesca de caridad.

La estatua del santo termina su camino en el interior del templo, seguida por los fieles.

A las cinco de la tarde, empieza la concurrida misa solemne con el canto de la coral de la parroquia, que acompaña toda la celebración. La imagen de san José —que durante el año está colocada en una capilla de la nave izquierda de la iglesia— se expone al lado del altar y, en las horas que preceden a las funciones, recibe constantemente las visitas de los fieles que, en un flujo continuo, se acercan para orar, encender velas y recoger estampitas con las oraciones dedicadas al santo, preparadas para la ocasión.

Para la fiesta de 2020, don Wladimiro Bogoni y los organizadores programaron las actividades habituales, pero intentaron involucrar a un número de fieles mayor que los años anteriores y darla a conocer más allá de la

della Giuliana, Via Andrea Doria, Piazzale degli Eroi y la Circonvallazione Trionfale para terminar, de vuelta, en Via Bernardino Telesio, después de poco más de una hora y media. Para la procesión, se eligen normalmente las calles más anchas del barrio para no tener que parar el tránsito y poder caminar ocupando solo el lado derecho de la calzada de cada una de ellas. En las calles más cercanas a la iglesia se realizan decoraciones con arcos de luces.

5. En los días previos a la procesión, ventanas y balcones se decoraron con cincuenta cortinas más respecto a las que expusieron en 2019, con la imagen del santo.

zona de Trionfale y Prati, con la idea de transformar una fiesta de barrio en una fiesta de toda la ciudad. En el curso del último año, también activaron una colaboración con un comité de barrio —Comitato Trionfalmente 17—, considerado por don Wladimiro Bogoni como la interfaz laica del barrio, entidad muy atenta a las necesidades de los habitantes de la zona. Muchas son las iniciativas que se programaron, pero luego fue necesario modificar todo el evento de forma radical. Ya a partir del 14 de marzo se habrían organizado varias actividades, tanto en el patio interior como en los edificios parroquiales, eventos que se llevarían a cabo en diferentes jornadas: las Olimpiadi di San Giuseppe (con partidos de fútbol, baloncesto, voleibol, tenis de mesa), la Maratona di San Giuseppe, juegos para niños —como la cucaña—, talleres y un espectáculo teatral para toda la familia, representado en el Teatro degli Eroi. Para el 19 de marzo, se habría organizado la bendición de los papas y, durante la misa de la mañana, el párroco habría iniciado de forma oficial la semana de celebraciones. Todas las tardes, a las seis, se habría rezado el rosario en honor a san José, y se habría celebrado una misa media hora más tarde. Las tardes del 16, 17 y 18 de marzo, se habría celebrado un triduo en preparación de la fiesta. En el patio se habrían montado distintos stands gastronómicos, entre los cuales habría destacado el dedicado a las *frittelle di San Giuseppe*. Las *frittelle* se preparan en una gran cocina que se montó hace años en el patio para poder cocinar para un gran número de personas, para todos los que intervienen en esta ocasión o en las otras celebraciones organizadas en el transcurso del año.⁶

En ocasión de la fiesta de San Giuseppe de 2020, don Wladimiro Bogoni quería también solemnizar el quincuagésimo aniversario de la elevación de la iglesia a basílica menor romana. En 2020 era también el quincuagésimo aniversario de la proclamación oficial de san José como patrón universal de la Iglesia (como se recuerda en el vídeo protagonizado por don Wladimiro Bogoni, publicado en Facebook en la mañana del 19 de marzo). El día festivo habría terminado con una segunda misa solemne y fuegos artificiales.

Como hemos visto, en el contexto prepandémico varios eran, y son, los elementos materiales e inmateriales presentes en la festividad de San Giuseppe. Además de la procesión del 19 de marzo y de la misa solemne, se puede considerar un elemento relevante la bendición de los papas, que se realiza en

6. Otra fiesta durante la cual se prepara comida en la gran cocina del patio es la del 24 de octubre, día de la conmemoración de Don Guanella: en esta ocasión se cocinan platos típicos de la Valtellina, lugar de origen del santo, y se llega a preparar cena para casi ochocientas personas.

el curso de la misa del último domingo antes del día dedicado al santo. Se hace esta bendición en consideración de la gran importancia atribuida por Don Guanella a la familia y a la figura paternal, estrictamente ligada a la educación de los hijos y a su instrucción formal, dado que san José es el santo patrón de los padres. A su escultura se dirigen habitualmente, durante todo el día 19 de marzo y en la semana entera de celebraciones, muchas personas para orar y, durante el día a él dedicado, los fieles pueden dejar, en una cajita a los pies de la imagen, una nota con peticiones de intercesiones y deseos. En 2020, el valor de este gesto, como veremos, se subrayó al permitirse a los feligreses la posibilidad de ir físicamente a la basílica para «saludar» al santo. Las notas con la desiderata se sustituyeron por la posibilidad de enviar un *e-mail* a la dirección de la oficina de comunicación de la parroquia. Se puede considerar que la imagen del santo (protector de los padres, los artesanos, los carpinteros, los moribundos y los abogados) es el principal objeto ritual de la fiesta patronal.

Otra novedad de la edición de la fiesta de San Giuseppe en el año 2020 tendría que haber sido la participación de la comunidad filipina de Roma, a raíz de su donación de una escultura del santo, durmiente al papa Francesco, y en coincidencia con la presencia en la capital italiana del cardenal de Manila, monseñor Tegle. San José es muy venerado por la comunidad filipina de la ciudad.

Elemento fundamental para que esta festividad se pudiera perpetuar año tras año ha sido una atenta transmisión intergeneracional, facilitada por el elevado número de ocasiones de encuentro para niños y jóvenes, organizadas, a veces con la participación de los padres, cada año por la parroquia y por la presencia de la escuela infantil y primaria, que desarrolla sus actividades en el contexto de esta. La transmisión intergeneracional relativa al itinerario festivo ligado a la fiesta de San Giuseppe se realiza involucrando directamente a los más jóvenes en las celebraciones y en su preparación. Un ejemplo de la transmisión por «ósmosis» es su presencia en la procesión, ya sea como monaguillos, ya sea como *luigini*. Este último nombre deriva de los de san Luigi Guanella (Don Guanella) y san Luigi Gonzaga. Los *luigini* van vestidos como pequeños pajes, con un sombrero de plumas y una pequeña espada.

La importancia que la fiesta adquiere para la comunidad religiosa pasa también por otros momentos compartidos, como el consumo de la comida ritual y, en este caso específico, la preparación de las *frittelle di San Giuseppe*, hechas por un grupo de señoras, en general, las madres de los niños que fre-

cuentan la escuela y la parroquia. El hecho de poder compartir «en familia» esta preparación, como otros momentos comunitarios, probablemente tiene una influencia sobre la puesta en valor, por parte de los más jóvenes, de algunos elementos. Además, los miembros de la Confraternita del Santissimo Sacramento —que, entre las diferentes tareas que desempeñan en el contexto parroquial, tienen la de llevar el santo en procesión— suelen ser los padres de los niños que frecuentan el círculo parroquial.

TRANSFORMACIONES OCURRIDAS EN LA FIESTA
DE SAN GIUSEPPE ANTES DE 2020

Ya antes de la llegada del COVID-19, la fiesta tradicional había sufrido en el transcurso del tiempo diferentes cambios en su realización: el primero atañe a la geografía humana del barrio entero en relación con la construcción de un nuevo mercado, el Nuovo Mercato Trionfale, que se inauguró el 11 de marzo de 2009. Este mercado es una gran estructura de vidrio y hormigón que hospeda 431 puestos correspondientes en parte a los que anteriormente se montaban y desmontaban a diario en una calle del barrio, Via Andrea Doria. El cambio en la forma del mercado, centro neurálgico para el vecindario, influyó en la fiesta de San Giuseppe porque, cuando los comerciantes se trasladaron al interior de la estructura, dejó de ser posible montar, en los días de celebraciones, los tenderetes de dulces, pequeños objetos relacionados con el santo y juegos que usualmente se sumaban a los puestos del mercado. Una vez prohibido el mercado en su antigua forma, tampoco se pudo ejercer ya el pequeño comercio ligado al evento que se realizaba en las calles cercanas a Via Andrea Doria y a la iglesia de San Giuseppe. Lo que más ha costado «perder» han sido los tenderetes que vendían las *frittelle di San Giuseppe*. Los calderos usados para prepararlas se consideraban el objeto característico de la fiesta y eran muy importantes para identificarla y recordarla. A causa de la imposibilidad de organizar el mercadillo para las fiestas en las calles cercanas a la iglesia, en 2009, todos los tenderetes y las actividades relacionadas se trasladaron al interior de la parroquia, en el gran patio. Gracias a la existencia del patio, ha sido posible mantener las costumbres festivas.

El segundo cambio afectó a la red de las relaciones políticas entre la parroquia de San Giuseppe y la administración municipal (los distritos o *mu-*

nicipi): en 2012 se han unido el distrito XVII, que comprende el barrio Trionfale, y el distrito I, es decir, el casco antiguo —Centro Storico— de la ciudad; este cambio administrativo ha transformado la zona en que se encuentra la basílica, que antes era central con respecto al distrito XVII, en la parte más periférica del distrito I, zona muy pobre en cuanto al número de habitantes, por la gentrificación y por el elevado número de comercios presentes en el territorio. Esto llevó a la necesidad de ir creando nuevas relaciones entre los responsables religiosos de San Giuseppe y los administradores del distrito I.

En las últimas décadas, la participación en la fiesta se transformó también por la llegada de nuevos residentes que, en muchos casos, provenían de otras partes de Roma o de otras ciudades, los cuales sustituyeron a los habitantes históricos de la zona, de manera que, con el tiempo, el barrio pasó de ser una zona bastante popular a ser un lugar accesible solo a personas con un gran poder adquisitivo. Actualmente la parroquia está trabajando, también a través de las redes sociales e internet, para involucrar en sus actividades a un número siempre mayor de personas. Asimismo, cambió la forma de financiar la fiesta, ya que las personas creyentes que viven en el barrio desde hace poco no se sienten vinculadas a la basílica y no se interesan en su financiación. Lo mismo pasó con los comerciantes, que antes financiaban generosamente las celebraciones, las luces, los fuegos artificiales, etc. Hoy en día, parte de lo necesario para su organización se recolecta gracias a la pesca de caridad que se organiza cada año en el gimnasio de la parroquia.

Antes, me decían que era como un pueblo grande, donde las relaciones eran muy fuertes, todos se conocían muy bien y así era posible crear una gran colaboración, una gran solidaridad dentro de la gran ciudad de Roma. Ahora esto ya no existe, no es como antes o, por lo menos, ha quedado una pequeña parte de población que se había formado de esta manera, con esta atención. Es por eso que, como te decía al comienzo, el Comitato Trionfalmente 17 y yo quisiéramos empezar a retomar estos valores, volviendo atrás, recuperar esta identidad y reconstruirla juntos, porque beneficia a las personas, hace que no se sientan solas, sino parte de un organismo, de un barrio, de una ciudad, y esto es importante.⁷

7. Entrevista a don Wladimiro Bogoni, 23 de marzo de 2020, pág. 6 (traducción de la autora).

Con el objetivo de dar más visibilidad al evento religioso, a partir del mes de septiembre de 2019, don Wladimiro Bogoni trabajó con Davide Caia —generoso voluntario— en la gestión de la nueva oficina de comunicación.⁸ Desde la creación de la oficina, Davide Caia está muy comprometido en la difusión de las noticias sobre la fiesta, con *posts* en Facebook y con notas de prensa que anunciaban las diferentes actividades programadas.

LA FIESTA Y EL CONFINAMIENTO

Antes de la inevitable cancelación de la fiesta, la oficina de comunicación ya había enviado la invitación para la rueda de prensa que tendría que haberse llevado a cabo el 10 de marzo. El 6 de marzo, pocos días antes de la publicación del decreto del presidente del Consejo de Ministros de 9 de marzo de 2020 —a través del cual Italia se sumía en una inmovilidad forzada, como muchos otros países—, la oficina de comunicación de la parroquia informó mediante un *e-mail* de la cancelación de la rueda de prensa programada para el 10 de marzo, día en que, finalmente, llegó una nueva comunicación que informaba a los fieles de cómo se organizarían, «a puerta cerrada», las actividades de preparación de la fiesta. En el período de distanciamiento social impuesto a causa de la pandemia, la parroquia mantuvo un contacto constante con el exterior y se organizó para celebrar todos los rituales previstos y transformarlos a un formato virtual. La relevancia de la fiesta de 2020 fue la de operar un desplazamiento prácticamente total de los rituales al plano virtual. Salvo la procesión y las celebraciones que se desarrollaban habitualmente en los espacios externos de la parroquia, todos los momentos litúrgicos se realizaron «a puerta cerrada», manteniendo su valor religioso y equiparando las bendiciones impartidas «presencialmente» con las «enviadas» por *streaming*. En conclusión, la situación de 2020 presentó un marco totalmente inédito, seguramente muy estimulante para una reflexión sobre el desplazamiento de lo físico a lo virtual, en el contexto religioso y ceremonial.

8. Davide Caia, además de gestionar el trabajo organizativo de la oficina de comunicación, se ocupó, durante todo el curso de la fiesta, de las grabaciones en vídeo, las transmisiones en directo y los enlaces de Facebook. Durante las celebraciones y durante el transcurso de la semana del 15 de marzo, acudió cada día a grabar la misa de la mañana y el rosario de la tarde.

El 10 de marzo, en lugar de presidir la rueda de prensa, el párroco y el responsable de la comunicación enviaron, muy oportunamente, un calendario con todas las fechas de las transmisiones en directo desde Facebook que sustituirían las funciones religiosas; el 16 de marzo una nota de prensa invitó a los parroquianos a enviar fotografías de familia o selfis, que se colgarían en los bancos de la iglesia en el momento de la misa solemne del 19 de marzo, transmitida en directo; al mismo tiempo se anunció la intención de organizar una *flashmob* y algunas iniciativas más. La imagen que acompaña este escrito, tomada antes de la misa del día 19 de marzo, en la que se ve a don Wladimiro Bogoni en medio de los bancos con las fotografías, se convirtió en la imagen símbolo de la fiesta transformada, de las celebraciones *online*, y fue publicada en diferentes ocasiones en diarios impresos y digitales. La iniciativa tuvo un gran éxito: llegaron al correo parroquial trescientas dieciocho fotografías que acompañaron virtualmente, durante la celebración de la misa solemne, al párroco en su asombrosa «soledad de oficiante» (Favole, 2020: 110).

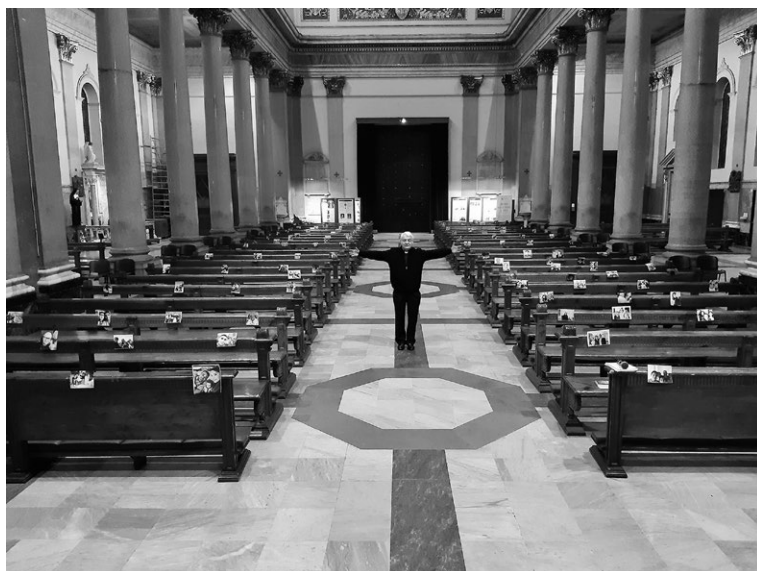


FIGURA. Don Wladimiro Bogoni en medio de la basílica de San Giuseppe al Trionfale con las fotografías de los feligreses. Fotografía: Davide Caia.

A partir del 10 de marzo, todas las tardes a las siete se recitaría una novena para el santo; todos los días, de lunes a sábado, a las ocho de la mañana, se recitarían las Alabanzas y, a continuación, se celebraría la misa y la exposición del Santísimo Sacramento. Cada tarde, a las siete y media, acompañado por el tañido de las campanas, se rezaría el rosario, y todos los domingos a las diez y media de la mañana se celebraría la misa. Durante los días de fiesta, la basílica se mantendría abierta permanentemente, para la adoración del santo y la oración personal, siempre respetando las indicaciones gubernamentales para la tutela de la salud de los ciudadanos, gracias a la afluencia regulada de los feligreses. Todos los acontecimientos religiosos serían visibles en directo, en la página de Facebook «Basilica San Giuseppe al Trionfale».

Con la nota de prensa del 16 de marzo, se comunicó en detalle el programa para el día de la fiesta, y en este se informaba de que, para la ocasión, la basílica había pensado promover tres iniciativas: la primera era la de la selfi, descrita más arriba; con la segunda propuesta se invitaba a los parroquianos a asomarse a sus ventanas y balcones, a las seis y media de la tarde del 19 de marzo, provistos con una vela y una tela blanca, y a gritar, acompañados por el tañido de las campanas, tres veces seguidas, «Viva san Giuseppe!». Este acto fue sugerido probablemente por la emoción producida en estos primeros tiempos de pandemia por la cita diaria de los habitantes de muchas ciudades italianas, que se ponían a cantar y a tocar en ventanas y balcones en un momento de solidaridad y deseo de unidad. La tercera propuesta estaba dirigida a niños y jóvenes, invitados por el equipo de animación del oratorio, y consistía en un concurso de dibujo y fotografía —titulado «La fiesta de San Giuseppe sigue!»—, como medios a través de los cuales contar, o recordar, el aniversario anual dedicado al santo. La nota de prensa con la cual se explicaban todas las actividades festivas concluía con una serie de etiquetas: #AndraTuttoBeneConL'aiutoDiDio, #WSanIuseppe #BasilicaSanGiuseppeAlTrionfaleRoma #iteadJoseph.

El 19 de marzo, después de la misa solemne, presidida por don Wladimiro Bogoni, con la apertura del jubileo parroquial y la bendición de los papas, a las nueve de la noche se celebró el rosario en directo en TV2000 (televisión del Vaticano, visible en todo el mundo), promovida por la Conferencia Episcopal Italiana (CEI). Con relación a esta experiencia, don Wladimiro Bogoni se expresa con mucho entusiasmo:

Hemos trabajado tanto, pero este trabajo no ha servido para nada, de la pesca de caridad a la banda, todo este mundo, al que estábamos acostumbrados desde hace años, y todo lo que hemos trabajado para estos preparativos ha resultado nulo; pero la Providencia nos ha hecho vivir una experiencia fantástica que es la de dar a conocer nuestra basílica y la fiesta de San Giuseppe en toda Italia, gracias a la organización, por parte de la CEI, de la celebración del rosario de todas la diócesis italianas, y también gracias a la dirección y a la habilidad, se tiene que decir, de algunos técnicos de TV2000 que han organizado un programa muy lindo, se ha transformado en una catequesis, de momento/imán alrededor del cual todos los ojos, todo el corazón de Italia, han sido cautivados por esta noche tan importante y nos hemos encontrado en el centro de una historia mucho más grande que nosotros. Y así esta noche y el día después, cuando he sabido de la audiencia de cuatro millones docientas mil personas en Italia, cuando TV2000 tiene una audiencia del 4,5 % y ha llegado al 12,5 %, cuando he sabido que se han conectado otros millones de personas a través de las emisoras de Latinoamérica, etc. Creo que hemos llegado a ocho, diez millones: ¡me he quedado sin palabras! Es la emoción que llevaré siempre dentro de mí de este 2020, básicamente.⁹

Como más de una vez subrayó el párroco, la borrasca del coronavirus permitió la comprensión de la importancia y las potencialidades de un canal de comunicación tan poderoso como son las redes sociales, a través de las cuales se lograron casi quince mil visualizaciones de la página Facebook de San Giuseppe. Más allá de la fiesta, se continuaron las emisiones en directo desde Facebook cada mañana (alabanzas, misa y adoración) y cada tarde (rosario, viacrucis, meditación) para permitir una participación constante de los fieles en los rituales religiosos.

EL INTERÉS PATRIMONIAL Y EL RECONOCIMIENTO DE LA FIESTA DE SAN GIUSEPPE

Como hemos podido ver en las páginas anteriores, la fiesta en honor de san José tiene un interés patrimonial muy fuerte, tanto para quien la vive desde dentro, como don Wladimiro Bogoni, como para quien la vive desde otro

9. Entrevista a don Wladimiro Bogoni, 23 de marzo de 2020, págs. 1 y 10 (traducción de la autora).

punto de vista. La disposición a dar más fuerza a la fiesta fue consecuencia de la conciencia de la importancia del papel que esta desempeña en la comunidad de los feligreses, pero también en una colectividad urbana en la que se percibe la necesidad de más ocasiones de unión e intercambio. La parroquia de San Giuseppe, gracias a los espacios —internos y externos— que puede utilizar, tiene una individualidad fuerte en el contexto del barrio. La voluntad de preservar su vida comunitaria se entiende escuchando las palabras del párroco y por sus acciones de recuperación, como, por ejemplo, la voluntad de favorecer el fortalecimiento de la Confraternita del Santissimo Sacramento o la renovada presencia de los *luigini* en la procesión. Esta es particularmente importante para los más pequeños, también porque está muy relacionada con la figura de la familia y el papel paternal.

Desde sus primeras ediciones, en el curso de los primeros años de vida de la comunidad parroquial, la fiesta gozó de un reconocimiento público importante a causa de lo que significaba y del contexto social en que nacía. Su valor se mantuvo en el tiempo, como atestiguan los artículos presentes en la red o por lo que ha pasado justamente en 2020, cuando parecía que las celebraciones se anularían por la pandemia. Gracias a las emisiones en directo desde Facebook, la fiesta tuvo una respuesta notable de los usuarios, que llegaron a ser alrededor de quince mil. El mayor reconocimiento llegó de la CEI, que eligió la basílica romana como lugar desde el cual transmitir para todo el mundo, el 19 de marzo, el rosario en honor del santo, venerado por las comunidades católicas presentes en muchos países, europeos y extraeuropeos.

En ocasión de la fiesta de 2020, reinventada con motivo de la pandemia de COVID-19 y por los decretos derivados, la respuesta de los fieles a la invitación a participar en los festejos de forma alternativa, virtual, fue muy buena y tuvo una adhesión muy alta.

Debido a la permanencia del estado de emergencia sanitaria, para la fiesta de San Giuseppe de 2021, desafortunadamente hubo que mantener las mismas medidas de seguridad y las celebraciones se tuvieron que organizar de forma parecida al año anterior. En el curso del año la parroquia sufrió un cambio importante porque don Wladimiro Bogoni, que tanto había trabajado para potenciar la presencia de su comunidad religiosa en el barrio y en la ciudad, tuvo que trasladarse y actualmente es el *superiore* de la Comunità Don Guanella de Perugia, en Umbría. El nuevo párroco —siempre con la ayuda de Davide Caia— organizó las celebraciones aproximadamente según el mo-

delo definido por su predecesor, manteniendo todas las formas de participación a través de las redes sociales y las emisiones en directo, e introduciendo, en lugar de la procesión del 19 de marzo, gracias a la menor rigidez de las normas sanitarias y de distanciamiento social, un recorrido por el barrio con un pequeño camión sobre el cual se cargó la figura de san José.

La fiesta de San Giuseppe forma parte de todas las «celebraciones modificadas» que sustituyeron, durante este año complicado, muchísimas de la fiestas y funciones —religiosas y civiles— que no fue posible vivir presencialmente: fiestas de cumpleaños, funerales, carnavales, congresos, seminarios, presentaciones de libros, lecturas de tesis, etc. En la medida de lo posible, se intentó mantener un contacto entre los integrantes de distintos tipos de colectividades, para infundir seguridad a sus miembros, mantener vivo el sentido comunitario y reforzar identidades.

Como afirma el antropólogo Adriano Favole (2020:112), «los ritos de la emergencia intentan dominar el desconocido con una renovada llamada a la unidad y a la solidaridad: intentan reconstruir un tejido conectivo que mantenga unido el pasado, el presente catastrófico y un futuro por reinventar».¹⁰ Reinventando el presente también, además de un futuro incierto, muchas veces los que, como don Wladimiro Bogoni, se encontraron teniendo que gestionar actos colectivos transformados se quedaron solos ante una cámara que repetía infinitas veces su imagen en las pantallas encendidas en la soledad de las casas intentando llenar el vacío producido por una epidemia de dimensiones globales e inesperadas.

Seguir la transformación y la reinención de la fiesta de San Giuseppe en el Trionfale ha sido la ocasión de redactar una de las tantas memorias posibles que, como las que han sido rescatadas por otros tantos observadores, nos ofrece la posibilidad de reflexionar sobre cómo el año que nos separa de los primeros casos de COVID-19 ha modificado nuestras formas de percibir actos, fiestas, celebraciones, etc., y ha transformado la percepción de las distintas colectividades y las maneras para mantenerlas unidas.

10. Traducción de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

- AIME, M.; FAVOLE, A., y REMOTTI, F. (2020). *Il mondo che avrete. Virus, antropocene, rivoluzione*. Milán: UTET.
- PAN, R. (2018) *San Giuseppe al Trionfale*. Roma: Pia Unione del Transito di San Giuseppe.
- STRAMARE, T. (2018). *San Giuseppe. Fatto religioso e teologia*. Camerata Picerna: Shalom.
- VV. AA. (2014). *Storie di uomini e donne. Cento anni di San Giuseppe al Trionfale*. Roma: Nuove Frontiere.

Fiestas confinadas. Comunidades patrimoniales, prácticas colectivas y distanciamiento social

LETIZIA BINDI

El 11 de marzo la Generalitat Valenciana anunció la suspensión de las Fallas 2020. Algunas horas después, los artistas falleros colocaron una mascarilla gigante a la falla municipal, un gran *ninot* que representaba a una mujer con los ojos cerrados, que ahora llevaba una máscara protectora, la metáfora más intensa de una ciudad y de un país sobrecogido ante el inicio de una fase de encierro indefinible.¹ La mascarilla pandémica ingresaba así en el régimen simbólico de lo festivo (Padiglione, 2016) y daba la vuelta al mundo, convirtiéndose en el icono de la Europa confinada (Broccolini, 2020). A continuación, una innumerable cantidad de rituales y ceremonias enfrentarían las limitaciones que se impusieron a las celebraciones públicas bajo el nuevo régimen de prevención médico-sanitaria. De esta forma, los objetos reales y simbólicos relacionados con el tiempo de confinamiento tendrían un papel fundamental para comprender la vida social (Appadurai, 1986).

Paralelamente a este proceso, se ha realizado un cambio progresivo en el orden de los medios y la representación digital de los patrimonios culturales inmateriales. El debate sobre el patrimonio cultural inmaterial (PCI) y los paisajes, y sus vínculos con las tecnologías y plataformas digitales se está volviendo cada vez más importante y particularmente adecuado para configurar los contenidos del patrimonio de acuerdo con el Convenio 2003 de la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco, el Convenio del Consejo de Europa sobre el Paisaje y la Carta para la Salvaguardia del Patrimonio Digital. Los archivos digitales y las galerías virtuales son, de hecho, los lugares intangibles donde tienen lugar algunos pasajes cruciales del proceso de patrimonialización. Además, son las herramientas más eficientes para la implementación de procesos participativos de salvaguardia y valo-

1. Nota de los editores: Esta fotografía ha sido utilizada para la cubierta de este libro.

rización del patrimonio cultural según la Convención de 2005 sobre el valor del patrimonio cultural para las comunidades (Convenio de Faro) y las diferentes estrategias para reevaluar los derechos de propiedad de los locales (Hennessy, 2012b; Bendix *et al.*, 2012; Bindi, 2013).

Lo anterior es una forma de empoderamiento y redefinición de la agencia en el escenario patrimonial. Los archivos recopilan el patrimonio cultural común y el conocimiento compartido. Al hacerlo, definen grupos particulares o minorías utilizando narraciones, discursos, imágenes y representaciones coproducidas (Ross, 2008; King, Stark y Cooke, 2016).

Algunos autores definieron estos archivos como «proyectos de medios participativos» (Hennessy, 2009; 2012a), alusivos a producciones mixtas (vídeo, fotografías, imágenes de arte, archivos de audio) que contribuyen a articular la narración individual y colectiva sobre prácticas, conocimientos, experiencias compartidas, lugares comunes y paisajes (Underberg-Zorn, 2013; Gubrium-Harper, 2016; Valtolina, 2016).

Esto ha provocado un cambio radical en la definición del objeto etnográfico, que hoy debe considerarse como «born digital» porque todos los datos recopilados durante el trabajo de campo se convierten en parte del circuito de medios virtuales que cortan y ensamblan, fragmentan y mezclan materiales con otros, a menudo, con independencia de la autoridad del etnógrafo y sobre todo en red con otros testigos, portadores de tradiciones y conservadores del patrimonio que utilizan estos contenidos de maneras muy diferentes.

Por lo tanto, los escenarios patrimoniales tienen que tratar con muchas agencias diferentes: instituciones oficiales, locales y nacionales, de protección y conservación del patrimonio; etnógrafos profundamente involucrados en el trabajo de campo; profesionales de museos y animadores culturales y turísticos que manipulan y transforman la localidad como un objeto «bueno para digitalizar».

La representación y plasmación de los bienes culturales y ambientales a través de la red ingresan en la esfera pública y se convierten en herramientas para «la negociación colectiva de conflictos intracomunitarios» (Noyes, 2006), como un escenario en el que proyectar y representar a los nuevos y viejos poderes comprometidos en la conservación y puesta en valor del patrimonio en los diferentes niveles nacionales y globales.

Las nuevas «jerarquías globales del valor» (Herzfeld, 2004) y los marcos de patrimonialización insisten en la accesibilidad de los bienes culturales inmateriales y del patrimonio digital, y vinculan la conservación y la salvaguar-

dia a las plataformas y repositorios digitales como lugares donde el compromiso de las comunidades locales y la memoria coproducida seleccionan lo que merece ser valorado y publicitado, así como quiénes deben ser considerados propietarios y custodios de lugares, prácticas y conocimientos.

El «heritage turn» (Council of Europe, 2016) se ha reforzado y radicalizado de alguna manera por la pandemia. Los procesos participativos se han potenciado y desarrollado también durante el distanciamiento social mediante el uso intensivo de herramientas y plataformas digitales. La experimentación se ha mejorado igualmente: la creatividad y los laboratorios participativos son, probablemente, los aspectos más relevantes del tiempo de distanciamiento social.

La Unesco ha proporcionado en estos últimos meses una encuesta poderosa y desafiante después de la emergencia y el aislamiento determinado por la pandemia y ha mostrado cómo el COVID-19 ha impactado en el PCI, afectando profundamente a las comunidades que expresan, transmiten y protegen el patrimonio vivo.

En primer lugar, el monitoreo de la Unesco ha puesto en evidencia cómo los objetos y los paisajes bioculturales hoy se encuentran esencialmente inaccesibles o restringidos, así como los lugares para la expresión artística y creativa. Del mismo modo, mercados tradicionales y locales que, en circunstancias normales, permitían comprar objetos y materiales para crear y proporcionar elementos de patrimonio material e inmaterial también se encuentran cerrados.

Además de la encuesta Unesco y los debates organizados entre expertos y *heritage-keepers*, resulta relevante cómo la mayor parte de las ceremonias y festivales tradicionales se han detenido, pospuesto o cancelado. Hay muchos informes en el repositorio de la Lista del PCI de la Unesco sobre estas transformaciones y adaptaciones de los rituales y de las prácticas colectivas, devotionales y de cultura material compartida que han sufrido torsiones y modificaciones debido al confinamiento.

Lo que me parece más interesante son los elementos de innovación de las prácticas desarrollados durante la pandemia: lecciones de folclore a distancia en varios países europeos, *performances* de MIME y de teatro vivo a través de las plataformas sociales promovidas por el proyecto internacional de patrimonialización de las artes de MIME europeo, o la difusión e intercambio de bailes en vídeo para la Pascua en Grecia. Otra interesante experiencia ha sido la del Ministerio de Cultura y Turismo de Italia, que ha abierto un espacio virtual, gestionado por el Instituto Central para el Patrimonio Inmaterial

con los títulos «la cultura no se bloquea» o «la fiesta no se bloquea» en el sitio web del Ministerio de Cultura, y que ha seguido con precisión todas las iniciativas de reformulación de prácticas culturales en tiempos de pandemia.

En junio, la Unesco organizó una serie de seminarios web sobre el patrimonio inmaterial durante la pandemia para discutir e identificar formas de manejo de la emergencia y tratar la ausencia y el distanciamiento social en los comportamientos colectivos, considerando este como un contexto crucial de análisis y un verdadero desafío para la cohesión social en el futuro (Unesco Platform on Living Heritage and the Covid-19 Pandemic; ICH Webinar Series on Safeguarding of Intangible Cultural Heritage in Pandemic).

De alguna manera, podemos observar, básicamente, que el período pandémico implicó un regreso al valor añadido del pasado, así como un reencantamiento con el patrimonio cultural vivo e inmaterial que exalta la nostalgia para la sociabilidad de proximidad recuperada en la distancia a través de experiencias creativas participativas. El tiempo confinado redescubre la ritualidad y el sentido de pertenencia común, en una especie de *comfort zone* (por ejemplo, al reinventar la cocina tradicional, la actividad de tejer y bordar, etc.). El discurso patrimonial y el sentido de pertenencia a los lugares y a las comunidades se constituyen, así, como una reserva de conceptos y prácticas para la resiliencia, una caja de herramientas para el apoyo social, la solidaridad y la cohesión.

Ejemplos de lo anterior son las ceremonias que no se han podido celebrar y que han sido sustituidas por formas de circularidad económica e intercambios rituales más o menos formalizados. Al no ser posible celebrar el peregrinaje anual de la Virgen del Rocío y la celebración del paso de las Hermandades a través del municipio de Villamanrique de la Condesa, la hermandad propuso a las familias consagradas que enviaran pequeñas videgrabaciones sobre costumbres tradicionales, con símbolos recurrentes de la dimensión pelegrina (palos, sombreros, flores, estandartes), en las cuales no solo declararían su devoción rociera, sino que también confirmarían el compromiso a contribuir económicamente al soporte de la población más pobre del municipio y más afectada por las consecuencias de la pandemia (Hermandad de Villamanrique de la Condesa, 2020).

Este ejemplo, como otros evidenciados en el trabajo de campo, muestra cómo la experiencia del COVID-19 y del distanciamiento social se ha insertado y traducido en actuaciones y ceremonias tradicionales, afectando la conciencia de lo que entendemos como elemento patrimonial, el sentido de la

necesidad de salvaguardia, el sentimiento de la pérdida y el potencial de este patrimonio vivo que estaba siendo profundamente sentido y vivido por las comunidades inmediatamente antes de la suspensión de los rituales.

Entre los elementos característicos de las ceremonias previas a la pandemia hay rasgos de conducta ritual que son radicalmente antitéticos al confinamiento: la proximidad, la corporeidad, el sudor. Además, si el rito es un cíclico y regular retorno a lo sagrado, la pandemia rompe la certeza tranquilizadora de la repetición y marca una discontinuidad en la epifanía de lo sagrado y el repetirse de las celebraciones compartidas.

Algunos autores reconocen, también, un cierto paralelismo entre el patrimonio digital y el patrimonio etnográfico como procesos entrelazados en la definición de la identidad local y comunitaria a través del tratamiento digital que habría influido drásticamente, incluso, en la experiencia de distanciamiento social y encierro. Como sucedió en muchos contextos digitales (como blogs y archivos digitales o en repositorios basados en las comunidades), se pasó de una especie de exaltación nostálgica y de celebración del pasado a la experiencia profesional sobre las prácticas culturales y el conocimiento.

El enorme y creciente número de nuevos medios permite un acceso más amplio a la visibilidad y la mediatización de la esfera pública e, incluso, a una democratización de la circulación del patrimonio cultural por parte de los actores locales.

El patrimonio cultural digital ante la prueba pandémica tiene que relacionarse con un hábitat digital complejo (como foros, blogs, redes sociales, galerías virtuales, puertas web, realidades aumentadas, aplicaciones móviles, juegos de patrimonio cultural). A través de todas estas formas y plataformas y herramientas digitales, culturas indígenas han producido diferentes representaciones y experimentaciones de medios y diferentes empaques y ediciones de los objetos culturales en línea, al tiempo que han promovido una profunda reconsideración de los elementos de patrimonio cultural, preguntando sobre lo local, lo tradicional o étnico, lo auténtico y lo típico. Y, a la vez, esto determina una tendencia creciente de la representación del patrimonio cultural intangible orientada al mercado y al turismo.

La pandemia ha inducido a la elaboración de ceremoniales sustitutivos y rituales sociales, como los *mobs* en la red, los conciertos desde los balcones o las nuevas formas de sociabilidad virtual, que se constituyen ellos mismos como elementos de una ritualidad renovada para ser analizada y declinada desde el enfoque del simbolismo contemporáneo.

Las emociones conectadas en el presente pandémico van desde la espera hasta la suspensión del tiempo, desde el sentimiento de ausencia hasta al sufrimiento por el distanciamiento social, y todas ellas son catalizadas en nuevas formas de rituales. Se suman a estos sentimientos la voluntad de solidaridad y la búsqueda de una nueva cohesión social y de apoyo comunitario, como hemos visto en el ejemplo del Camino Solidario romero.

En paralelo, han crecido las expectativas de las comunidades de práctica festiva que han empezado a trabajar en red para futuros procesos de inscripción en la Lista Representativa del PCI de la Unesco. La nueva *agency* y el nuevo protagonismo comunitario están facilitados por las nuevas tecnologías digitales, promocionan fuertemente una reflexión sobre el presente y el pasado, lo que va a permanecer y lo que se destina a ser irrelevante. Al mismo tiempo, las tecnologías y las plataformas digitales frente al distanciamiento social han ampliado y centralizado la gestión de las grandes imágenes globales de la pandemia, que no por casualidad se condensan en poderosas imágenes simbólicas y rituales, como el papa Francisco en la tarde del 27 de marzo, bajo la lluvia y completamente solo en los escalones de la basílica de San Pedro para la bendición *urbi et orbi* en el momento más sombrío del confinamiento, o la lúgubre procesión de camiones militares cargados de ataúdes en la zona roja de Bérgamo.

El tratamiento digital de las ceremonias confinadas propone una nueva centralidad de las representaciones, planteando algunos nudos metodológicos y teóricos problemáticos de gran valor referidos a la proximidad y el sentido de cohesión y de compartimiento, los procesos de negociación y mediación que han aumentado el sentido de participación colectiva en la identidad local, la definición de un escenario para los actores locales y supralocales, para los poderes institucionales, las expectativas y los deseos de los territorios entre «jerarquías globales del valor» (Herzfeld, 2004) y la participación comunitaria realmente transversal. Ante todo, lo que aún deberíamos establecer es una distinción oportuna entre el análisis de los contenidos de la comunicación y los marcos en los cuales las representaciones digitales del patrimonio son inscritas y reexplicadas.

Entre la espera y la incertidumbre, las comunidades de práctica festiva se hacen preguntas cruciales en relación con el sentido de residualidad e irrelevancia, y utilizan de manera tranquilizadora el pasado y las tradiciones en el frágil espacio de la crisis. «¿Volveremos?», se preguntan. Y en sus indagaciones también se dirigen a los etnógrafos que encuentran en los territorios.

¿Quién cuenta la espera y la incertidumbre?, ¿quién tiene el control de las grandes narrativas del tiempo suspendido y la pérdida de lo sagrado relacionado con el confinamiento? En tiempos de pandemia, también, hablar de las fiestas confinadas tiene que ver con el control de los canales de codificación y diseminación del orden ceremonial. Por enésima vez, nos enfrentamos a la cuestión de las voces que narran y de los «mudos de la historia» (de Martino, 1961; Boggio y Lombardi Satriani, 2006).

BIBLIOGRAFÍA

- ALIA, V. (2012). *The new media nation: indigenous peoples and global communication*. Londres / Nueva York: Berghahn Books.
- APPADURAI, A. (1986). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- APPADURAI, A. (1996). *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BALLACCHINO, K. (2015). *Etnografia di una passione. I Gigli di Nola tra patrimonializzazione ai tempi dell'UNESCO*. Roma: Armando Editore.
- BALLACCHINO, K. (2016). «Antropologi “attorno al tavolo della comunità patrimoniale”. Riflessioni etnografiche su un esperimento di inventario partecipativo». En: Bonetti, R., y Simonicca, A. (eds.). *Etnografia e processi di patrimonializzazione*. Roma: CISU: 63-80.
- BAUDRILLARD, J. (1983). *Simulations*. Nueva York: Semiotext(e).
- BENDIX, R.; EGGERT, A., y PESELMAN, A. (eds.) (2012). *Heritage regimes and the State, göttingen studies in cultural property*. Gotinga: Universitätsverlag.
- BINDI, L. (2005). *Bandiere Antenne Campanili. Comunità immaginate nello specchio dei media*. Roma: Meltemi Editore.
- BINDI, L. (2008). «Folklore virtuale. Per un'etnografia delle tradizioni sul web». *La Ricerca Folkorica*, 57: 57-95.
- BINDI, L. (2009). *Volatili misteri. Festa e città a Campobasso*. Roma: Armando Editore.
- BINDI, L. (2013). «Il futuro del passato». *Voci*, x: 36-47.
- BINDI, L. (2017). «Vie transumanti. Tra forme del pastoralismo tradizionale, nuove ruralità e processi di patrimonializzazione in cammini di uomini, cammini di animali. Transumanze, pastoralismi e patrimoni bioculturali». En: Ballacchino, K., y Bindi, L. (eds.). *Cammini di uomini, cammini di animali*. Campobasso: Il Bene Comune Edizioni: 87-106.
- BINDI, L. (2019). «Walking knowledge, transhumant practices. Intangible cultural heritage as a multi-situated and multi-disciplinary fieldwork». En: Brzowska

- Krajka, A. (ed.). *Folk culture: present and future pathways*. Andorf/Baréin: IOV Conference Proceedings.
- BOGGIO, M.; LOMBARDI, S., y LUIGI, M. (2006). *Natuzza Evolo. Il dolore e la parola*. Roma: Armando.
- BOUCHENAKI, M. (2004). *The interdependancy of the tangible and intangible cultural heritage*, ICOMOS, 14th General Assembly and Scientific Symposium. Disponible en: www.icomos.org.
- BROCCOLINI, A. (2016). «Per una etnografia engaged del patrimonio culturale immateriale. L'“inventario partecipativo” della festa della Madonna del Monte di Marta». En: Bonetti, R., y Simonicca, A. (eds.). *Etnografia e processi di patrimonializzazione*. Roma: CISU: 45-62.
- BROCCOLINI A. (2018). «Maschere e mascherine. Fenomenologia del distanziamento sociale». Ministero dei Beni Culturali e del Turismo. Disponible en: www.idea.mat.beniculturali.it/attivita/eventi/item/833-maschere-e-mascherine-fenomenologia-del-distanziamento-sociale-di-alessandra-broccolini-simbdea-sapienza.
- BROWN, M. (2005). «Heritage trouble: recent work on the protection of cultural property». *International Journal of Cultural Property*, 12: 40-61
- CAMERON, F., y KENDERDINE, S. (eds.) (2007). *Theorizing digital heritage: A critical discourse*. Cambridge and London: MIT Press.
- COUNCIL OF EUROPE (2020). «The role of cultural heritage in enhancing community cohesion: Participatory mapping of diverse cultural heritage». *Program: «STEPS – Building specialisation strategies on local participation and heritage resources»*. <https://rm.coe.int/steps-the-role-of-cultural-heritage-in-enhancing-community-cohesion-pa/1680971cbd>.
- DE MARTINO, E. (1961) *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milán: Il Saggiatore. (Traducción española: *La tierra del remordimiento*, Barcelona: Bellaterra, 1999).
- DEBORD, G. (1967). *La société du spectacle*. París: Buchet-Chastel.
- DELEUZE, G. (2014). *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*. Milán: Ombre Corte.
- FOUCAULT, M. (2001). «Le sujet et le pouvoir». En: Foucault, M. [1982]. *Dits et écrits*. II. París: Gallimard: 1041-1062.
- GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, L., y LARKIN, B. (eds.) (2002). *Media worlds. Anthropology on a New Terrain*. Los Angeles: University of California Press.
- GUBRIUM, A., y HARPER, K. (2016). *Participatory visual and digital methods*. Nueva York / Londres: Routledge.
- HAND, M. (2008). *Making digital cultures access, interactivity, and authenticity*. Nueva York: Ashgate.
- HENNESSY, K., y FRASER, S. (2012). «From intangible expression to digital cultural heritage». En: Stefano, M. L. (ed.). *Safeguarding intangible cultural heritage. Negotiating and valuing the intangible*. Woodbridge: Boydell Press: 33-46.

- HENNESSY, K. (2009). *The intangible and the digital. Participatory media production and local cultural property rights discourse*. Disponible en: www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/VC_Hennessy_26_A_1430.pdf.
- HENNESSY, K. (2012). «Cultural heritage on the web: applied visual anthropology and local cultural property rights discourse». *Journal of International Cultural Property*, 19/3: 345-369.
- HERMANDAD DE VILLAMANRIQUE DE LA CONDESA (2020). «Únete al Camino Solidario de Villamanrique de la Condesa». Disponible en: https://cadenaser.com/emisora/2020/04/23/radio_sevilla/1587625958_389526.html.
- HERZFELD, M. (2004). *The body impolitic. Artisans and artifice in the global hierarchy of value*. Londres/Chicago: Routledge.
- KALAY, Y. E.; KVAN, T., y AFFLECK, J. (eds.) (2008). *New heritage: New media and cultural heritage*. Londres / Nueva York: Routledge.
- KING, L., STARK, J. F., y COOKE, P. (2016). «Experiencing the digital world: The cultural value of digital engagement with heritage». *Heritage & Society*, 9(1): 76-101.
- LASH, S. (2002). *Critique of information*. Londres: Sage.
- NOYES, D. (2006). «The judgment of Solomon: Global protections for tradition and the problem of community ownership». *Cultural Analysis*, 5.
- PADIGLIONE, V. (2016). «Della maschera. Tracce da un'etnografia della cultura giovanile». *Archivio di Etnografia*, 1-2: 29-33.
- PIETROBRUNO, S. (2006). *Salsa and its transnational moves*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- PIETROBRUNO, S. (2008). «Virtual collections: Archive building on the internet». En: *Conference papers: digital content creation: creativity, competence, critique (the second international dream conference)*. Odense: University of Southern Denmark. Disponible en: www.dreamconference.dk/nyheder/xx. (Consulta: 15/10/2017).
- PIETROBRUNO, S. (2009). «Cultural research and intangible heritage». *Culture Unbound*, 1: 227-247. Disponible en: www.cultureunbound.ep.liu.se. (Consulta: 14/12/2017).
- REIS, R. (2016). *The impact of media on traditional communities*. Miami: Florida International University.
- ROSS J., (2018). «Casting a line: digital co-production, hospitality and mobilities in cultural heritage settings». *Curator The Museum Journal*, 61(4): 575-592.
- TUPJA, E.; CAO, P.; TILICH, M., y ZELLNER, K. (2015/2016). *Digital collection of intangible cultural heritage: potentials and limits of safeguarding intangible cultural practices in virtual environments*. Visualizing Cultural Collections. Postdam: University of Applied Sciences.
- UNDERBERG, N., y ZORN, E. (2013). *Digital ethnography: anthropology, narrative, and new media*. Austin: University of Texas Press.

- Unesco (2020). *UNESCO Platform on living heritage and the COVID-19 pandemic*. Disponible en: <https://ich.unesco.org/en/news/unesco-launches-platform-on-living-heritage-and-the-covid-19-pandemic-13263>. (Consulta: 14/12/2017).
- UNESCO (2020). «ICH Webinar Series on Safeguarding of Intangible Cultural Heritage and the COVID-19». Disponible en: www.ichngoforum.org/ich-webinar-series/.
- URRY, J. (1990). *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies*. Londres: Sage.
- URRY, J. (1995). *Consuming places*. Londres / Nueva York: Routledge.
- VALTOLINA, S. (2016). «A storytelling-driven framework for cultural heritage dissemination». *Data Science and Engineering*, 1/2: 114-123.
- WILSON, P., y STEWART, M. (2008). *Global indigenous media: cultures, poetics, and politics*. Fordham: Duke University Press.

*El patrimonio inmaterial andaluz domesticado:
virtualidad y «performance» de la fiesta en tiempos
de pandemia¹*

ÁNGELES CASTAÑO MADROÑAL
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN

INTRODUCCIÓN

La relevancia de los cambios acaecidos (y por venir) desencadenados ante el desarrollo de la pandemia en nuestras sociedades plantea interrogantes en el campo de estudio del patrimonio cultural, sobre todo para quienes entendemos y enfocamos su análisis desde una mirada poliédrica que atiende a sus múltiples formas y sentidos como «un campo complejo en el que se teje un entramado de urdimbres políticas, económicas y sociales» (Hernández y Castaño, 2014: 3582).

No es necesario aquí volver sobre la evolución del propio concepto de patrimonio cultural ya abordada en otras ocasiones (Hernández y Castaño, 2014) para destacar que, en el desarrollo ampliado de escalas, agentes y taxonomías patrimoniales, emerge con fuerza el patrimonio cultural inmaterial (PCI), lo cual obliga a transformaciones en las políticas e instituciones de tutela y, en general, en los procesos de patrimonialización.

Con la irrupción de la crisis sanitaria y el confinamiento de la ciudadanía, los usos sociales del patrimonio se han visto sin duda afectados de forma diferenciada: frente a los bienes y objetos patrimoniales que permanecen en sus ubicaciones, se hallan aquellos que solo *son* en tanto que se materializan cíclicamente en tiempos y espacios de interacción social, de contacto directo y masivo, como son las fiestas y los rituales.

1. Investigación realizada en el marco del proyecto «Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

Este contexto nos plantea una doble pregunta cuyas respuestas pueden ayudar a sortear las arenas movedizas que sostienen los procesos de patrimonialización de los bienes culturales. La cuestión dual a la que nos enfrentamos es qué consecuencias tienen, para la conservación y salvaguardia del PCI, las rupturas de los ritmos cotidianos y las transformaciones socioeconómicas acometidas por los poderes gubernamentales ante la extensión de la pandemia; y al revés, en qué medida el patrimonio cultural es usado para la resiliencia ante nuevas situaciones sociales que distan mucho de ser anecdóticas. En definitiva, se trata de avanzar en los usos sociales del patrimonio y vislumbrar la transcendencia en tiempos críticos, de este ámbito hiperinstitucionalizado del arte y la cultura que es el patrimonio (García-Canclini, 2010).

Sin embargo, la pandemia del COVID-19 y la adopción de la biopolítica de los confinamientos discontinuos, a partir del 15 de marzo de 2020 en España, sucede en un contexto global de transición digital. Precisamente uno de los retos más acuciantes con el que nos hemos encontrado ha sido adaptar los métodos y procedimientos etnográficos a las limitaciones etnográficas del confinamiento social, reconsiderando la permeabilidad digital y sus flujos como contexto donde observar las manifestaciones festivo-ceremoniales colectivas de identidad y pertenencia. Por ello, debe considerarse el estudio de la cibercultura, como un estilo de vida común de la urbanidad global que atraviesa y expone el *domus* y el *corpus* entendiéndola en dos sentidos: como un entorno (con)vivencial familiar; y como apariencia de identidad. Ambos sentidos deben entenderse como expuestos y extimizados en la continua transferencia de datos digitalizados del *ser* que las redes y los dispositivos tecnológicos propician. La investigación de estas manifestaciones ofrece la posibilidad de una revelación íntima al espejo virtual de la sociedad, como un espacio donde se revela la ecología simbólica del PCI local en una comunidad de sentidos contextualizados en la experiencia compartida, como lo ha sido esta pandemia.

En las siguientes páginas analizaremos el patrimonio inmaterial en tiempos de confinamiento, a partir de la observación de los acontecimientos y repercusiones en las dos fiestas más significativas de Sevilla, la Semana Santa y la Feria de Abril, con el propósito de plantear nuevas cuestiones y avances en el campo del patrimonio cultural y en el de la transmisión de la cultura a través de la comunicación digital.

¿SENTIDOS TRUNCADOS? VALORACIÓN DEL PATRIMONIO
INMATERIAL SUSPENDIDO

La integración de los patrimonios inmateriales junto con los bienes culturales materiales preexistentes en las instituciones globales y locales necesitó de nuevos paradigmas en el campo de lo patrimonial. Los retos presentados por un patrimonio vivo, en continuo movimiento y de compleja delimitación para el despliegue de la tutela, tal como se puso de manifiesto con anterioridad a su aterrizaje legal definitivo por los expertos en la materia (Hernández y Castaño, 2014: 3582), en nada hacían presagiar el avance galopante de las declaraciones de bienes del patrimonio inmaterial.

La situación esquelética de las declaraciones nacionales² contrasta con el ritmo del proceso de incorporaciones en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, desde las inscripciones de la primera década del siglo XXI hasta la actualidad, en la que están incluidos 584 bienes de 131 países (Unesco, 2021).

Desde un primer momento, en el que se evidenciaron los enfoques eurocéntricos de este tipo de programas (García, 2010: 66; Santamarina, 2013: 281) y de la estrategia compensatoria Oriente/Occidente con la que nace (Hernández y Castaño, 2014), la corta pero intensa historia de esta Lista nos lleva a un desarrollo ampliado de este instrumento que responde a su mercantilización y a la funcionalidad que tiene para la creación de una marca competitiva de las ciudades en el mercado global (Santamarina y Mármol, 2020). Ya no serán solo aquellos lugares en los que el patrimonio histórico-monumental carece de pujanza los que concentren las declaraciones, sino que la posibilidad de contar con patrimonio cultural inmaterial de la humanidad reconocido puede ser un recurso con un destacado valor de cambio.

En cualquier caso, ya sea por la implicación de instituciones y ciudadanos colaboradores o por las protestas de los disidentes, el proceso de construcción de la candidatura no pasa desapercibido, se ubica como tema central del

2. Aunque en la década de los noventa se abrían puertas para la inclusión de bienes intangibles o inmateriales en los catálogos y declaraciones de los estados nacionales, como en el caso del Estado autonómico español, asociados a los bienes etnográficos o etnológicos (Agudo, 2005), la falta de desarrollos instrumentales y procedimentales se tradujo en una tímida emergencia (Hernández, 2014).

noticario local y moviliza apoyos y críticas por parte de los agentes culturales y de los habitantes en general, con el PCI más vivo que nunca.³

En el caso de la Semana Santa y la Feria sevillanas ninguno de los agentes con capacidad para ello han promovido la inclusión de estas fiestas en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, ni en los catálogos autonómicos, aunque ambos eventos en su momento fueron declarados Fiestas de Interés Turístico Internacional.

Desde la década de 1970, el Ministerio de Información y Turismo emprende este catálogo de fiestas a las que se les concede esa categoría honorífica por ser eventos y celebraciones pintorescas que conservan el sabor y la tradición popular (Brisset, 2009). Este proceso se inició en 1965 y no se puede contemplar fuera del proyecto gubernamental de construcción del país como enclave de la industria del turismo global. De este modo, abundan las semanas santas de las ciudades más relevantes y otras fiestas paganas, como las ferias, los carnavales y las fallas. Tanto la Semana Santa sevillana como la Feria de Abril están incluidas desde 1980 entre las diez festividades andaluzas que han obtenido esta distinción. Sin embargo, esta clasificación no ha sido de momento antecedente de figuras patrimoniales, algo que sí ocurrió en el caso de las Fallas, reconocida de interés turístico en el mismo año de 1980 e incluida en la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2016.

Hace una década, la Feria fue candidata a convertirse en uno de los diez tesoros del patrimonio inmaterial de España de acuerdo con una iniciativa del Bureau Internacional de Capitales Culturales. La prensa local se volcó en esta campaña y demostró que, incluso para quienes homologan patrimonio cultural y bienes declarados jurídico-administrativamente, la fiesta sevillana, sin duda, es un elemento representativo del PCI «que si bien no llega a convertirse en patrimonio cultural de manera oficial ya lo es sin lugar a dudas y debe ser tradición protegida igualmente».⁴

Así, aunque forman parte de procesos de patrimonialización, ni la Feria ni la Semana Santa han sido candidatas a reconocimiento oficial de la Unesco, por el momento; si bien es cierto que, en algunos de sus aspectos, como en el

3. Es el caso, por ejemplo, de la preparación de la candidatura del flamenco, las Fallas y el tango (Santamarina y Mármol, 2020).

4. «La Feria de Abril, un tesoro cultural». *elmundo.es*, 9/6/2009. Disponible en: www.elmundo.es/elmundo/2009/06/09/andalucia_sevilla/. (Consulta: 12/4/2021).

caso de los trajes de flamenca, sí se han promovido candidaturas. Los empresarios del sector ante la crisis económica por la situación pandémica apuestan por su declaración, aunque no han obtenido el apoyo de la administración autonómica, según se recoge en prensa:

[...] al parecer, hicieron una petición a la Consejería de Cultura, que sólo les respondió argumentándoles que, como el flamenco estaba considerado patrimonio de la humanidad[,] el traje entraba dentro de esa consideración. Sin embargo, los diseñadores no están de acuerdo con ello[,] ya que el traje para el baile profesional «no tiene nada que ver con el de flamenca».⁵

Con independencia de los intereses y conflictos inherentes a los procesos de patrimonialización, resulta evidente que la Semana Santa sevillana y la Feria de Sevilla son tan representativas, si no más, del patrimonio inmaterial de la ciudad como lo son la Giralda y la catedral, cuyas imágenes frecuentemente aparecen asociadas a los usos festivos de estos espacios. Son las fiestas grandes de la primavera. De hecho, se ha producido un fenómeno de condensación de su importancia a lo largo del siglo pasado frente a otras fiestas menores y han ganado peso como modelos de fiestas hegemónicas a los que se acercan otras fiestas andaluzas (Escalera, 1999).

Obviamente, son fiestas con caracteres y contenidos muy distintos, del religioso al lúdico-festivo, y ubicadas en espacios diferentes: desde las calles principales de Sevilla hasta la recreación de una ciudad de casetas en el recinto ferial, con organizaciones e institucionalizaciones también diferentes en cuanto al juego de los poderes políticos, religiosos y civiles que intervienen... Y, sin embargo, son comparables en el rango de importancia de sus valores simbólicos y económicos, así como, muy claramente, en la sociabilidad de los sevillanos, cuyas redes de relaciones sociales vinculadas a dichas fiestas han quedado en *stand-by* por la pandemia. De hecho, las fiestas en general, y las de la primavera sevillana en particular, constituyen «uno de los pocos elementos al que su gente puede aún aferrarse para no verse definitivamente disuelta como sociedad y poder encarar el futuro por sí misma» (Escalera, 1999: 71).

5. «El traje de flamenca, camino de ser patrimonio inmaterial de la humanidad». *ABC* (Sevilla), 25/1/2021. Disponible en: https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-traje-flamenca-camino-patrimonio-inmaterial-humanidad-202101251231_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F. (Consulta: 14/4/2021).

De forma que en el proceso de patrimonialización de estas fiestas se vislumbra el juego de apropiaciones institucionales y grupales propios de la arena patrimonial, lo cual nos lleva a una posible paradoja: precisamente la densidad de valores y pujanza pueden explicar su permanencia en el patrimonio inmaterial reconocido mundialmente y no declarado.

Teniendo en cuenta la densidad de sentidos y valoraciones de estas fiestas para la población sevillana, patrimonio reconocido pero no declarado, era de esperar que la anulación de sus ediciones, la ruptura de continuidad, tuviera alguna forma de resiliencia en una sociedad de redes y flujos digitales.

LAS FIESTAS DOMESTICADAS. EL CIBERPATRIMONIO CULTURAL EMERGENTE

Si acaso, lo que revela la antropología sobre los usos tecnológicos en esta sociedad de la cibercultura (Escobar, 2005) es que el juego de las representaciones es una de las actividades predominantes en el uso popular de internet. Este juego es quizá la actividad que más tiempo ocupa a los usuarios en la mayor parte del uso que hacen de la gran diversidad de aplicaciones en redes sociales, como Facebook, Twitter, YouTube, Instagram, WhatsApp, Telegram, TikTok, LinkedIn, Pinterest y muchas otras. Las tecnologías de la información, con sus aplicaciones adaptadas al uso y consumo del gran público, se han incorporado a las formas tradicionales de representación social, sumándose a ellas y potenciando los modos y la importancia de sublimar el ser social que somos a través de la representación de las identidades propias y colectivas, con un potencial de difusión que supera los límites de lo comunitario para expandirse en el espacio virtual global.

A los valores modernos, como son la estética corporal, el moldeado de la conducta pública, la oratoria como distinción, la escritura como narrativa del yo, y la fotografía como imagen y escaparate inmortal de lo propio y particular, el dominio de las nuevas tecnologías y su proyección en redes sociales virtuales han aportado nuevos modos de representar, teatralizar y narrar las identidades interactivas (Goffman, 1981; Hannerz, 1986) en el teatro digital de la ciudad hipermoderna (Lipovsky y Charles, 2008). El juego de las representaciones personales y colectivas sigue siendo la actividad predominante del *urbano hominis* del tercer milenio. Poco en la sustancia parece haber cambiado. Lo que fundamenta, una vez más, la evidencia de que «el agente

de cambio no es la tecnología en sí misma, sino los usos y la construcción de sentido alrededor de ella» (Hine, 2004: 13). Y lo más interesante la utilización de estas tecnologías respecto al PCI ha sido el rol que han tenido durante la pandemia y confinamiento doméstico, como topos de la fusión entre la representación del yo y del nosotros por la forma en que los ciudadanos se han erigido en consumidores, difusores y encarnadores del PCI colectivo. Han construido y difundido una narrativa del ser respecto al patrimonio cultural en sus ámbitos domésticos de confinamiento, domesticando el discurso del patrimonio compartido.

La extensión de simulacros y teatralizaciones del patrimonio cultural crea un nuevo paisaje de narrativas e imágenes digitales donde las pretensiones institucionales de regular las lecturas que fijan las identidades en posiciones estables alrededor de los símbolos constituidos por el PCI se desdibujan y desestabilizan, de manera que ocurre con el patrimonio lo que indicaba García-Canclini (2010) para el arte y la cultura. La cibercultura nos muestra la forma en que se ha relacionado nuestra ecología simbólica con las tecnologías digitales y la comunicación en redes (González, 2007: 62). En nuestro caso, en el contexto de las duras restricciones de la sociabilidad urbana, la cibercultura se ha apropiado del acervo simbólico del patrimonio cultural festivo, activándose mediante un dominio de recursos tecnológicos accesible al ciudadano y difundido en redes sociales. Al mismo tiempo, la cibercultura incrementa y amplifica exponencialmente el patrimonio cultural, creando un círculo de difusión masiva a menudo fuera de todo control de los creadores del producto de comunicación.⁶ Nos muestra los modos en los que el patrimonio cultural inmaterial, uno de los vectores simbólicos de identidad ecológicamente situado, ha sido elaborado, apropiado y compartido, generando, en una comunidad de sentido, respuestas psicoafectivas colectivas.

6. Si bien Stuart Hall (2004) aplicó el concepto producto de comunicación a la producción *mass-media*, consideramos con Manovich (2005) y con Duch y Chillón (2016) que el dominio tecnológico en la cibercultura amplifica la noción de mediación de la comunicación humana, extendiéndose el campo potencial en los procesos creativos y, por tanto, en la generación de dinámicas que, si bien no operan con un dominio total de los niveles del proceso (infraestructural, tecnológico y marcos de conocimiento, según Hall), sí han contribuido a ampliar las competencias tradicionales de recepción/emisión y a generar nuevos procesos en la creación merced al dominio de los dispositivos personales y sus aplicaciones.

El impacto de estos usos y el desbordamiento de todo límite, respecto a las representaciones y al poder de las tecnologías accesibles a los ciudadanos, ha dado lugar a que la Unesco desarrolle una plataforma en línea sobre PCI y COVID-19⁷ para compartir experiencias sobre las repercusiones en el PCI y las formas colectivas de uso del patrimonio vivo «como fuente de resiliencia y adaptación a la crisis». El mapeo de estas manifestaciones que han sido transferidas a la plataforma arroja, a fecha de 18 de abril de 2021, 13 registros en África, 11 en «Estados Árabes», 45 en países de Asia y Pacífico, 101 en Europa y América del Norte, y 81 en América Latina y Caribe.⁸ Unos registros que, en el caso español,⁹ de momento tienen muy poco que ver con las efervescencias narrativas y las autorrepresentaciones en las *performances* virtuales domésticas circuladas en redes, de las que tratamos aquí, con su creativa plasticidad en los modos de apropiación y con los emotivos discursos de afección identitaria construidos alrededor del patrimonio cultural inmaterial.

Las repercusiones de la pandemia en el PCI turistificado han resultado impactantes, poniendo en entredicho el binomio establecido patrimonio-turismo masivo. De ahí que tempranamente se hayan activado los mecanismos de respuesta y construcción de discursos en los niveles institucionalizados. El 10 de mayo de 2020 la Federación por el Patrimonio de Castilla y León publicó el manifiesto *Pandemia y patrimonio*, donde se recoge la imperiosa necesidad de reorientar el patrimonio cultural «hacia una perspectiva profundamente social» y se reclaman políticas financieras y promotoras que repercutan sobre los saberes locales para su conservación, así como nuevos usos adaptables a las nuevas tecnologías, «cuya operatividad estamos experimentando estos días».¹⁰ Las instituciones han reaccionado enseguida al colapso buscando soluciones ante una parada en seco que ha puesto en entredicho el patrimonio institucionalizado: museos y fundaciones tratan de adaptarse rápidamente a

7. Disponible en: <https://es.unesco.org/news/unesco-presenta-plataforma-patrimonio-cultural-inmaterial-y-covid-19>. (Consulta: 18/4/2021).

8. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/patrimonio-vivo-en-el-contexto-de-la-pandemia-de-covid-19-01123>. (Consulta: 18/4/2021).

9. En el caso de España, se encuentran cuatro casos documentados: las tamboradas de Hellín, las Fallas de Valencia, el bordado popular de la Sierra de Francia de Salamanca y la restauración de indumentarias antiguas de las fiestas de Zamora por parte de la Asociación Etnográfica Don Sancho.

10. Disponible en: www.revcyl.com/web/index.php/opinion/item/13965. (Consulta: 18/4/2021).

un futuro cibernético que la pandemia ha trastocado en presente. Ante ello, se abre una paradoja: la necesidad de poner en práctica otras estrategias para subsanar la ausencia previsible del público presencial en las celebraciones patrimoniales; es decir, llevar el patrimonio cultural al interior de los hogares a toque de *link*. Proyectos e investigaciones académicos se focalizan en las nuevas tecnologías, en el diseño de nuevos productos digitales y en medir y analizar las interacciones en línea en las redes sociales generadas por las instituciones del patrimonio en tiempo de pandemia, a través de producciones *streaming*, *webinars*, publicaciones en redes como YouTube, Twitter e Instragram, etc.; aunque quizá sea demasiado pronto para obtener resultados satisfactorios que permitan sustituir la experiencia presencial (Gómez, 2021). Es probable que el patrimonio histórico sea el que más haya acusado el impacto, en especial en los espacios construidos para interpretarlo y ofrecer una experiencia presencial al turista, como es el caso de los museos. Sin embargo, lo que paradójicamente arrojan las redes sociales es una apropiación que solo puede ser interpretada, precisamente, en una perspectiva profundamente social, donde la fusión de la identidad propia y colectiva es el *leitmotiv* de las producciones generadas por autores espontáneos e imprevistos.

Frente a las formas institucionalizadas de gestionar el PCI bajo lógicas monopolizadoras y excluyentes que han permitido su explotación y turistificación masiva y global en aras del discurso desarrollista del patrimonialismo, se ha producido la emergencia de una apropiación popular de base tecnológica, generadora de una autoproducción de consumo colectivo en redes donde el patrimonio es el motivo central de las representaciones. Ha aparecido el ciberpatrimonio cultural inmaterial audiovisual anónimo y entregado a la circulación digital. Si bien ya existía en YouTube y en páginas web una larga trayectoria de este tipo de productos,¹¹ la pandemia ha propiciado que se elaboren para fluir en nuevos corredores, donde las aplicaciones diseñadas para la comunicación en redes sociales desde el dispositivo móvil han sido el destino predilecto. Ello nos sitúa de nuevo ante fenómenos de apropiación y exposición del valor de uso del patrimonio cultural inmaterial, en tiempos de pandemia, cuando y donde el dominio tecnológico lo ha permitido. Estas

11. Una de las páginas web más interesantes, surgida hace cuatro años con los recursos propios de la Asociación de Moros y Cristianos de Benamahoma, es la web de su Fiesta de Moros y Cristianos, la fiesta local que más vínculo y sentido de pertenencia explicitan los *huerteros*. Disponible en: www.morosycristianosbenamahoma.com/asociacion.html.

producciones encierran el espectro de la herencia intergeneracional con su sentido identitario más tradicional de la modernidad, canalizador de actitudes movilizadas por conexiones psicoafectivas grupales y colectivas en una sociedad confinada pero no aislada.

La etnografía virtual de este PCI domesticado hace acopio de una significativa producción audiovisual de *performances* en contextos familiares y vecinales directos, incluso escolares, producidos en el confinamiento o en la suspensión de las fiestas, donde se recrean y emulan aspectos de la misma hermandad, la saeta que se habría cantado o la mesa en el rincón de la propia caseta de feria que se habría habitado. Cientos de fotografías y/o de vídeos cortos publicados en páginas web, Instagram y Youtube, o que circulan por WhatsApp, muestran los balcones de las calles adornados con farolillos, mantoncillos y abanicos de cartulina; el puesto de *pescaíto* que la vecina montó por un día en el portal-caseta del bloque de vecinos para invitar a los que salen o entran del edificio; la familia bailando en traje de faralaes y brindando con un fino o un *rebujito* en el patio de la casa; el niño de primaria que se arranca por saeta en la hora del recreo y al que graban las maestras; los vecinos que montan una miniprocesión de la propia hermandad con cartulina y cordeles de balcón a balcón con los vecinos de enfrente;¹² los vecinos de la calle de Santiago adornando los balcones para Semana Santa; el vecino que pone los altavoces en el balcón con música de Semana Santa junto a la iglesia de El Salvador; el vecino que proyecta desde su balcón la procesión de la Virgen de la Amargura en la pared del bloque de pisos de enfrente en el barrio de Pino de Montano; los vecinos del barrio de León cantando a la Virgen de la Salud desde los balcones; los conciertos de trombón que da Rocío desde su balcón en El Tardón;¹³ el conductor del autobús urbano que hace circular el vehículo al ritmo de marcha procesional en la Calle Castilla;¹⁴ etc.

12. Circulado masivamente en redes de WthasApp, este tipo de *performances* de procesiones de Semana Santa entre balcones se replicó y se viralizó en YouTube, con versiones en Córdoba, Málaga, Murcia y Salamanca.

13. «Rocío, desde el balcón. Semana Santa 2020». Publicado por Los Balconciertos del Tardón, en: www.youtube.com/watch?v=5xGWx8e5JUE (199 visualizaciones en esta versión a 18 de abril de 2021).

14. «Semana Santa Coronavirus Sevilla 2020». Publicado por Herrería Cerrajeros El Santo, en: www.youtube.com/watch?v=XmT5clYWtf4 (644 visualizaciones a 18 de abril de 2021).

La Feria y la Semana Santa quedan plasmadas en estas *performances* domésticas y caricaturescas, pero sentimentales y poderosas, simbolizando y recreando las señas y marcadores de los propios espacios y los colectivos de pertenencia que se viven y ocupan en tiempo de fiesta. Suspendidos en la pandemia, son recreados para sí, para la familia y los conocidos, y para las redes globales, donde se replican y expanden mucho más allá de los dispositivos de las relaciones egocentradas, de modo que en ocasiones incluso se viralizan las producciones más ingeniosas.

CONCLUSIONES

En tiempos de una hipermodernidad transida por una pandemia global, las personas y colectivos han superado mediante el uso de nuevos dispositivos de comunicación las resistencias estructurales e institucionales a la desregulación del relato (Lipovestky y Charles, 2008). Nuevos retos, como las implicaciones evidentes de la colonialidad, otras formas de interpretar el patrimonio cultural o las posibilidades cibernéticas, nos enfrentan a la viralización de modos personalizados de reutilizar y domesticar las tradiciones mediante una soberanía individual del consumidor, de forma que asistimos a una reedición del doble juego de la patrimonialización (Davallon, 2014) en el espacio virtual. Mientras una biopolítica de la pandemia limita extremadamente la sociabilidad, y las redes virtuales se tornan el escaparate de un patrimonio cultural suspendido y confinado, nos encontramos con la nueva dialéctica de apropiación y desapropiación del patrimonio cultural. Con la suspensión de los rituales en un contexto en el que las industrias culturales y el consumo cultural se adapta y nos muestra una faz diferente, la pandemia nos proporciona el momento de comunicación (Hall, 2004) para observar y repensar las relaciones entre usos sociales del patrimonio en la cibercultura y el PCI como acervo institucionalizado.

La polémica está en si las posibilidades de internet hacen más participativos y creativos a los sujetos o si, al contrario, existen esas estrategias de acumulación por la desposesión que hacen las industrias de la creatividad de los individuos en red, como dice Harvey (2005). Si acaso nos encontramos en un contexto de superación de los mecanismos y procedimientos de dominio y establecimiento del relato, o asistimos a la eclosión de una metatradicionalidad sin fronteras institucionales (Lipovesky y Charles, 2008). Observamos

cómo, a un primer momento de espontaneidad y uso creativo resistente y resiliente del patrimonio cultural suspendido por el confinamiento, le suceden de inmediato los intentos de apropiación de estas formas por las instituciones, de forma que se generan nuevos repositorios y nuevos espacios digitales regulados donde se pueden crear cauces y procedimientos establecidos y de reconocimiento.

Pero, sin duda, apenas se ha iniciado el proceso de expansión cibernética articulada a partir de una domesticación y una encarnación espontánea del PCI, que abre las puertas a la existencia de un ciberpatrimonio cultural que previsiblemente se verá incrementado y diversificará las formas de experimentación, representación y difusión. Tendremos que estar atentos a la inminencia de la doble dialéctica virtual.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUDO TORRICO, J. (2005). «Patrimonio etnológico recreación de identidades y cuestiones de mercado». *PH Cuadernos. Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Cádiz: Junta de Andalucía: 196-213.
- BRISSET, D.-E. (2009). *La rebeldía festiva. Historias de fiestas ibéricas*. Madrid: Luces de Gálibo.
- DAVALLON, J. (2014). «El juego de la patrimonialización». En: Roigé, X.; Frigolé, J., y Mármol, C. del (coords.). *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural*. Valencia: Germania: 47-76.
- DUCH, L., y CHILLÓN, A. (2016). *Sociedad mediática y totalismo. Antropología de la comunicación*. Barcelona: Herder.
- ESCALERA, J. (1999). «La Sevilla festiva». *Narria*, 85-88: 66-71.
- ESCOBAR, A. (2005). «Bienvenidos a Cyberia. Notas para una antropología de la cibercultura». *Revista de Estudios Sociales*, 22: 15-35.
- GARCÍA-CANCLINI, N. (2010). *La sociedad sin relato*. Madrid: Katz Editores.
- GOFFMAN, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ GUIXÀ, J. (2021). *Patrimonio arqueológico viral más allá del COVID19*. TFM, Máster en Mediterráneo Antiguo, UOC, UAB y UAH.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, J. (2007). «Cibercultura y diseño de políticas culturales». En: Mariscal Orozco, J. L. (comp.). *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. México: Universidad de Guadalajara: 19-44.
- HALL, S. (2004). «Codificación y descodificación en el discurso televisivo». *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 9: 210-236.

- HANNERZ, U. (1993). *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- HARVEY, D. (2005). *Nuevo imperialismo: acumulación por desposesión*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- HERNANDEZ LEÓN, E. (2014). «El patrimoni inmaterial a Andalusia». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 39: 122-127.
- HERNÁNDEZ, E., y CASTAÑO, A. (2014). «La geopolítica del conocimiento de la UNESCO y la semántica de interculturalidad en las políticas locales del patrimonio cultural». En: Gimeno, J. C., y Castaño, Á. (coords.). *Antropología y descolonialidad. Desafíos etnográficos y descolonización de las metodologías*. Actas del XIII Congreso de Antropología de la FAAEE.
- HINE, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- LIPOVESTKY, G., y CHARLES, S. (2008). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- SANTAMARINA, B. (2013). «Los mapas geopolíticos de la Unesco: entre la distinción y la diferencia están las asimetrías. El éxito (exótico) del patrimonio inmaterial». *Revista de Antropología Social*, 22: 263-286.
- SANTAMARINA, B., y MÁRMOL, C. del (2020). «“Para algo que era nuestro... ahora es de toda la humanidad”: El patrimonio mundial como expresión de conflictos». *Chungarú, Revista de Antropología Chilena*, 52(1): 161-173.
- UNESCO (2021). *Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/listas>. (Consulta: abril de 2021).

Encuentros y desencuentros inmateriales en tiempos de pandemia: música tradicional y contextos festivos

ANICETO DELGADO MÉNDEZ

INTRODUCCIÓN

Después de que la Organización Mundial de la Salud anunciara el pasado 11 de marzo de 2020 la situación de emergencia de salud pública ocasionada por el COVID-19, el Estado español, a través del Real Decreto 463/2020 de 14 de marzo, pasaba a declarar el estado de alarma para la gestión de la situación de crisis sanitaria ocasionada por el coronavirus.

Tras este anuncio, se abría un período de incertidumbre que un año después aún se mantiene. A los aspectos sanitarios derivados de los ingresos y los fallecimientos, y a la búsqueda de respuestas a un sinnúmero de interrogantes, se unían el aislamiento y la limitación de movimiento de los ciudadanos, una difícil mezcla que presagiaba tiempos difíciles.

Las medidas para asegurar el abastecimiento alimentario, la garantía de suministro de energía eléctrica, la suspensión de plazos administrativos y un largo etcétera de propuestas anunciaban una nueva cotidianeidad en la que todavía estamos inmersos.

En el decreto citado con anterioridad, se adjuntaba una relación de equipamientos y actividades (museos, archivos, cines, auditorios, plazas, espectáculos públicos...) cuya apertura al público quedaba suspendida, y también se decretaba el cierre de recintos abiertos y vías públicas, especificando las «verbenas, desfiles y fiestas populares o manifestaciones folclóricas».

Sin entrar en detalle acerca del significado que el decreto les otorgaba a estos espacios, las medidas establecidas iban encaminadas a la contención de la situación epidemiológica y anunciaban el inicio de un contexto nuevo para todos.

Asistíamos a la suspensión de nuestro día a día, el aplazamiento de la agenda y la adaptación a un período que se ha ido alargando. Ya ha pasado más de un año y, aunque las circunstancias han cambiado, seguimos en un tiempo en el que nuestra cotidianidad sigue condicionada por los cierres perimetrales,



FIGURA 1. Medidas para una nueva realidad. Fotografía del autor.

los tantos por ciento de contagiados, la gestión de las vacunas y otros índices que en numerosas ocasiones empezamos a poner en duda.

En las páginas que siguen haremos una reflexión sobre este tiempo de pandemia y la reacción provocada por determinados colectivos y agrupaciones, que han buscado nuevas formas de comunicar y compartir, y donde el patrimonio inmaterial ha jugado un importante papel. Rituales festivos y música tradicional, por poner dos ejemplos, han marcado interesantes propuestas para el análisis de esas respuestas tanto en el tiempo del confinamiento como en el «nuevo estado de normalidad».

Este trabajo tiene la pretensión de narrar los momentos vividos y analizarlos desde el comienzo de esta nueva realidad social. Sin embargo, sería tremendamente ingenuo intentar crear un relato de estos tiempos sin dejar constancia, directa o indirectamente, de las circunstancias propias y cercanas, de las ilusiones vendidas y las realidades inventadas, por lo que la experiencia personal que todos hemos vivido condiciona sin duda nuestro relato.

ETNOGRAFÍAS DE URGENCIA

Una vez superadas las primeras semanas del estado de alarma y reducidas las tensiones originadas por esta situación, llegó el momento de analizar, o intentarlo al menos, lo que estábamos viviendo y «sufriendo». A las dificultades derivadas del cierre de las «actividades no esenciales», se unieron los problemas derivados de la supervivencia en un mundo virtual lleno de incógnitas, en principio bastante alejado de nuestra cotidianidad, y donde las desigualdades venían a evidenciar accesos claramente diferenciados a la conectividad digital. Las bandas anchas, la fibra óptica, las VPN y otros temas tecnológi-

cos, presentes en debates de escaso recorrido, al menos hasta ahora, produjeron en estos momentos brechas importantes, no solo de acceso, sino también de comunicación. El mapa de conexiones, sin duda alguna, dejaba algunos puntos de la red sin ningún tipo de conexión.

En este proceso, la incertidumbre fue dando paso a la aparición de plataformas, hasta ahora desconocidas para la mayoría, que permitían la conexión vía internet y que ponían de manifiesto una nueva realidad asistida por los encuentros digitales. La familia, el trabajo, la educación y otros ámbitos experimentaron en un breve período de tiempo una interconectividad hasta ahora desconocida y no exenta de conflictos.

El ordenador, la tableta y otros dispositivos móviles se convirtieron, aún más, en herramientas y compañía necesaria para ir aclarando algunos de los problemas derivados del confinamiento. Sin embargo, como señalábamos con anterioridad, esta conexión y sus lazos no fueron igual para todos.

Con este panorama y estas herramientas, nos asomábamos a nuestro alrededor para intentar entender lo que estaba ocurriendo. Las ventanas que ofrecía la red, aunque no siempre estaban abiertas, eran los únicos resquicios de luz que nos permitían mirar más allá de nuestras paredes. Asistíamos, por tanto, a la puesta en marcha de «etnografías de urgencia» que invitaban a emplear un método de investigación virtual donde la interacción estaba condicionada por una pantalla, un teclado, un ratón y una red.

Desde entonces y hasta ahora, hemos podido ir alternando estas etnografías virtuales con trabajo de campo, dependiendo de las circunstancias sanitarias y las indicaciones de las autoridades de cada territorio. Es importante señalar que, al igual que las investigaciones se han ido adaptando a este nuevo contexto virtual, los colectivos analizados han ido activando su posicionamiento en las redes, compartiendo y procurando llenar los vacíos de contextos rituales y momentos para la vida en comunidad.

Sin entrar a valorar las posibles limitaciones de las investigaciones de esta clase, o nuestra preparación para componer y validar este tipo de metodologías, lo cierto es que nos encontrábamos, sin tiempo para una formación específica y contrastada, sumergidos en un mundo virtual lleno de posibilidades y curiosidades que debíamos empezar a decodificar.

Aun cuando esta metodología no es nueva, la pandemia ha contribuido y acelerado el uso de este mundo virtual para el desarrollo de investigaciones en todos los campos de la ciencia.

En la presentación del trabajo coral *La vida cotidiana en tiempos de la COVID*, Alberto del Campo indica el papel necesario de las ciencias sociales y de la antropología en el análisis de este momento crítico por el que estamos pasando:

Los científicos sociales estamos acostumbrados a describir tanto las estructuras y los mecanismos que rigen cada sociedad como las formas de vida que adoptan sus miembros, incluyendo sus maneras de hacer, pensar y sentir; tenemos métodos para estudiar el impacto —progresivo o súbito— de cualquier fenómeno sobre la sociedad, es decir, el cambio sociocultural y aun si la sociedad se adapta, se muestra resiliente o colapsa; y finalmente, disponemos de una tradición aplicada para, partiendo de una perspectiva analítica, proponer soluciones que mejoren la manera en que habitamos el mundo (Campo, 2021: 8).

Nos encontramos, por tanto, ante la necesidad de analizar esta compleja situación y de ser capaces de utilizar métodos etnográficos que sustituyan la imposibilidad de hacer trabajo de campo como hasta ahora lo habíamos hecho. La calle, el barrio, la fiesta, comprendidas ahora a través de una pantalla.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, nos parece oportuno señalar el significado que Francisco Ferrándiz da a la etnografía en su trabajo *Etnografías contemporáneas*:

Todos estos autores coinciden en que la etnografía exige la presencia del investigador en el campo estudiado, y esta presencia tiene, como veremos a lo largo de este libro, una serie de consecuencias metodológicas significativas. Una característica importante de la etnografía es que el investigador no puede controlar más que de una forma limitada o preventiva lo que sucede en la situación de campo elegida para la investigación, al contrario de lo que ocurre en una situación experimental de laboratorio. Las cosas suceden una sola vez, y muchas veces trabajamos no con los hechos mismos, sino con las interpretaciones que hacen los actores sociales (Ferrándiz, 2020: 13).

La etnografía urgente o de emergencia, se convertía, así, en un reto y, sobre todo, en una necesidad. Como hemos ido señalando, no estábamos ante un nuevo modelo ni cambio de paradigma, pero sí ante unas circunstancias difícilmente imaginadas, en las que necesitábamos cierto conocimiento y manejo de herramientas hasta entonces escasamente usadas.

Ferrándiz, al referirse al papel de la etnografía en el presente y el futuro, señala:

En las últimas décadas, a medida que se ha agudizado el proceso de globalización, la etnografía ha tenido que replantearse los objetos de estudio y los métodos, para adecuarse a las nuevas circunstancias de la vida social y cultural. En la sección sobre los medios audiovisuales, o las [mediaciones etnográficas] (GINSBURG, 1991), ya discutíamos la necesidad de incorporar los medios de comunicación, las tecnologías audiovisuales y el ciberespacio no solamente en la estructura metodológica de la investigación etnográfica, sino [también] en la propia definición de nuestros sujetos y nuestros campos o escenarios (Ferrándiz, 2020: 231).

A modo de ejemplo, sirva la interesante aparición en estos momentos de pandemia de grupos en redes como Facebook donde proliferaron multitud de grupos titulados «Cuarentena en...», espacios donde los vecinos de un mismo municipio compartían noticias sobre la localidad. Estos grupos se convirtieron en un lugar de encuentro donde, además de los vecinos, participaban aquellos emigrantes que usaban estas plataformas como mecanismo de intercambio y como nexo de unión con sus amigos y familiares. Fotografías (en especial, antiguas), refranes, recortes de prensa, vídeos y todo tipo de recursos se convirtieron en materiales para el encuentro virtual y favorecieron la construcción de un mecanismo defensivo que paliara las dificultades y amiorara las distancias.

Sin duda, el flujo de respuesta de estos grupos provocaba reacciones inmediatas y durante un tiempo las conversaciones en torno a temas locales sirvieron para distraer a la gente y sobre todo para reducir el distanciamiento.

CONTEXTOS FESTIVOS Y MÚSICA TRADICIONAL: DISTANCIAMIENTO Y SILENCIO

El silencio del confinamiento tenía en las ocho de la tarde un momento para la ruptura de la rutina diaria y para el encuentro de vecinos en torno a una ventana, un balcón o cualquier otro espacio habilitado para ello. Los aplausos de gratitud a los sanitarios compartidos al principio se fueron ampliando hacia otros profesionales que también eran merecedores de ese reconocimiento.

Y en todos esos encuentros, la música tuvo un papel fundamental. Era habitual que, tras el aplauso de las ocho o coincidiendo con él, algunos vecinos confinados tocaran algún instrumento musical o manifestaran, a veces incluso desde distintos balcones, sus capacidades musicales y la necesidad de comunicarse a través de ellas.

Los balcones se convirtieron en nuestras plazas, nuestros teatros, nuestros lugares compartidos, esos espacios añorados que reivindicaban tiempos y vivencias pasadas. Y la música, resistiendo o abrazando, fue rompiendo la monotonía y creando un hilo de esperanza y apoyo. Creo que todos tenemos nuestra propia banda sonora de la pandemia, una lista de propuestas musicales con las que romper el silencio al que las circunstancias nos estaban acostumbrando. A las canciones consagradas, se unieron nuevas letras que narraban la difícil situación por la que estábamos pasando. Como ejemplo de esto último, anoto la primera estrofa de «Los abrazos prohibidos», una canción de Vetusta Morla que relata el contexto de incertidumbre y el papel de los sanitarios:

Por los ángeles de alas verdes de los quirófanos,
 por los ángeles de alas blancas del hospital,
 por los que hacen del verbo cuidar su bandera y tu casa
 y luchan por que nadie muera en soledad.

El papel de la música fue clave en estos tiempos como nexo de unión e hilo conductor de diversas formas de resistencia. En este marco, quizá uno de los aspectos más relevantes sea el protagonismo del colectivo que, agrupado en torno a la música, buscó respuestas y se sintió arropado. En el prólogo del trabajo de John Blacking titulado *¿Hay música en el hombre?*, Jaume Ayats señalaba:

Precisamente una de las argumentaciones básica de Blacking es presentar la práctica musical como una actividad inevitablemente social y demostrar que el desarrollo completo de la creatividad musical humana, de la completa experiencia humana de la música, sólo puede entenderse dentro de un contexto social, de participación colectiva. (Ayats, 2006: 9)

En este sentido, no podemos entender la relevancia de la música en estos tiempos, sin tener presente su papel como mediadora y su capacidad para conectar sentimientos.

A medida que iban pasando los días, los interrogantes iban aumentando y, con ello, la sensación de que el tiempo de pandemia se iba a extender más de lo esperado. Y fueron apareciendo respuestas a la interrupción de nuestra vida diaria y planteándose distintas formas de superar el aislamiento y la sucesiva suspensión de nuestros ciclos festivos.

Comenzó entonces un proceso en el que destacamos la activación de propuestas por parte de colectivos de muy diversa índole, que tenían en común el impulso de combatir el aislamiento y, sobre todo, de conectar, aunque fuera virtualmente, los tiempos perdidos y las celebraciones suspendidas.

Tras las primeras semanas de incertidumbre y la continuidad del estado de alarma, la cancelación de rituales festivos y otras manifestaciones provocaron un aluvión de fórmulas encaminadas a paliar esta compleja situación. Después llegó el momento en que asociaciones, instituciones, hermandades y otros comenzaron a utilizar las redes sociales y armar estrategias encaminadas a llenar los vacíos ocasionados por la no celebración de sus fiestas.

La visibilidad en redes sociales de estos colectivos y su capacidad para transmitir y comunicar vinieron marcadas indudablemente por el manejo de las mismas y el protagonismo otorgado a estos medios. En este sentido queremos subrayar la relevancia que determinados colectivos del mundo festivo han tenido en este proceso.

La existencia de numerosos recursos digitales y el conocimiento de las herramientas en un mundo «interconectado» favorecieron en gran medida el posicionamiento en las redes sociales de determinadas fiestas. A modo de ejemplo, me parece muy interesante el papel que celebraciones como la fiesta de la Mare de Déu de Algemés o la Patum de Berga han tenido en el desarrollo de propuestas que intentaban contrarrestar la suspensión de estas. Dos años sin fiesta han producido una programación alternativa pensada sobre todo para romper el distanciamiento y permitir que el calendario festivo sea un compromiso de la comunidad para sentirse parte de esta.

En Algemés, el 26 de junio aparecía en Twitter la siguiente noticia: «El Patronat de La Festa, juntament amb el Consell Assessor ha decidit suspendre tots els actes de La festa de la Mare de Déu 2020». Lo mismo sucedería en Berga con motivo de la fiesta de la Patum, y en tantos otros municipios.

La «Patum Confinada» fue la propuesta que desde Berga se dio a la no celebración del Corpus de 2020. Como se indicaba desde el Ayuntamiento de esta localidad catalana:

La pandemia del COVID-19 ha supuesto la suspensión de la Patum de 2020, pero no impedirá que se celebre una versión confinada de la fiesta. Desde que se tomó la decisión de anular la fiesta de este año, el Ayuntamiento de Berga ha trabajado para elaborar una programación de actos simbólicos que se llevarán a cabo la semana de Corpus, del 10 al 14 de junio, bajo la denominación de «La Patum Confinada».

Un año después, la Patum tampoco se celebrará, aunque se ha conformado una «amplia programación cultural y *patumaire*», tal y como aparece en una noticia¹ recientemente publicada.

El análisis de las propuestas desarrolladas en los dos ejemplos escogidos, la festividad de la Mare de Déu de Algemés y la Patum de Berga, arroja un interesante resultado acerca del significado de estas celebraciones y el papel tan importante que tienen colectivos e instituciones, como el Patronato de la Patum, los respectivos ayuntamientos o el Museu Valencià de la Festa de Algemés.

Junto con las actividades en formato virtual y la relevancia de las redes sociales en este contexto, es oportuno señalar la importancia que han tenido en esta estrategia el desarrollo de exposiciones en el convento de Sant Frances para el caso de la Patum y en el Museu Valencià de la Festa para el caso de Algemés. Una forma de acercar la fiesta y sobre todo de compartir los sentimientos que esta genera ha sido la creación o modificación de exposiciones que han permitido, de manera presencial, resignificar los bienes en ellas incluidos.

Ha habido otras experiencias encaminadas a «recuperar» estos tiempos de fiesta en confinamiento, como la que encontramos en Córdoba, donde en el mes de mayo, coincidiendo con sus fiestas de los Patios, crearon «visitas virtuales»² a estos espacios, en un proyecto llevado a cabo por el Ayuntamiento de Córdoba y la Televisión Municipal.

Entre las propuestas surgidas en este tiempo de confinamiento y distanciamiento, subrayamos la creación de un grupo en Facebook que fue denominado «Rondadores contra el virus» y que tuvo como principal objetivo el compartir músicas tradicionales y llenar los vacíos provocados por la pandemia. En palabras de José Luis Gutiérrez, uno de sus creadores:

Los que cantamos, los que bailamos, los dulzaineros, gaiteros, rondadores, queremos daros las gracias a todos los valientes que estáis en casa mirando por la salud de todos, desde este territorio vacío de gente, pero lleno de personas responsables queremos cantar para que este encierro os sea a todos lo más agradable posible. Vamos a cantar como cantaban los viejos de los que todo lo hemos aprendido, canto sencillo que sirvió durante siglos para pasar muchas calamidades y guerras y enfermedades y que siguió siendo la mejor manera de vencer al miedo y la pena.

1. <http://ajberga.cat/ajberga/noticies/detall.php?apartat=¬icia=2624>.

2. <https://sientecordoba.com/visita-virtual-a-los-patios/>.

En especial damos las gracias a todos los que vencéis al miedo [y] resistís en las ciudades, aquí os esperamos como siempre en el verano con las despensas llenas y los brazos abiertos para abrazaros. Muchas gracias a todos los que cuidáis de nosotros[,] cada uno en su puesto.

Este grupo de perfil público fue creado el 14 de marzo de 2020 y ha llegado a tener más de catorce mil miembros. Aunque en un principio estaba formado por músicos y folcloristas, principalmente de Castilla y León, se fueron sumando amantes de la tradición oral de distintos puntos de la geografía española e incluso de otros países. El promotor de esta idea fue José Luis Gutiérrez, también conocido como Guti, un zamorano estrechamente relacionado con el mundo del folclore y que consiguió una red de enorme interés.

A través de este grupo, se compartían materiales diversos, entre los que destacaban los vídeos, las fotos y, en especial, las historias personales y compartidas en torno a la música tradicional. Nada desdeñable es, en este sentido, el número de aportaciones recibidas y difundidas a través de este grupo y la importancia de un material que, por un lado, recoge los sentimientos e inquietudes del momento y que, por otro lado, aporta un excelente archivo de tradición oral.

Este encuentro de amigos que es «Rondadores contra el virus» pone de manifiesto la relevancia de plataformas como Facebook a la hora de compartir. Además, incide en la necesidad de encontrarse y sentirse acompañado, y sobre todo ha evidenciado la importancia que siguen teniendo esas rondas, romances, adivinanzas, trabalenguas y otros elementos de una tradición oral que, lejos de estar escondidos, fluyen aún por los caminos, aunque estos sean escasamente conocidos y valorados.

Y destacan también las reivindicaciones de este grupo, que, junto con lo anteriormente mencionado, insistían en subrayar el papel de la transmisión y en denunciar el olvido al que se ven sometidas las personas mayores.

El grupo dejó de funcionar cuando se acabó el período de aislamiento, pero en Navidad de 2020, ante las peticiones de algunos de sus miembros, se creó el grupo «Rondadores contra el virus edición navideña». Como el propio Guti indicaba:

Como va a ser una Navidad complicada y van a haber muchas ausencias y muchos recuerdos y no vamos a poder juntarnos para cantar como nos ha gustado siempre, para poder hacer nuestras nochebuenas, nuestras loyas, nuestros ramos, nues-

tras zambombas, nuestros aguinaldos o aguilandos como dicen en Murcia..., hemos decidido que desde mañana a la hora de comer, a mediodía, hasta el día de Reyes, vamos a intentar a volver a cantar juntos.

Tal como se indicaba en su presentación, este grupo abierto permaneció hasta el 6 de enero y acogió a casi dos mil miembros.

La tradición oral, como estamos señalando, también se adaptó a las circunstancias y ha provocado un corpus en forma de letras y músicas que evidencian la importancia de los contextos rituales borrados del ciclo anual, y la necesidad de expresar los sentimientos y las experiencias vividas. Valgan como ejemplo las letras de fandango escritas en torno a una celebración, las Cruces de Mayo, que tampoco pudieron llevarse a cabo en la localidad onubense de Alosno.

Un pueblo no es un lugar,
ni sus calles, ni sus casas,
todo es algo material
si dentro no encierra un alma.

El mayor de los tesoros
de incalculable valor
solo si tú lo compartes
lo disfrutarás mejor.

Mi pueblo sabe cantar
al compás de una guitarra,
sabe vivir y bailar,
aunque la noche sea larga.

Mi pueblo tiene una herencia
grabada en su corazón,
pero solo la disfruta
cantando a una sola voz.

Entiende de amaneceres
y de las luces del alba,
con ecos de panderetas,
pues las estrellas van altas.

Ni dinero, ni riqueza
puede comprar un fandango,
mientras dicen las verdades
unos amigos cantando.

Mi pueblo es gente sencilla
con una cosa en común,
que se convierte en familia
por las noches de la Cruz.

Las Colás están cerradas
este año por la Cruz,
aunque cante y baile solo
quien me falta a mí eres tú.³

Otro interesante ejemplo estrechamente relacionado con el mundo de la tradición y la necesidad de dar respuesta a la suspensión de los tiempos

3. Letras de Antonio Blanco Bautista, vecino de Alosno.

festivos han sido las danzas rituales y su capacidad de adaptación a los nuevos contextos. La relevancia de algunas de estas manifestaciones como principales referentes identitarios de las localidades en las cuales se encuentran ha producido la búsqueda de momentos que, sin perder de vista las restricciones sanitarias, pudieran dar espacio y tiempo a la danza. En localidades como Fromista (Palencia), Cumbres Mayores (Huelva) o Hinojales (Huelva), la danza y sus músicas se han adaptado a las exigencias y han puesto de manifiesto la importancia que estas expresiones tienen para la comunidad.



FIGURA 2. Danzantes de la Virgen de la Esperanza (abril de 2021). Cumbres Mayores, Huelva. Fotografía del autor.

Otra de las ocasiones festivas suspendidas, tanto en el 2020 como en el 2021, ha sido la Semana Santa. Aunque la relevancia de esta celebración varía dependiendo del territorio analizado, para el caso de Andalucía su desaparición del ciclo festivo anual ha significado un tremendo revés, solo aliviado por el elevado número de propuestas planteadas.

A los efectos económicos de la suspensión de la Semana Santa, ampliamente expresadas por los medios, debemos unir otros aspectos que el profesor Moreno indicaba en una noticia titulada «Otra primavera sin fiestas», aparecida el 22 de marzo:

El que no haya fiestas no sólo afecta a sectores e intereses económicos. Afecta, muy en primer lugar, a todos quienes son (somos) privados de reproducir nuestras identificaciones y expresar nuestras emociones, sentimientos o creencias junto a otros. No existen sucedáneos posibles para ellas, por más que los jerarcas eclesiásticos nos digan que sí habrá Semana Santa porque se mantienen los oficios litúrgicos, o porque se organicen exposiciones de enseres cofradieros, o se instalen parques de atracciones en fechas feriales. Sin la gente, heterogénea, ocupando los espacios públicos; sin que existan mil formas, a decidir libremente, de cómo participar (o incluso de no participar) en cada una de ellas, no hay fiestas. Porque estas son multidimensionales, polisémicas (con significaciones múltiples) y, por tanto, no reducibles a actos de una sola dimensión ni sustituibles por actividades descontextualizadas.⁴

Para el caso de la ciudad de Sevilla, donde la Semana Santa tiene un papel privilegiado en su calendario festivo, y teniendo en cuenta las medidas aún vigentes de distanciamiento y otras, hemos asistido a una interesante adaptación de prácticas y discursos, modelados en forma de presentación de carteles de hermandades, exaltación de la saeta, preparación de pasos y todo un programa de celebraciones eucarísticas vinculadas con esta ocasión festiva.



FIGURA 3. Exposición «In nomine Dei». Fotografía del autor.

4. www.diariodesevilla.es/opinion/tribuna/primavera-fiestas_0_1556544490.html.

Entre las distintas propuestas, debemos destacar la organización de varias exposiciones centradas en la Semana Santa, promovidas por instituciones como el Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, el Ayuntamiento de la localidad o entidades como la Fundación Cajasol. Entre las exposiciones podemos señalar la titulada «In nomine Dei», un recorrido por el patrimonio artístico de la Semana Santa de Sevilla.

Bajo el título de «Cuaresma y Sevilla», estas y otras exposiciones han estado acompañadas de varios ciclos de conferencias y de conciertos de bandas de música, actividades que se han sumado a las organizadas por las distintas cofradías y hermandades.

REFLEXIONES FINALES

La resignación y el asombro, el silencio y los aplausos, han ido configurando un complejo sistema de respuestas a un tiempo de incertidumbre que aún sigue vigente. Los terribles efectos de una pandemia difícilmente imaginada han modificado sustancialmente nuestra cotidianidad a la vez que han provocado contextos de indudable interés para su análisis.

El confinamiento, en un primer momento, y la «nueva normalidad» en la que estamos inmersos han construido un escenario donde el papel de actores y espectadores sigue presentando dudas.

El conticinio trasladado a la luz del día reveló debilidades y produjo que el distanciamiento se cuestionase. Los discursos oficiales anunciaban tiempos complejos donde los compromisos políticos se presentaban débilmente.

La suspensión de aquellas actividades «no esenciales» y el intermitente proceso de desescalada fueron provocando la reacción de colectivos que articularon propuestas para aliviar los condicionantes a los que la pandemia nos estaba acostumbrando. Fueron surgiendo propuestas en formatos virtuales como reacción al distanciamiento y la necesidad de llenar los vacíos de aquellos tiempos rituales «robados». En este tiempo sin calle, la virtualidad ha servido para conectar inquietudes y buscar respuestas.

La importancia de compartir tiempos y espacios rituales y de pertenecer a una colectividad, así como los deseos por expresarse como tal, han puesto de manifiesto que no todo son cifras económicas.

Ahora que se levantan los cierres perimetrales y el estado de alarma forma parte del pasado, siguen acumulándose los interrogantes y, con ellos, la nece-

sidad de analizar los efectos que esta pandemia ha provocado y sigue provocando. Las etnografías de urgencia deberán seguir descodificando los contextos a los que la pandemia y sus efectos nos han ido dirigiendo.

Dejamos de escuchar los aplausos, pero afortunadamente nos siguen llegando los sonidos de la tradición, músicas y palabras para entender, o al menos intentar superar, estos tiempos tan complicados. Hemos perdido demasiado, pero quedan notas por escribir e interpretar.

BIBLIOGRAFÍA

- AYATS, J. (2006). «Prólogo». En: Blacking, J. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial: 7-18.
- BLASCO, N. J. (2013). «La festa de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesi». *Revista Valenciana d'Estudis Autònoms*.
- CAMPO, A. DEL (2021). *La vida cotidiana en tiempos de la COVID. Una antropología de la pandemia*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- FERRÁNDIZ, F. (2020). *Etnografías contemporáneas. Anclajes, métodos y claves para el futuro*. Barcelona: Anthropos.
- RUMBO I SOLER, A. (2014). *Patum!* Berga: Ajuntament de Berga / Patronat Municipal de la Patum.

WEBGRAFÍA

- Museu Valencià de la Festa. Algemesi. www.facebook.com/museu.delafesta.
- La Patum. www.facebook.com/search/top?q=La%20Patum. www.lapatum.cat/. (Consulta: 7/2/2021).
- «Rondadores contra el virus». www.facebook.com/groups/229922514857942.
- «Rondadores contra el virus. Edición navideña». www.facebook.com/groups/233181338241317. (Consulta: 7/2/2021).

La transmisión de la música tradicional durante el confinamiento: participación y frustración¹

ELISEU CARBONELL CAMÓS

INTRODUCCIÓN

El objeto de este capítulo es observar cómo las medidas de confinamiento decretadas por las autoridades sanitarias a raíz de la pandemia de COVID-19 durante la primavera de 2020 han impactado en la transmisión de la música tradicional. Trataremos de ver qué motiva esta transmisión para entender cómo esta se ha visto afectada. Hablamos de transmisión de la música desde la perspectiva de la antropología de la educación aplicada a la formación de adultos. En las sociedades de tradición oral, la música era un factor omnipresente que se aprendía por impregnación, mientras que en la actualidad la transmisión se produce tanto en contextos formativos formales (escuelas de música) como en los performativos (espacios de sociabilidad informal). Este trabajo se enmarca en un interés más general sobre la conceptualización y reconceptualización constante de lo tradicional en la sociedad moderna tardía, o lo que Anthony Giddens (1997) denominó el orden postradicional. ¿Qué es lo que motiva la transmisión de la música tradicional en un contexto cultural postradicional? Cabrían aquí muchas posibles respuestas, pero a partir del análisis etnográfico se infiere que, precisamente, la voluntad de mantener viable esa impregnación musical está en la base de esa transmisión y de esa motivación. Ello es posible, como veremos, a través de la reconstrucción de ambientes de sociabilidad festiva, de relaciones humanas próximas, de reciprocidad y de amistad. Si nuestra observación fuera acertada, ¿cómo se habría visto afectada la transmisión por las medidas impuestas de confinamiento domiciliario? Y si esta pregunta es demasiado ambiciosa, al menos, ¿cómo

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación de I+D+i titulado «El cuarto impulso de renovación pedagógica en España» (PID2019-108138RB-C21).

ello es sentido y experimentado por las personas afectadas? Es sobre esto sobre lo que trata este capítulo.

A nivel metodológico, las reflexiones que aquí presento se basan en observaciones etnográficas, entrevistas y cuestionarios. Debo aclarar que yo mismo soy, desde 2016, alumno de una escuela de música tradicional (Aula Tradi de Salt) y he participado en multitud de encuentros formales e informales, he asistido a cursos intensivos y he participado en conciertos de «escenario abierto» donde todos los músicos, incluso los *amateurs*, están invitados a tocar. A la vez, hago observación y participo de las actividades que observo. En el transcurso de estas actividades he realizado, pues, observación participante, entrevistas abiertas y semidirigidas a informantes que son tanto alumnos como profesores de música tradicional. El ámbito geográfico se centra en Cataluña, principalmente en el área de Gerona, pero también he participado en tres ediciones de un campus de música tradicional que se celebra la última semana de julio en el delta del Ebro y he realizado otras estancias de campo breves en distintas poblaciones en las que se celebraban reuniones de músicos en torno a cursos intensivos y eventos por el estilo. Existe una especie de comunidad de practicantes de la música tradicional en Cataluña que se conocen entre ellos, de modo que podemos encontrarnos con gente de las comarcas del delta, en el sur de Cataluña, que asiste a la Violinada de Argelaguer,² y también a gente de la Garrotxa, en el norte, que asiste al Jotacampus.³

Por otro lado, durante los meses de marzo a mayo de 2020, una vez se cerraron las escuelas de música tradicional y se suspendieron todas las actividades presenciales, realicé un seguimiento de las redes sociales en las que se trataban temas de música tradicional, como Facebook, directos o *lives* en Instagram, grupos de WhatsApp creados para sortear las dificultades técnicas del momento, como «Tecnologia per Saraus», e hice un vaciado de otras fuentes, como vídeos de YouTube y artículos de prensa. Muchas de las opiniones se expresaban en clave humorística, lo que también tomé en cuenta. Finalmente, el 17 de mayo de 2020 lancé un cuestionario dirigido a alumnos

2. La Violinada d'Argelaguer es un fin de semana de febrero dedicado a la música tradicional en un pueblo de la comarca de la Garrotxa, en el norte de Cataluña, del que hasta 2020 se han celebrado trece ediciones.

3. El Jotacampus al Poble Nou del Delta es una semana de julio intensiva en el delta del Ebro dedicada a cursos de música y danza tradicional, de la que hasta 2020 se han celebrado nueve ediciones.

y profesores de música tradicional que difundí a través de Facebook y grupos de WhatsApp.

IMPACTO DEL CONFINAMIENTO EN LA FORMACIÓN DE ADULTOS EN MÚSICA TRADICIONAL

Para facilitar la mayor participación posible, hice un Formulario de Google⁴ con tres preguntas destinadas a estudiantes de música tradicional y otras tres destinadas a profesores. El formulario estuvo activo entre el 17 y el 20 de mayo de 2020 y recibí un total de 96 respuestas: 75 de alumnos y 21 de profesores de música tradicional. Las preguntas fueron las siguientes: 1) ¿Qué te llevó a estudiar música tradicional? (estudiantes) / ¿Qué crees que lleva a una persona adulta a estudiar música tradicional? (profesores); 2) ¿Qué ha sido para ti lo mejor y/o lo peor de este período de confinamiento como estudiante/profesor de música?; 3) Si nos dijeran que durante todo el curso 2020-2021 debemos seguir en las mismas condiciones, ¿seguirías estudiando música? ¿Por qué? (a los estudiantes) / ¿Qué cambios te plantearías? (a los profesores). Finalmente, a los estudiantes les pedía la edad para asegurarme de que se trataba de personas adultas. Tras analizar las respuestas, comprobé que sus edades oscilaban entre los 18 años (el más joven) y los 77 (el mayor), con una media de 50,6 años. Voy a ofrecer ahora un resumen de las respuestas más comunes.

Para la primera pregunta, las respuestas de los estudiantes se pueden clasificar en dos grandes bloques: el de los que hablan de amistad y sociabilidad, de la energía que se genera en los bailes, la fiesta, etc.; y el de los que hablan estrictamente de formación musical o de tradición familiar; también podría hablarse de un grupo menos numeroso que explica su motivación por un interés hacia la cultura popular, la tradición o las raíces. Para esta misma pregunta, la mayoría de los profesores coinciden en destacar la posibilidad de vivir la experiencia musical de forma social, de participar en las fiestas populares como actor, sin la necesidad de muchos años de estudio. Otras respuestas hablan del interés por conocer mejor la cultura popular o, simplemente, del placer de estudiar música.

4. Formulario a estudiantes: <https://forms.gle/2Gm9UBVqWjMpSN9Z7>. Formulario a profesores: <https://forms.gle/WBGk5Bkj4ix6JPC67>.

Para la segunda pregunta, en cuanto a los aspectos positivos del confinamiento, muchos estudiantes señalan que les ha permitido dedicar más horas al estudio de su instrumento o incluso aprender cosas nuevas, como usar programas de edición de música. Sobre los aspectos negativos, prácticamente todas las repuestas apuntan a lo mismo: la falta de contacto con el profesor y la triple imposibilidad de practicar con los compañeros, hacer actuaciones y compartir y relacionarse con los demás músicos. Asimismo, muchas respuestas señalan que las clases virtuales no son equiparables a las presenciales, que la tecnología fallaba y que resultaba muy difícil hacer la clase de instrumento a causa del *delay* y los problemas de conexión a internet. En las respuestas a esta pregunta, los profesores también echaban de menos a sus alumnos, el contacto con ellos y tocar juntos, problemas a los que se sumaban la incertidumbre laboral, la dificultad de conciliar el trabajo docente con la vida doméstica o el hecho de que estaba siendo una etapa anímicamente complicada para todos. De los aspectos positivos, algunos profesores señalaban el haber tenido la oportunidad de aprender procedimientos tecnológicos que nunca habían usado antes para dar clases.

Llegamos a la tercera y última cuestión, que preguntaba a los estudiantes si seguirían estudiando música en el caso de que la imposibilidad de hacer clases presenciales se prolongara todo el curso siguiente. El 70 % tiene claro que sí seguiría, el 20 %, que no, y el resto se muestra indeciso. Y aquí en las respuestas afirmativas se remarca que la música es para ellos un motor, una pasión, un alimento para el cerebro y para la vida, etc. En cambio, los que responden negativamente subrayan la frustración que les produce no poder mantener el contacto con profesores y compañeros, el no poder tocar juntos, y el hecho de que la tecnología, las clases y los ensayos vía internet les resultan del todo insatisfactorios. Los profesores indican que deberían mejorar las herramientas tecnológicas, que tendrían que desarrollarse más recursos telemáticos y prepararse materiales *online*; aunque también hubo muchas respuestas en la dirección de no querer ni planteárselo, profesores que decían que abandonarían la docencia o que directamente deberían hacer una revolución, cosa que uno de ellos concretó así en su respuesta: «Dejar de pagar impuestos e hipotecas, sacar el dinero de los bancos, desobedecer leyes injustas, ocupar espacios sin uso, organizar comités para autogestionar la educación, el consumo, la movilidad y la cultura». He aquí un programa detallado para responder colectivamente a los retos educativos y sociales planteados tras la crisis del COVID-19.

ESTUDIO Y PRÁCTICA DE LA MÚSICA TRADICIONAL
EN ADULTOS

En este apartado analizaremos las posibles motivaciones que pueden llevar a personas adultas a emprender estudios de música tradicional. La motivación como constructo ha sido un tema fundamental de la psicología para explicar el comportamiento humano (Weiner, 1992; Mankeliunas, 1996; Pintrich y Schunk, 1996). Por su parte, desde la pedagogía se han estudiado los aspectos motivacionales en la formación de adultos, en ámbitos como el aprendizaje de idiomas, de las TIC o la formación ocupacional (González y Rodríguez, 2017; Barroso y Aguilar, 2014; Blanco, Ramos y Sánchez, 2016), pero también en las áreas de la música (Roldán, 2016) y las artes plásticas (Reyes y Maeso, 2005). Precisamente con relación a la formación artística de personas adultas, Reyes y Maeso sostienen que:

Una relación afable y desenfadada que permita la adquisición de confianza mutua y de amistad, la creación de espacios de aprendizaje y comunicación basados en la empatía, el afecto y la cordialidad, será muy importante para conseguir avanzar en el conocimiento artístico (Reyes y Maeso, 2005: 45).

Justamente, como expondré más adelante, la amistad es un elemento clave para entender la transmisión y la motivación en el aprendizaje de la música tradicional, pero nuestro abordaje no es desde la psicología o la pedagogía, sino desde la antropología.

El aprendizaje se encuentra en la base del desarrollo humano, por lo tanto, «no sirve plantearse que en la edad adulta no se aprende sino, más bien, qué y cómo aprenden los mayores» (Cuenca, 2011: 240). La formación de adultos no es un fenómeno menor. En Cataluña, según datos del Instituto de Estadística,⁵ hay un total de 213.380 alumnos matriculados en universidades públicas y privadas, mientras que en programas específicos de formación de adultos hay 66.738 alumnos inscritos, lo cual supone el 31 % de la población estudiantil universitaria. Entendemos, pues, que toda persona requiere aprender cosas a lo largo de su vida y la música es, evidentemente, una de esas cosas que se aprenden.

5. Institut d'Estadística de Catalunya (IDESCAT). Formació d'Adults. www.idescat.cat/pub/?id=aec&n=48. (Consulta: 12/2/2021).

den. El hecho de que un adulto decida formarse en un ámbito cualquiera suele explicarse por una necesidad de reciclaje profesional o la exigencia de formación continua en un ámbito concreto, ya sea para mejorar su situación laboral o para promocionarse profesionalmente. De los 66.738 alumnos inscritos en programas de formación de adultos, casi la mitad, 32.276, lo están en programas de aprendizaje de lenguas, lo que puede tener una relación directa con la promoción profesional. Sin embargo, cuando nos referimos al estudio de la música tradicional, estamos hablando de personas que, en su inmensa mayoría, carecen de un contacto profesional con la música y cuya dedicación responde a motivos ajenos a su práctica laboral o al beneficio económico: por el contrario, más bien restan tiempo y presupuesto de otras actividades para ir a estudiar música, encontrarse con otras personas y aprender a tocar un instrumento.

Esto puede responder a muy diversas motivaciones: por ejemplo, es posible que sea sentido como una carencia formativa, es decir, que se considere que, por motivos económicos, familiares u otros, la formación musical no se pudo alcanzar en etapas vitales anteriores y que es algo que hay que compensar en el presente. Ahora bien, tras revisar las respuestas obtenidas en el cuestionario, voy a tratar de mostrar que podemos hallar la explicación en una causa mucho más simple y poderosa: la amistad. La amistad cumple aquí dos funciones: atrae a la gente hacia el estudio de la música tradicional y, al mismo tiempo, expande el aprendizaje de la música hacia la gente. Además de las respuestas al cuestionario antes presentadas, en las entrevistas que he realizado a lo largo del trabajo de campo a estudiantes de música tradicional, el elemento de la colectividad, de la participación, aparece constantemente. Señalan que, a diferencia de otros ambientes musicales, aquí todo el mundo se siente invitado a tocar, con independencia del nivel musical que se tenga. Incluso un informante, un hombre residente en Amposta, en la zona del delta del Ebro, me explicaba que el ambiente de la música tradicional recuerda al de los montañeros, en el que hay un gran compañerismo y todos se ayudan y comparten. Me pareció una comparación muy ilustrativa.

LA TRANSMISIÓN DE LA MÚSICA COMO DON

El etnomusicólogo Jaume Ayats (2004), en un trabajo sobre los ambientes de música tradicional en Cataluña, remarcaba que el referente no era realmente la sociedad tradicional, sino más bien los ambientes de música folk de los

años sesenta y setenta. Alguien podría pensar que el componente de compañerismo y participación que mencionaba en el epígrafe anterior no es, en cierto modo, nada más que una supervivencia o una recreación de la fraternidad *hippy* de los sesenta. Creo que podemos dar alguna vuelta más a esta cuestión. Observemos el fenómeno desde la perspectiva de la antropología de la amistad (Cucó, 1995). La antropóloga Long Litt Woon, a propósito de los grupos de buscadores de setas en Noruega, observaba que «cuando se comparte un secreto, se estrechan los lazos de amistad» (Woon, 2018: 73). Lo mismo puede decirse de enseñar o compartir una canción, una forma de interpretarla o una versión. Esto se produce tanto en espacios de formación, como son las escuelas de música, como en espacios de performance, como las calles y las plazas. El aprendizaje y la transmisión de la música estrechan los lazos de amistad y, a su vez, la amistad expande la transmisión de la música. Este intercambio de conocimientos musicales o transmisión no se produce de manera espontánea, sino de forma socialmente pautada y regida por ciertos principios que coinciden con los descritos en el *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss.

El carácter altruista de la amistad, como alternativa al tipo de relaciones consumistas propuesto por el neoliberalismo, ha sido señalado por Todd May, quien sostiene que «friendships are more nearly founded on gift-giving than on any kind of economy» (May, 2012: 108). Nos situamos, pues, en el esquema de la economía del don de Marcel Mauss. Ahora bien, no podemos olvidar la contraposición que se produce entre el altruismo con el que se manifiesta la amistad desinteresada, y el trasfondo normativo del don del que nos hablaba Ignasi Terradas en su ensayo sobre la reciprocidad superada por la amistad (2002). El don, como sabemos, se presenta en la obra de Marcel Mauss como un modelo contrario al utilitarismo burgués de la economía de mercado. Pero los dones, los regalos, no son voluntarios, sino que se rigen por las tres obligaciones de dar, recibir y devolver; los dones, a diferencia de la amistad desinteresada, no son acontecimientos íntimos y espontáneos, sino que son acontecimientos públicos, socialmente pautados; además, los dones no son igualitarios, sino que establecen jerarquías. Así es también la transmisión de la música tradicional. Por ejemplo, la escala de la jerarquía se puede medir aquí por quién tiene más o menos conocimientos musicales para dar, más o menos maestría en el instrumento. Esto se percibe claramente observando a los músicos durante un concierto de escenario abierto. Por último, hay aquí otro aspecto que tomar en cuenta de la teoría sobre el don para

nuestro análisis y que Roger Sansi ha señalado a propósito del arte contemporáneo: es cuando en el *Ensayo sobre el don* Mauss dice que en el don nos damos a nosotros mismos. Tal y como lo desgrena Sansi:

En el intercambio de dones, no se aplica una distinción ontológica entre objetos y sujetos de propiedad, sino que cosas y personas son coextensivos, copartícipes. Siguiendo el mismo desafío ontológico, podemos decir que, a través del intercambio de dones, dos personas pueden «mezclarse» y ser algo en común, algo más, o algo diferente a ser individuos. Por ejemplo, pueden ser parte de, *participar* uno de otro (Sansi, 2014: 22-23).

En el caso de un don inmaterial, como es una canción, esto resulta más fácil de entender. Cuando se transmite una melodía se participa en un sentido bastante literal de «ser parte de». A través del don, la persona (en este caso, el músico) se expande hacia aquellos con los que su música entra en contacto. Ya veíamos que lo que había atraído a los informantes hacia la música tradicional era la participación. Pero ellos no entendían esta participación de una forma intangible, sino en un ambiente de contacto humano de sociabilidad festiva. ¿Qué pasa entonces cuando este contacto se ve impedido por un artefacto social inaudito como es el confinamiento domiciliario?

CONCLUSIÓN: LA TRANSMISIÓN INTERRUMPIDA

Volvemos ahora a los primeros meses de la crisis sanitaria del COVID-19, cuando el 15 de marzo de 2020 en el Estado español se decretó un confinamiento domiciliario con la declaración del estado de alarma, estado que se prolongó hasta el 21 de junio del mismo año, aunque las restricciones sobre la celebración de reuniones y actos culturales seguirán vigentes en distintos grados durante los meses siguientes. Esta falta de presencia física alterará la transmisión de la música tradicional, como hemos visto más atrás.

A principios de mayo de 2020, en una entrevista al diario argentino *La Nación*, la antropóloga Rita Segato (Pikielny, 2020) sostenía que el distanciamiento físico impuesto por las autoridades era también un distanciamiento social. Afirmaba que los rituales no son actos verbales puros, sino que requieren de la presencia física de las personas. De hecho, recordaba la antropóloga, muchas sociedades celebran rituales en absoluto silencio; lo que nunca se da es un ritual sin presencia física.

Sin embargo, a pesar de ello, durante el confinamiento domiciliario se mantuvieron muchos actos previstos con antelación e incluso se programaron otros nuevos en el ámbito de la música tradicional, como en tantos otros ámbitos de la cultura, que se llevaban a cabo a través de internet, donde la gente se conectaba por medio de plataformas como Zoom, Facebook, Instagram y otras. Se ofrecían de forma gratuita conciertos, lecciones y también «encuentros» virtuales de músicos con otros músicos, con bailadores y con el público. Pero, como hemos podido ver, esto no compensaba en absoluto la imposibilidad de estar en contacto, e impedía una transmisión fluida de la música.

Podríamos preguntarnos si estas alternativas virtuales encajan más con la noción de ocio que con la de don; el ocio entendido como una mercancía de mercado, resultado de un impulso productivista reconvertido en virtud altruista. Esta es una opinión expresada por algunas de las personas del ámbito de la música tradicional con las que mantuve conversaciones durante el confinamiento. Incluso en el cuestionario, un profesor decía: «Lo peor es la trivialización de la música. Nos pensamos que un *Instagram Live* es un concierto y perdemos lo más esencial». Rita Segato, precisamente, contrapone el valor del ocio con el placer de dar y recibir. El ocio, sostiene Segato en la entrevista antes referida, «ha desplazado a otros placeres, como la ternura y la amistad, propios de un orden basado en la reciprocidad». El consumo de ocio a través de las redes sociales no sería, pues, un acto que pueda enmarcarse en la economía del don, ni un verdadero acto de amistad dentro del encuadre descrito en el apartado anterior.

La preocupación que corría entre la gente que practicaba música tradicional durante este período era, en el fondo, la de cómo seguir impregnándose de música tradicional y a la vez estar confinados en su casa. Todos echaban de menos los espacios físicos de encuentro, tomarse una cerveza en una terraza, afinar los instrumentos y tocar, los ensayos, los bailes, los pequeños rituales musicales. Si las personas se sienten atraídas hacia el estudio de la música tradicional por razones de sociabilidad, de dar y recibir, de participar, en definitiva, por amistad, cuando el contacto humano se ve abruptamente interrumpido lo más lógico es pensar que la transmisión también queda interrumpida y, con ello, la impregnación. Y esto generaba una sensación de frustración.

BIBLIOGRAFÍA

- AYATS, J. (2004). «Los grupos de música tradicional en Catalunya o la construcción de una identidad alternativa». *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 8.
- BARROSO, J. M., y AGUILAR, S. (2014). «La realidad de los adultos mayores ante las tecnologías de la información y la comunicación». *Revista Iberoamericana de Educación*, 65(1): 1-16.
- BLANCO, M.; RAMOS, F. J., y SÁNCHEZ, P. (2016). «Análisis de las motivaciones, apoyos y dificultades en formación inicial y permanente que tienen las mujeres en cursos de formación ocupacional». *Revista Complutense de Educación*, 28(3): 861-873.
- CUCÓ, J. (1995). *La amistad. Perspectiva antropológica*. Barcelona: Icaria / Institut Català d'Antropologia.
- CUENCA, E. (2011). «Motivación hacia el aprendizaje en las personas mayores más allá de los resultados y el rendimiento académico». *Revista de Psicología y Educación*, 6: 239-254.
- DANIGO, L. (2005). *La transmission de la musique traditionnelle, de la société rurale aux écoles de musique: «le traditionnel est-il soluble dans l'institution?»*. Villeurbanne: Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes.
- GIDDENS, A. (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- GONZÁLEZ, M., y RODRÍGUEZ, B. (2017). «Factores motivacionales de los adultos para el estudio de una lengua extranjera». *Pedagogía Social: Revista Interuniversitaria*, 30: 129-141.
- LONG, L. W. (2018). *El camí del bosc. Buscar bolets, trobar consol*. Barcelona: Ara Llibres.
- MANKELIUNAS, M. (1996). *Psicología de la motivación*. México: Trillas.
- MAY, T. (2012). *Friendship in an age of economics: resisting the forces of neoliberalism*. Lanham: Lexington Books.
- MEECE, J. L.; PINTRICH, P., y SCHUNK, D. H. (1996). *Motivation in education: theory, research and applications*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey (EUA): Prentice Hall Merrill.
- PIKIELNY, A. (2/5/2020). Entrevista a Rita Segato. «Rita Segato: “Es un equívoco pensar que la distancia física no es una distancia social”». *La Nación*. Disponible en: www.lanacion.com.ar/opinion/biografiarita-segato-es-un-equivoco-pensar-que-la-distancia-fisica-no-es-una-distancia-social-nid2360208/.
- REYES, M., y MAESO, F. (2005). «El valor de la motivación en la educación artística con personas mayores». *Arte, Individuo y Sociedad*, 17: 43-60.
- ROLDÁN, G. (2016). «Educación musical de adultos en la Universidad de Granada y alfabetización digital». *Opción. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 12: 460-475.

- SANSI, R. (2014). «Arte, don y participación». *Ankulegi*, 18: 13-28.
- TERRADAS, I. (2002). «La reciprocidad superada por a equidad, el amor y la amistad». *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, 15: 205-249.
- WEINER, B. (1992). *Human motivation. metaphors, theories, and research*. Newbury Park, California: Sage.

La sardana se organiza para sobrevivir a los efectos de la pandemia

LLUÍS GARCIA PETIT
XAVIER TRESSERRAS RIBAS

INTRODUCCIÓN

La sardana es un baile colectivo que se realiza en corro, propio de Cataluña (tanto de la parte española como de la parte francesa) y de Andorra, y al mismo tiempo es también la música que lo acompaña. Suele bailarse en ocasiones festivas y en espacios públicos, donde un conjunto musical específico —la cobla— interpreta la música en vivo. La sardana surgió en la primera mitad del siglo XIX como una evolución de la contradanza que en aquellos tiempos se bailaba en Europa. Su zona original fue la comarca del Empordà, desde donde se fue extendiendo progresivamente hacia el norte, el sur y el oeste, coincidiendo con un período de recuperación de la cultura catalana. En sus inicios, era un baile «moderno», que rompía con los patrones establecidos, y cuya música adaptaba las de las óperas que triunfaban en la época. A comienzos del siglo XX empezaron a organizarse concursos de sardanas, en los que se premiaba la capacidad de «contar y repartir», ya que cada sardana tiene un número distinto de pasos cortos y de pasos largos, y es necesario saber cuántos son y cómo repartirlos durante la danza para que esta acabe correctamente. Sin embargo, con el paso del tiempo lo que ha acabado premiándose en los concursos ha sido la forma de bailar del conjunto, su coordinación, su capacidad de reflejar en el movimiento las diferencias de intensidad de la música.

La sublevación militar de 1936 contra el Gobierno de la Segunda República y la posterior victoria de las fuerzas nacionales en la guerra civil que le siguió, que marcó el inicio de cuarenta años de dictadura, trastornaron dramáticamente a toda la sociedad. Y aunque la sardana, a diferencia de la mayoría de las manifestaciones culturales catalanas, no fue prohibida, al ser considerada una «danza folclórica», sin duda no tuvo la evolución que habría

tenido en otras circunstancias. Así, se convirtió en uno de los pocos símbolos visibles de una cultura perseguida y la *ballada de sardanes* entró a formar parte de los actos de la fiesta mayor de buena parte de los pueblos de Cataluña. Paradójicamente, la recuperación democrática iniciada en 1976 hizo que muchas personas la asimilaran a un pasado que se quería olvidar. A pesar de ello, la amplia comunidad sardanista se mantuvo viva y se esforzó por volver a conectar con todos los sectores de la sociedad; una comunidad que se agrupa formalmente en asociaciones o entidades, en *colles* o grupos mixtos que compiten en concursos y en coblas o conjuntos musicales, a la que se suman los miles de personas aficionadas que no forman parte de ninguno de esos colectivos.

Hoy, cerca de 250.000 personas participan cada año en las más de 3.000 actividades sardanistas que se organizan, y la *ballada de sardanes* sigue siendo una de las actividades tradicionales de muchas fiestas mayores. Las principales actividades sardanistas son los *aplecs*, las *ballades* y los concursos, aunque también se organizan algunos conciertos, en los que solo se escucha la música. Los *aplecs*, que se organizan una vez al año en distintas poblaciones, son sesiones de baile de varias horas en las que actúan dos o más *cobles* y se congregan cientos de personas de distintos puntos del país para compartir un día de fiesta en torno a su afición común. Las *ballades*, por su parte, son sesiones de baile de unas dos horas en las que actúa una sola cobla, suelen tener una periodicidad marcada (una vez a la semana o una vez al mes) y reúnen a los sardanistas más cercanos. Tanto en los *aplecs* como en las *ballades*, los grupos de bailarines pueden ser fundamentalmente de tres tipos. Por una parte, están los círculos abiertos, que se forman con las personas individuales que quieren bailar; después están los grupos más o menos informales de bailarines que ya se conocen y que suelen acudir juntos al acto; y finalmente tenemos las *colles*, grupos formales organizados, cuyos miembros bailan siempre juntos, y que compiten entre sí en los concursos. Cualquier persona a título individual puede unirse a cualquiera de esos círculos mientras suena una sardana, pero en la práctica tiende a respetarse la voluntad de las *colles* y nadie pretende entrar en su círculo. De este modo, conviven la sardana más popular, la que cada cual baila como buenamente puede, saltando más o menos en los momentos oportunos, con la más formalizada, más estética y vistosa, que sigue escrupulosamente los compases de la música.

El repertorio de sardanas supera ya la cifra de 30.000 composiciones, escritas por más de 2.500 compositores y compositoras, y que han interpretado o interpretan las más de 770 coblas que se han formado a lo largo de la his-

toria, de las que 123 están en activo actualmente. Muchas de esas piezas forman parte de alguna de las más de 2.500 grabaciones existentes, contando discos de vinilo, cintas de casete y discos compactos. Hay 159 programas de radio dedicados a esta danza, con una media de 250.000 oyentes. Estas cifras tan elevadas atestiguan que, a pesar de la imagen de baile anticuado o folclórico que muchas personas tienen de la sardana, esta danza mantiene una vitalidad envidiable. Además, la comunidad sardanista, con motivo del proceso de candidatura a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco, ha manifestado unánimemente que esta danza y música forma parte de su patrimonio cultural.

Dicha comunidad sardanista ha visto seriamente afectada su actividad durante el estado de alarma decretado con motivo de la pandemia del COVID-19 y el período posterior de restricciones. A pesar de ello, han proliferado iniciativas para no interrumpir una práctica a la que muchas personas dedican una parte importante de su tiempo. Aquí, por una parte, se presentan las actividades promovidas por la Confederació Sardanista de Catalunya, la organización que agrupa a las distintas asociaciones vinculadas al mundo de la sardana; y por otra parte se recogen otras actividades significativas impulsadas por otros agentes. En ambos casos se trata del lapso afectado por el primer estado de alarma, es decir, del 14 de marzo al 20 de junio de 2020. Las redes sociales han sido el vehículo transmisor de todas estas iniciativas, que han incluido juegos, exposiciones, votaciones, retos y audiciones. Y aunque el confinamiento obligó a suspender numerosas actividades públicas, también ha servido para que algunas personas dedicaran tiempo a documentar o investigar aspectos concretos de la sardana y para reforzar los vínculos entre la comunidad sardanista.

ACTIVIDAD DE LA CONFEDERACIÓ SARDANISTA DE CATALUNYA

La Confederació Sardanista de Catalunya nació en 2014 como una evolución de la Federació Sardanista de Catalunya y con el fin de aglutinar a todas las expresiones y entidades sardanistas. Forman parte de ella las distintas federaciones territoriales, así como la Unió de Colles Sardanistes y la Federació de Cobles de Catalunya, lo que la convierte en el paraguas de 330 entidades sardanistas de España, Andorra y Francia.

Con motivo del estado de alarma decretado por las autoridades, las actividades sardanistas habituales quedaron suspendidas, por lo que la Confederació intentó paliar ese parón con una serie de iniciativas que al mismo tiempo ayudaran a llenar todo el tiempo libre que, de repente, se ofrecía a la mayoría de la población. Una de las primeras fue la organización de un juego a través de su perfil de Facebook, por el que había que adivinar a qué acto o población se refería la imagen que cada mañana iban publicando o qué compositor era el de la fotografía de la tarde. Además de incrementarse la actividad general en sus distintos perfiles de redes sociales, también se hizo una promoción especial de la exposición virtual que se realizó en 2017 con motivo de la Capital de la Sardana¹ de Figueres, cuyo sitio web casi duplicó en marzo el número de visitantes distintos respecto al mes anterior y terminó, en diciembre, multiplicando por más de trece el número total de visitas de febrero.

El acto de proclamación de la nueva Capital de la Sardana fue precisamente una de las actividades que se suspendió, ante la imposibilidad de organizar actos públicos que congregaran a un gran número de personas. En cambio, se mantuvo, semanalmente y durante todo el confinamiento, el concurso para elegir la sardana del año² 2019 a través de las redes sociales y emisoras de radio, que fueron anunciando las composiciones que se enfrentaban semanalmente y las que pasaban a las semifinales y al concierto final, en el que se decide la ganadora. Este estaba previsto para mayo; sin embargo, tuvo lugar finalmente el 14 de noviembre en Esparreguera, sin público, y fue transmitido en directo por las redes sociales. Tras el recuento de los 830 votos emitidos a través de la página web del concurso, el título de Sardana del Año 2019 recayó en «25 anys màgics», del músico y compositor Lluís Alcalà. Cabe destacar que, a pesar de la pandemia, en 2020 se estrenaron 88 nuevas sardanas y obras para cobla, que concursarán, junto con las que se estrenen en 2021, en una misma edición cuya final se celebrará en 2022.

También se hizo público, como cada año, el manifiesto con motivo del Día Universal de la Sardana, que corrió a cargo de la consejera de Cultura de la Generalitat de Catalunya, la honorable señora Mariàngela Vilallonga, quien

1. Cada año, la población elegida como Capital de la Sardana organiza un gran número de actos relacionados con esta práctica.

2. La Sardana del Año es un concurso radiofónico en el que las personas oyentes votan las composiciones que se han estrenado ese año y deciden, así, cuáles son las que llegan al concierto final, donde se elegirá la sardana ganadora.

destacó que la sardana forma parte del patrimonio cultural inmaterial de Cataluña y que mantiene su capacidad de adaptarse a cada tiempo.

Para celebrar el Día del Asociacionismo Cultural, la Confederació Sardanista de Catalunya ideó una acción de participación y difusión digital. Creó un formulario en internet y lo promocionó a través de correos electrónicos y redes sociales para que todas las personas que lo desearan pudieran votar entre tres sardanas de cada una de las categorías siguientes: sardana obligada, sardana vocal, sardana popular y sardana del siglo XXI. Las sardanas con mayor número de votos fueron analizadas por Arnau Tordera, cantante del grupo musical Obeses, en sucesivos vídeos, en los que también participó el músico de cobla Lluís Gual. La propuesta tuvo mucho éxito y cada vídeo recibió una media de 2.800 visualizaciones. Incluso un programa de radio sobre contenidos digitales entrevistó al cantante para que explicara ese proyecto.

En cuanto a las reuniones, lógicamente pasaron a celebrarse en formato telemático, entre ellas las de la comisión que impulsa la candidatura de la sardana a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco, de la que forman parte, además de la propia Confederació, promotora de la iniciativa, el Ens de l'Associacionisme Cultural Català, el Instituto del Patrimonio Cultural Inmaterial (Ipacim) y la Dirección General de Cultura Popular y Asociacionismo. Del mismo modo se llevó a cabo la asamblea general anual de la entidad, lo que facilitó una mayor asistencia de personas físicas miembros de las asociaciones que integran la Confederació, que disponen de voz pero no de voto, ya que este está reservado para las correspondientes organizaciones.

ACTIVIDAD DE OTROS AGENTES

La Confederació no fue la única que decidió incrementar su presencia activa en las redes sociales, y algunas asociaciones y particulares del mundo sardanista también quisieron aprovechar la situación para promover distintas iniciativas: fotografías, juegos, retos, miniconferencias, etc. Muchas personas se hicieron fotografías o vídeos bailando sardanas en casa, en muchos casos unas atípicas sardanas con solo dos personas en el corro, pero que servían para mantener la afición y la forma física. El Grup Sardanista Riallera incluso organizó un cursillo de sardanas por Instagram.

Una de las iniciativas que tuvo más éxito fue la llamada Confinasardana. El día 2 de abril, desde el perfil de Facebook de Alpe Desitges se creó el grupo «De Sitges arreu per la gran confisardana virtual» («De Sitges a todas partes por la gran confisardana virtual»), que pretendía hacer un vídeo con todas las fotografías recibidas hasta el final del estado de alarma. Se solicitaron fotografías para cuatro bloques: espectadores, prensa, músicos de cobla y bailadores. Con las 695 imágenes recibidas se montó posteriormente un vídeo en el que se escucha una sardana y se van viendo las imágenes de las personas que, cogidas virtualmente de las manos, la están bailando, así como de músicos, prensa y espectadores.

También hubo varias audiciones de sardanas, e incluso difusión de ciertos antiguos. Una de las iniciativas más aplaudidas en este ámbito fue la interpretación de la sardana «Rosa de Sant Jordi» a cargo de la Cobla Berga Jove y la renombrada Coral Polifónica de Puig-Reig, grabada íntegramente de manera telemática durante el confinamiento y difundida con motivo de la celebración del Día del Libro.

Muchas asociaciones tuvieron que cancelar los *aplecs* que organizan anualmente, por coincidir con las fechas del estado de alarma, lo que ocasionó un grave perjuicio a su siempre precaria economía, ya que esas jornadas son una oportunidad para recaudar fondos a través de la venta de distinto material: discos compactos, camisetas, llaveros, pins, etc. A pesar de todo, algunas entidades decidieron organizar sus *aplecs* de manera virtual, como los de Calella, Figueres y Almacelles, y en ellos se pudieron escuchar sardanas e incluso algún estreno, así como ver imágenes de sardanas de ocasiones anteriores, entre otras.

La situación de confinamiento también llevó a algunas personas a dedicar tiempo a aspectos más analíticos y de investigación. Así, la Agrupació Avi Xaxu de la población de L'Escala difundió varias fotografías y filmaciones antiguas con el fin de que sus seguidores les ayudaran a identificar a las personas que aparecían en ellas, y también se dedicó a recuperar algunas sardanas antiguas. Por otra parte, se redescubrió la canción «La jolie sardane», que en la década de los cincuenta interpretaba el entonces famoso cantante francés Charles Trenet en homenaje a este baile.

REFLEXIONES FINALES

En el momento de realizar la primera versión de este texto, poco más de una semana después de finalizar el estado de alarma decretado en marzo de 2020, y que se prolongó durante tres meses, la sensación generalizada era que se estaba viviendo una situación excepcional pero provisional y que las actividades sardanistas volverían a ser como antes. Un año más tarde, ese convencimiento en el fondo se mantiene vivo, pero el horizonte parece situarse más lejos y en un momento difícil de augurar. Las dudas persisten y no parece que se retorne a la misma vida anterior, que algunos anuncian que nunca volverá.

Sin embargo, y a pesar de todas las limitaciones, gracias al pulso, la constancia tenaz y el compromiso de las más de trescientas asociaciones sardanistas repartidas por todo el territorio, que no han dejado de dialogar con sus autoridades locales para encontrar soluciones seguras que permitieran practicar el baile en espacios públicos, la sardana ha sido una de las manifestaciones de nuestro patrimonio cultural que más presencia ha tenido en nuestras calles y plazas durante la pandemia.

Por otra parte, durante el confinamiento, la población, en general, ha dirigido su mirada hacia su entorno más inmediato, donde ha encontrado los recursos y estímulos necesarios para sobrevivir física y anímicamente a ese fenómeno excepcional. Esto ha afectado también a la cultura y muchas personas han redescubierto la sardana, entre otras manifestaciones y expresiones de su patrimonio cultural. Esto nos lleva a no descartar la posibilidad de que la sardana acabe saliendo reforzada de este episodio.

*¿Es posible «fer pinya» sin tocarse?
Los «castells» en tiempos de pandemia*

GUILLERMO SOLER GARCÍA DE OTEYZA

Los *castells* o torres humanas, incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco en 2010, son desde hace años una de las muestras de la cultura popular de raíz tradicional catalana con más vitalidad. Con algo más de dos siglos de antigüedad, sin embargo, los *castells* explotaron en la década de los noventa, cuando se extendieron más allá de su área tradicional para tener presencia en prácticamente toda Cataluña. Coincidiendo con el reconocimiento de la Unesco, esta actividad ha vivido su mejor momento desde todos los puntos de vista. El número de *colles* o agrupaciones que levantan estas torres se ha situado en torno al centenar en los territorios de lengua catalana (hay *colles* también en Mallorca y en el sur de Francia), a las que hay que sumar un fenómeno incipiente de agrupaciones surgidas en algunas capitales europeas, como Londres, París o la misma Madrid.

Durante la segunda década del siglo *xxi* también se han superado todos los récords previos en cuanto a la actividad castellera, tanto en cantidad (más de 10.000 *castells* levantados cada temporada) como en calidad (las construcciones más altas y complejas, como los *castells* de diez pisos, se han llegado a ver con una frecuencia difícil de imaginar unos años antes). Todo ello se ha combinado con una popularidad y un prestigio social también sin precedentes, un interés mediático notable —que incluso, como nota negativa, derivó en los últimos años en una agria polémica interna sobre la gestión de los derechos televisivos de las retransmisiones de las actuaciones— y una importante implicación en actos y manifestaciones relacionadas con el *procés* soberanista que ha vivido Cataluña.

Todo ello contrasta con el hecho de que hace unos cien años los *castells* estuvieron cerca de desaparecer completamente, y con el de que hace cincuenta años apenas existía media docena de *colles* que malvivían con un funcionamiento básicamente inercial y una imagen más bien negativa, derivada de su

carácter semiprofesional. La dinámica de éxito moderno de los *castells* arranca con el cambio de modelo de *colla* que se va configurando a lo largo de los años setenta y ochenta del siglo pasado, con la implantación del amateurismo y la apertura a nuevos sectores de la sociedad, en especial la incorporación de las mujeres, que tradicionalmente habían sido excluidas de la actividad. Sobre esta base se construye la aparición de nuevas agrupaciones que poco a poco van abarcando la práctica totalidad del territorio catalán.¹

Hoy en día, las *colles* son entidades sin ánimo de lucro que pueden movilizar a centenares de personas que destinan buena parte de sus horas de ocio a esta actividad. El éxito de los *castells* también se ha construido sobre la consolidación de un modelo de fuerte compromiso con un par de ensayos o entrenamientos semanales y actuaciones muchos fines de semana durante la mayor parte del año. Y un discurso que prima los valores sociales de la actividad: la solidaridad, el trabajo colectivo, la pluralidad, el funcionamiento democrático e incluso la capacidad de integración.

Desde el punto de vista técnico, la *pinya*² es una de las partes fundamentales del *castell*: se trata de la base de este, y está constituida por numerosas personas que forman una estructura compleja y ordenada, para nada improvisada, y que es el principal elemento de seguridad en la actividad. Por una parte, una *pinya* numerosa y compacta ejerce una presión horizontal desde todas las direcciones hacia el núcleo, de manera que ayuda a compensar el peso de la construcción a medida que va creciendo. Por otra parte, en caso de caída, la *pinya* actúa como una especie de colchón humano y absorbe buena parte del impacto.

Históricamente, sin embargo, las *colles* eran grupos reducidos que apenas incluían poco más que los *castellers* de *tronc* o tronco (la estructura vertical del *castell*) y la *canalla* (los niños, que ocupan los pisos superiores), mientras que la *pinya* a menudo se completaba gracias a la aportación de aficionados y espectadores. Hoy en día, la *pinya* continúa más o menos abierta a la participación espontánea (cada vez menos, por razones de seguridad) y a la colaboración entre *colles* diferentes, pero al mismo tiempo se considera imprescindible dispo-

1. Sobre la historia de los *castells* y la evolución en el modelo de *colla*, véanse: Botella (2018) y Botella y Soler (2019).

2. Curiosamente, no se ha analizado en profundidad por qué se designa con este nombre la base del *castell*, pero todo parece indicar que se trata de un uso metafórico de la «piña», el fruto del pino, puesto que los *castellers* quedan apretados como los piñones de esta.

ner de una *pinya* propia (es decir, formada por los miembros de la *colla*) suficiente para los *castells* que se quieran intentar.

Los *castellers* de *tronc* y la *canalla* son «los que salen en la foto», en contraposición a los que forman la *pinya*, que se caracterizan por el anonimato y por no poseer necesariamente las habilidades especiales que precisan los primeros. Pero justamente por eso la *pinya* también ha adquirido un valor simbólico propio y se ha convertido en la parte del *castell* que mejor expresa este carácter abierto y plural de la *colla*, ya que idealmente junta a hombres y mujeres, jóvenes y mayores, de orígenes y clase social diferentes. En la *pinya* todo el mundo resulta útil. De hecho, cuanto mayor es la *pinya*, mayor es la seguridad y más probabilidad de éxito hay. En consonancia, *fer pinya* (es decir, hacer o formar una piña) se ha convertido en uno de los mensajes clave en el entorno *casteller* y, de alguna manera, es el principio que debe regir la actuación de la *colla* en todos los ámbitos: solidaridad, trabajo de equipo, lo colectivo por delante de lo individual... Y aunque probablemente esta expresión sea anterior a su uso en los *castells*,³ hoy en día en Cataluña cuando alguien habla de *fer pinya* está evocando a las torres humanas como metáfora de la fórmula de éxito colectivo.

CONFINAMIENTO E INTERRUPCIÓN DE LA ACTIVIDAD

Como tantas otras manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial (PCI), la actividad castellera se vio interrumpida abruptamente por el COVID-19. En el caso de los *castells*, incluso se adelantó tres días al anuncio del estado de alarma: el 10 de marzo, la Coordinadora de Colles Castelleres de Catalunya (CCCC) recomendaba la anulación, suspensión o aplazamiento de la actividad castellera. Se suspendieron los ensayos previstos para aquel mismo día y que para algunas *colles* iban a ser los primeros de una temporada que estaba arrancando. Ni los ensayos ni, aún menos, las actuaciones han vuelto en el momento de escribir estas líneas.

Durante las largas semanas de confinamiento, como en tantos otros ámbitos, la virtualidad se convirtió en el único espacio posible de comunicación

3. El *Diccionari català-valencià-balear*, en su entrada «pinya», incluye la siguiente acepción: ‘Conjunt de persones, animals o coses aplegades estretament’.

y de acción. Las *colles* castelleras —que de todas maneras ya hace años que trabajan de forma potente la comunicación y las redes sociales— se las ingeniaron para hallar fórmulas que mantuvieran al colectivo cohesionado y mínimamente conectado, es decir, para continuar «haciendo piña»: campañas de autoafirmación, concursos mediante Kahoot y otras aplicaciones similares, vídeos participativos virales, tertulias virtuales o sesiones de preparación física en las que cada uno participaba desde su casa. Vale la pena destacar una inteligente campaña de redes sociales desarrollada por la CCCC en la que se daba a conocer a miembros de diferentes *colles* que de alguna manera estaban en la primera línea de la lucha contra la pandemia: médicos y enfermeras, pero también policías, transportistas o empleados de supermercados. Y el mensaje de la entidad federativa era explícito: «Al món casteller tenim grans professionals que aquests dies fem pinya des de casa» («En el mundo casteller tenemos grandes profesionales que necesitan que estos días les hagamos piña desde casa»).

La «nueva normalidad» a partir de finales de primavera de 2020 supuso una paulatina recuperación de actividades presenciales y una tímida esperanza de que se podría volver a los locales de ensayo, que, como veremos, no se llegó a concretar. Así, a lo largo del verano y, en menor medida, el otoño, algunas *colles* pudieron organizar ciclos de conciertos o actividades solidarias, como bancos de alimentos o similares, pero no actividad propiamente castellera. En especial en la zona donde los *castells* son más tradicionales, ayuntamientos y *colles* organizaron actos de tipo simbólico para marcar la no celebración de las actuaciones más importantes. En Valls, a mediodía de la festividad de Sant Joan, apenas los dirigentes y la *canalla* de las dos *colles* entraron en la plaza del Blat, que cualquier otro año habría estado abarrotada para la actuación que tradicionalmente inaugura la temporada castellera estival, en un acto que no se había anunciado con anterioridad para evitar la presencia de público más allá de algún transeúnte y los medios de comunicación locales. El acto consistió únicamente en la interpretación del *toc de castell* (la melodía que acompaña el levantamiento de las construcciones) a cargo de un grupo de *grallers* (músicos que tocan la gralla, instrumento similar a la dulzaina). A lo largo del año se sucederían actos similares en otras poblaciones, como Tarragona o Vilafranca del Penedès. En Vic, fuera de la zona tradicional, la actuación de la fiesta mayor se sustituyó por una acción de arte urbano: tres grafiteros pintaron en directo unas lonas en las que representaron *castells* de las tres *colles* que tendrían que haber participado en la exhibición.

Todas estas iniciativas en ningún caso podían compensar el hecho de que, mientras otras manifestaciones de PCI pudieron de alguna manera adaptarse al nuevo contexto mediante medidas como la reducción y el control de aforos o del número de participantes, en los *castells* no ha habido adaptación posible hasta la fecha. La propia CCCC⁴ ha señalado los elementos propios de los *castells* que los convierten en una actividad especialmente afectada por una situación de pandemia: la imposibilidad de mantener una distancia física de seguridad (el contacto físico es inherente en todo el *castell*, pero aún más intenso en la *pinya*; la convivencia de personas de diferentes edades, desde niños de 5 años hasta personas de 70; el hecho de tratarse de una actividad abierta e inclusiva, con dificultades para limitar la participación; o el hecho de que, para su viabilidad, se necesite reunir un número considerable de personas. Repasando esta lista, es interesante constatar cómo en buena medida los mismos factores que explican el éxito de los *castells* en las últimas décadas se han convertido en obstáculos infranqueables con la aparición del COVID-19, y son los que pueden hacer que sean de los últimos elementos de PCI que puedan reactivarse.

UN PARÓN CON CONSECUENCIAS

Es posible poner en cifras el resultado de este alto en la actividad. Durante el año 2019 se levantaron un total de 10.928 *castells*. En 2020 este número bajó a solo 343, correspondientes a los primeros meses del año. Podemos calcular también que la actividad castellera de una *colla* (ensayos y actuaciones) suma una media de 280 horas anuales. Es importante entender que la «pérdida» de estos *castells* o estas horas de práctica no es inocua de cara al futuro. El problema no es solo que la temporada castellera 2020 se haya cerrado prácticamente en blanco o que pueda pasar lo mismo en 2021, sino también las consecuencias que este interludio podrían tener sobre la actividad en el momento en el que finalmente se pueda reiniciar.

Estas consecuencias serían de tipo diverso. Por ejemplo, la pérdida de nivel en las construcciones que se puedan completar que se ve inevitable, dado que

4. Direcció Científica i Mèdica de la Coordinadora de Colles Castelleres de Catalunya (2020: 5).

el nivel está vinculado directamente a una práctica intensa continuada: un parón largo puede llevar a comenzar prácticamente de cero. Esta circunstancia afecta sobre todo a la *canalla*, los menores que ocupan los pisos superiores, que son el engranaje más delicado del *castell*: la *canalla* que las *colles* tenían en 2019 puede haber crecido demasiado para ocupar las mismas posiciones cuando vuelvan los ensayos, y mientras tanto no se habrán podido trabajar alternativas.

Es probable que lo más preocupante sea que el parón resulte letal en cuanto a la masa social: que una parte importante de los *castellers* no vuelvan por miedo al contagio o simplemente porque durante este tiempo se han acostumbrado a otras actividades lúdicas y no estén dispuestos a asumir el nivel de compromiso que demandan los *castells*. Es cierto que la dinámica habitual de las *colles* ya tiene un nivel importante de rotación de miembros, pero el problema es que ahora las deserciones que se produzcan durante este período no se habrán visto compensadas por la entrada de nuevos componentes.

El parón también tiene consecuencias claras de tipo económico, con descensos de ingresos a la mitad o más. Sin embargo, hay que decir que las *colles* castelleras suelen ser entidades con una gran capacidad de reducir sus gastos (como se vio ya con la crisis económica de 2008), y que además buena parte de estos están vinculados directamente a la actividad castellera y, por lo tanto, también han desaparecido. Solo algunas agrupaciones con gastos fijos elevados (en general, vinculados a los locales sociales o de ensayo) pueden tener dificultades económicas verdaderamente graves.

Por último, hay que tener en cuenta que alrededor de un tercio del centenar de *colles* actuales han nacido en la última década. Son, por lo tanto, entidades todavía frágiles, a menudo proyectos todavía no del todo consolidados. Para algunas de ellas, el parón sí que puede ser letal. En todo caso, resumiendo, cabe esperar que, a todos los niveles, las *colles* castelleras vuelvan de esta parada forzosa con menos músculo, literal y metafóricamente, que el que tenían en 2019.⁵

Más difícil ahora mismo —pero también seguramente más interesante desde el punto de vista de la investigación en PCI— es prever si la pandemia

5. En el momento de redactar estas líneas, hace un par de meses que ha arrancado un proyecto que tiene como objetivo analizar este impacto en toda su complejidad, impulsado por el Centre de Prospectiva i Anàlisi dels Castells (CEPAC) en forma de observatorio compartido con las ocho *colles* de la ciudad de Barcelona. El proyecto contempla que la investigación se alargue al menos hasta la primera temporada de normalidad castellera.

puede tener consecuencias más profundas en el desarrollo y la concepción de la propia actividad y los valores a los que se ha asociado en los últimos cincuenta años. Precisamente queremos dedicar la parte final de este artículo a un debate de este tipo que se ha insinuado en torno al concepto de *fer pinya*, que, como hemos visto, ahora mismo es nuclear en las *colles*.

A finales de la primavera de 2020 se planteó la posibilidad de un retorno a la actividad mediante ensayos en grupos reducidos, y la CCCC incluso diseñó un protocolo a tal efecto, teniendo en cuenta también la normativa sanitaria vigente. Según este documento, los ensayos debían ser de grupos estables de hasta veinte personas, con un registro estricto de los asistentes, duración máxima de una hora (los ensayos suelen durar el doble de tiempo) y otras medidas sanitarias. Además, se explicitaba que las pruebas debían realizarse sin cerrar o compactar la *pinya* (un hecho que, de todas maneras, ya era casi obligado por el bajo número de participantes) (Direcció, 2020: 5). En definitiva, se trataría de ensayos orientados básicamente a los *castellers* que forman el *tronc* de la construcción. Desde un punto de vista técnico, esta propuesta tiene sentido porque, al fin y al cabo, son los que realmente necesitan más horas de ensayo para mantener la forma física e incluso desarrollar las rutinas de entendimiento mutuo con los compañeros. De hecho, es habitual que un ensayo empiece con este tipo de pruebas, que se llaman *netes* o limpias, y que a medida que avanza la sesión se vayan incorporando las estructuras con *pinya*, en las que ya participa el grueso de la *colla*.

Sin embargo, estos ensayos reducidos no llegaron a realizarse. El protocolo de la CCCC aconsejaba que no se iniciaran salvo que la región sanitaria donde se ubicara la *colla* llevara al menos catorce días en situación de bajo riesgo de rebrote del COVID-19, pero a lo largo de julio de 2020 este indicador se disparó en toda Cataluña, de manera que no hubo ocasión de arrancar los ensayos. Aun así, también es cierto que, en las semanas previas, tan solo una *colla* había anunciado su intención firme de iniciar este tipo de ensayos, incluso a diario, para permitir la participación del máximo de componentes.

#NOPYNYANOPARTY

El debate sobre la conveniencia de este tipo de ensayos ya había comenzado durante el confinamiento en los medios de comunicación y en las redes sociales. Inicialmente algunos planteaban incluso ir más allá, y que los *castells* sin

pinya incluso fueran la puerta de entrada a volver a actuar en las calles y plazas. En esta línea, por ejemplo, el *cap de colla* —máximo dirigente técnico— de una de las agrupaciones más importantes opinaba en un reportaje periodístico:

Si a mí me dejan hacer un *castell* de seis [pisos] en el ensayo, ¿por qué no puedo hacer un *castell* de seis o siete, limpio [sin *pinya*] en la plaza? Será el primer paso. Con distanciamiento social, con cincuenta personas en la plaza... Lo más importante es hacer este primer paso, después ya veremos si en el local hemos de ser menos gente (Giralt, 2020).

No obstante, la postura claramente mayoritaria era la que expresaban, en el mismo artículo, los representantes de otras *colles*: el retorno sería «solo cuando sea seguro y podamos ensayar toda la colla». «La definición de los *castells* es el conjunto, y se me hace difícil ver un ensayo por partes», remataba la *cap de colla* de una agrupación más modesta. Tan solo en el caso de la *canalla*, por sus características y necesidades especiales, hay cierto consenso en que valdría la pena poder activar algún tipo de actividad similar a un ensayo.

El rechazo a los ensayos reducidos también se visualizó en las redes sociales, con tuits muy expresivos: «Una de las virtudes de los *castells* es que son para todos. Los puedes hacer seas alto, bajo, rico, pobre, tengas la orientación sexual que tengas, el color de la piel... Si no son de todos, no es mi mundo casteller»;⁶ «Me sabe mal pero eso no son castells... #NoPinyaNoParty».⁷ Otra de las *colles* punteras emitió un comunicado oficial clarificando su postura: «TODA la colla hicimos el último *castell* y TODA la colla haremos el próximo». Significativamente, el mismo *cap de colla* que hemos visto defendiendo la posibilidad de empezar a actuar con *castells* sin *pinya* ya opinaba de forma diferente unas semanas más tarde, seguramente tras constatar cuál era el sentimiento mayoritario dentro de su agrupación:

Si me dicen que de aquí a tres meses todo el mundo hará *castells* y que antes de esto podemos ensayar veinte personas, vale. Pero ensayar veinte si no sabes cuando podrá volver toda la colla es ilógico [...]. Para nosotros, a la primera actuación tiene que ir todo el mundo.⁸

6. @GerardCdT, 11/6/2020.

7. @ferrancobo, 22/6/2020.

8. ACN, 2020.

Lo interesante es que este rechazo a los ensayos reducidos —y aún más a los *castells* sin *pinya*— no se sustenta en argumentos de tipo técnico, sino en otros que podemos considerar más bien de tipo ideológico. La idea dominante es que, si no puede participar todo aquel que quiera, no son *castells*. Hay una negativa muy fuerte a aceptar lo que se percibe como un cambio en la naturaleza o esencia de la actividad. En este sentido, para la mayoría de las personas que forman parte de las *colles* no solo no se puede *fer pinya* sin tocarse (cosa que, por otra parte, resulta obvia), sino que tampoco puede haber *castells* sin *fer pinya*, y no solo en sentido literal: es decir, no hay *castells* sin la posibilidad de una participación amplia, sin límites ni restricciones, ya que se ha convertido en uno de los elementos de identidad más fuertes de la actividad.

Por una parte, vale la pena remarcar que, si una situación similar de pandemia se hubiera dado hace cincuenta años, la reacción del colectivo *casteller* seguramente habría sido diferente, mucho más abierta a un retorno parcial y selectivo, dado que antes, como ya hemos apuntado, se identificaba a los *castellers* básicamente con aquellos que subían a la construcción. Es en los últimos cincuenta años cuando la *pinya* ha acabado convirtiéndose en el elemento simbólico central y se ha revalorizado a sus componentes, lo cual es, por otra parte, una consecuencia lógica de la apertura de las *colles*: hoy en día, en las agrupaciones son abrumadora mayoría los *castellers* y *castelleres* que forman parte de la *pinya*. Y, en consecuencia, ha habido también un cierto desplazamiento del valor simbólico: de los *castellers* de *tronc* —que al fin y al cabo requieren ciertas cualidades excepcionales— a los de la *pinya*, que podríamos ser cualquiera de nosotros, pero que aparecen como igualmente imprescindibles, en la medida en que la *colla* castellera ya no solo es un grupo humano que realiza una exhibición de habilidades gimnásticas o acrobáticas, sino también un espacio de socialización abierto e inclusivo.

Por otra parte, no cabe descartar que esta oposición taxativa que hemos visto en la primavera de 2020 a lo que se percibía como unos cambios inaceptables supusiera una primera reacción inicial lógica, pero que podría ablandarse a medida que la situación de parón se alargue. Lo cierto es que datos obtenidos ya en 2021, a punto de traspasar el umbral de un año entero sin *castells*, demuestran que esta posición continúa siendo sólida.⁹ De momen-

9. Así lo apuntan los resultados de una encuesta realizada por el CEPAC en el marco del observatorio ya mencionado, a la que respondieron 952 miembros de las *colles* de Barcelona entre enero y febrero. Prácticamente seis de cada diez encuestados están de acuerdo con la

to, parece que los *castellers* lo tienen claro: sin tocarse, sin poder *fer pinya*, no hay *castells*.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ACN (2020). «Un Sant Joan sense castells a Valls: “No es pot aguantar!”». *Més Digital* (23/6/2020). Disponible en: www.diarimes.com/noticies/camp_tarragona/2020/06/23/un_sant_joan_sense_castells_valls_no_pot_aguantar_84568_1093.html.
- BOTELLA I PAHISSA, M. (2018). *Castells: una història d'èxit*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BOTELLA, M., y SOLER, G. (2019). «El model casteller modern: una història d'èxit». En: VV. AA. *Enciclopèdia castellerà. Antropologia i sociologia*, vol. 4. Valls: Cossetània Edicions.
- CEPAC (16/2/2021). «Nou de cada deu membres de les colles de Barcelona tornaran a fer castells quan sigui possible sanitàriament». Disponible en: www.cepac.cat/nou-de-cada-deu-membres-de-les-colles-de-barcelona-tornaran-a-fer-castells-quan-sigui-possible-sanitariament/.
- DIRECCIÓ CIENTÍFICA I MÈDICA DE LA COORDINADORA DE COLLES CASTELLERES DE CATALUNYA (2020). «Tornar a l'activitat castellerà després de la pandèmia COVID-19 (versió 4)». Valls, CCCC.
- GIRALT, E. (11/5/2020). «Castellers con mascarilla y castells “nets” contra la Covid-19». *La Vanguardia*. Disponible en: www.lavanguardia.com/local/barcelona/20200511/481081588233/castellers-castells-coronavirus-covid-catalunya.html.

afirmación «lo más importante es que volvamos todos los *castellers* y todas las *colles* a la vez», con solo el 15 % en desacuerdo. Igualmente, el 57 % están en desacuerdo con la posibilidad de que los ensayos en grupos reducidos se alarguen en el tiempo, mientras que el 22 % lo ve admisible. Finalmente, el rechazo a dar prioridad a grupos concretos como los *castellers* de *tronc* en el retorno a los ensayos es todavía más claro: el 76 % se manifiesta en desacuerdo con esta opción y solo un 10 % la ve positiva (CEPAC, 2021).

*El arte de Sarhua: artesanías y tradición. Reinvención y uso COVID 19-tiempopi*¹

ADRIANA ARISTA-ZERGA

[...] las culturas lenta y fatigosamente creadas por el hombre en su triunfal lucha contra los elementos y la muerte no son fácilmente avasallables.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (1966)

INTRODUCCIÓN

En el momento de la elaboración del presente texto, casi todos los países llevan cerca de un año padeciendo los avatares políticos, sociales, económicos y culturales de la pandemia generada por el COVID-19, cada espacio geográfico con sus propias fortalezas y carencias, cada individuo con sus propias potencialidades y debilidades sigue viviendo este evento mundial.

El mundo de la cultura y del patrimonio cultural material e inmaterial es parte fundamental de las sociedades, tanto desde el punto de vista económico, por su intensa relación con el turismo y el consumo cultural, como desde el punto de vista social, en cuanto que eje articulador del ejercicio de los derechos culturales y de la ciudadanía cultural. La infraestructura social, política y económica en la que se asientan los bienes culturales, los gestores culturales y, principalmente, los hacedores culturales dentro del circuito patrimonial-cultural-social sirven de marco para combatir los embates que ha traído consigo la pandemia.

Las consecuencias económicas, culturales y sociales, así como las transformaciones en las dinámicas de este tipo de manifestaciones que afectan a los bienes inmateriales son diversas, pero uno de los cambios que se ha podido notar con claridad es la participación y disfrute en línea de las expresiones ar-

1. Nota de los editores: «Covid 19-tiempopi», en quechua ('en tiempos del COVID-19').

tísticas inmateriales, el uso de ciertos elementos de medicina tradicional, de productos alimentarios tradicionales, técnicas de cocina, artesanía, etc., lo que en estos momentos de crisis demuestra una nueva forma de uso, apropiación y función de dicho tipo de bienes culturales.

En el presente texto me centraré en el estudio de las transformaciones del arte de Sarhua, distrito de la zona de Ayacucho, en la sierra peruana, conocido principalmente por sus trabajos artesanales desarrollados en las famosas «tablas», unas piezas multiformes de madera con una técnica pictórica peculiar que llevan en uno de sus lados superficiales dos tipos de elementos: en primer término, resaltan dibujos pintados de personajes, animales, plantas, objetos, escenas u otros diseños, y, en segundo término, aparecen textos escritos en castellano o quechua. Este arte forma parte del patrimonio inmaterial de Perú y ha sufrido diversas influencias, cambios y embates políticos, sociales, económicos y culturales a lo largo de los años, situaciones de las cuales los artesanos y las artesanas organizados en la Asociación de Artistas Populares de Sarhua-ADAPS han salido cada vez más fortalecidos.

El arte de Sarhua como bien inmaterial se mueve en dos arenas: la del patrimonio cultural y la de las industrias culturales, y ese movimiento en ambos campos ha definido su adaptación a este hecho mundial reafirmando esa capacidad de reinención, promoción y organización.

La metodología utilizada en este escrito se ha centrado básicamente en la recopilación bibliográfica relacionada con las tablas de Sarhua, en una «observación de campo en línea y a distancia» que ha incluido principalmente un seguimiento de las redes sociales (Facebook, Instagram) de diversos artesanos y artesanas de la municipalidad distrital de Sarhua y de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS), y en la recolección, el análisis y el seguimiento de las noticias en los medios de comunicación; y finalmente, se han mantenido entrevistas telefónicas, llamadas y mensajes con los artesanos Valeriana Evanan y Primitivo Evanan.²

En el presente trabajo no solo busco mostrar el cambio-adaptación del bien inmaterial, sino que también propongo una mirada holística que involucre el rol de adaptación de los hacedores, sus fortalezas y carencias, como una forma de soporte de la subsistencia de los bienes inmateriales.

2. Entrevista-conversación con Valeriana Evanan (24/6/2020) con participación de Primitivo Evanan. Entrevista-conversación con Valeriana Evanan (25/2/2021) como representante de ADAPS.

ACERCAMIENTO HISTÓRICO-TEMPORAL
AL ARTE DE SARHUA

El distrito de Sarhua se ubica en el departamento de Ayacucho, el mismo que, durante el período de violencia que vivió el Perú (1980-2000), fue el centro neurálgico del accionar del grupo terrorista Sendero Luminoso y la represión de las Fuerzas Armadas. Según datos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), más del 40 % de las muertes y desapariciones sucedieron en este departamento (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004: 433-435), por lo tanto, fue uno de los más golpeados en todos los aspectos sociales, y ello originó, entre otras cosas, la migración forzada de los pobladores de Sarhua a la capital de Ayacucho, Huamanga (Germaná, 2020).

Diversos estudiosos resaltan el carácter prehispánico de este arte que durante la colonia se constituyó (al igual que muchas otras manifestaciones) como una forma de resistencia. El historiador Pablo Macera señala que «estas vendrían a ser una versión popular de un arte mural oficial virreinal propiciado en los Andes» (Ministerio de Cultura, 2018), el cual sigue traspasando fronteras, no solo geográficas, sino también temporales y culturales, y se configura como una de las características que se ha podido notar con mayor fuerza en estos tiempos de pandemia.

Según Rosaura Andazábal (1991: 18), si bien desde la década de los cuarenta las tablas de Sarhua han merecido la atención de diversos científicos sociales, es a partir de la primera exposición de las tablas pintadas de Sarhua en el año 1975 cuando el interés por este arte se acrecienta y concita la atención, además, de coleccionistas, artistas nacionales y extranjeros.

El arte de Sarhua no solo cambió las vigas por las tablas o pinturas, sino que también ha ido adaptando las representaciones que plasmaban. A estos cambios constantes Gabriela Germaná los denomina «reelaboraciones visuales», que a su vez resignifican identidades (2020).

En el año 1982 se crea ADAPS, de la mano de los principales artistas, como Primitivo Evanan y su esposa Valeriana Vivanco, Víctor Yucra, Juan Quispe Michue y Julián Ramos Alfaro. Esta asociación, además de agrupar a los principales artistas para la producción, elaboración y promoción del arte de Sarhua, también se convirtió en el punto de llegada de los sarhuinos a la capital, en cuyo taller aprendían la técnica de pintura, lo que facilitó que posteriormente diversos artistas abriesen sus propios talleres (Germaná, 2020: 252).

LA COLECCIÓN «PIRAQ CAUSA» Y LA DECLARACIÓN
DE PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA NACIÓN

La colección «Piraq Causa (¿Quién será el causante?)»³ fue el resultado de una sistematización de veinticuatro cuadros en los que se relataban hechos ocurridos en Sarhua entre los años 1980 y 1982, desde la llegada de Sendero Luminoso y los militares, con los abusos cometidos por ambos bandos, el apoyo o rechazo de la comunidad, así como la migración a la capital, pero también incluía escenas de la vida tradicional (González, 2015).

La colección era propiedad de la asociación estadounidense Con/Vida – Popular Arts of the Americas, que en el año 2017 la donó al Museo de Arte de Lima (MALI). Su retorno al Perú originó una gran controversia, pues las obras fueron confiscadas por la Fiscalía de la Nación y la Dirección Nacional Contra el Terrorismo, que adujeron que algunas de ellas se encuadraban en la categoría de «incitación o apología al terrorismo». Esta acusación originó el rechazo de gran parte de la comunidad cultural y de los artistas de Sarhua, representados por Primitivo Evanan, quienes pidieron una rectificación.

Finalmente, a inicios de 2018 las tablas fueron devueltas al MALI como parte de su colección, aunque hasta la actualidad no han sido exhibidas.

A pesar de este lamentable suceso, el arte de Sarhua se vio favorecido. En octubre de 2018 el Ministerio de Cultura del Perú emitió la Resolución de Declaración de la Pintura Tradicional de Sarhua como Patrimonio Cultural de la Nación, destacando su importancia histórica, su calidad de vía de comunicación y su capacidad de transmisión generacional (Ministerio de Cultura, 2018).

En el año 2019, Unesco Perú, junto con el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, la Escuela de Bellas Artes y la Embajada de Australia, desarrolló el proyecto «La ruta del arte sarhuino» con la finalidad de potenciar la situación de los artistas, a través de capacitaciones y mejora de la infraestructura de los talleres.⁴

Con ese nivel de protagonismo, el arte de Sarhua se asienta aún más en la escena artística y cultural nacional e internacional, y logra el apoyo de entes estatales, privados e internacionales, así como de la comunidad científica y

3. MuseodeArteDeLima.http://mail.mali.pe/not_detalle.php?id=576&p=ant&anio=2018. En este enlace, también se puede acceder al PDF con las imágenes de las tablas de la colección «Piraq Causa».

4. <https://es.unesco.org/fieldoffice/lima/sarhua>.

artística. Y en estas circunstancias es cuando irrumpe en escena la pandemia del COVID-19, como veremos a continuación.

EL ARTE DE SARHUA EN TIEMPOS DE APOCALIPSIS⁵

El medio principal de subsistencia de los artesanos de Sarhua es la exposición-venta de sus trabajos, ya sea en las tiendas personales de los artesanos, en la de la ADAPS, en el distrito turístico de Miraflores, en sus propios talleres o en diversas ferias itinerantes organizadas por el Ministerio de Cultura, como Ruraq Maki, o bien, por municipalidades, así como en exposiciones internacionales.

Por ello, el confinamiento decretado por el Gobierno peruano a mediados de marzo de 2020 significó una paralización total de las actividades de venta y de movilidad, lo que afectó a los artesanos directamente. Esto determinó un fenómeno importante, que por razones de espacio no podrá analizarse en este trabajo, que es la migración de la ciudad al campo de muchos sarhuinos.⁶ Este retorno al campo y la retroalimentación del arte de Sarhua de la ciudad al campo demuestran uno de los grandes cambios que puede haber surgido de ese camino inverso que se viene dando no solo en el ámbito social, sino también en el cultural, un cambio que, por su puesto, tiene unas implicaciones para el patrimonio inmaterial.

Este apartado se divide en dos puntos, resultado de la observación y el seguimiento en línea, así como de las entrevistas realizadas, y en él se presentan los hallazgos del trabajo de «campo» realizado.

Las hijas de Sarhua: las artistas sarhuinas y las mascarillas

El día 20 de marzo de 2020, cinco días después de haberse iniciado el confinamiento, Venuca Evanan, hija de Primitivo Evanan, coloca en Facebook una

5. Este apartado no habría sido posible sin la colaboración de la artista Valeriana Evanan y del amauta Primitivo Evanan.

6. Aunque es un fenómeno que se dio en varios puntos del Perú: <https://gestion.pe/peru/desperados-y-hambrientos-cientos-buscan-llegar-a-pie-a-sus-pueblos-desafiando-cuarentena-en-peru-noticia/>.

foto de las mascarillas que había elaborado e invita a todos los artesanos a que elaboren sus propias mascarillas. La iniciativa pronto es adoptada por los diversos artistas de Sarhua, especialmente mujeres.



FIGURA 1. Imagen del muro de Facebook de Venuca Evanan.

Fue así como el arte de Sarhua se comenzó a plasmar en mascarillas a través de la pintura, pero también a través del bordado utilizando las coloridas telas de las polleras de las mujeres sarhuinas. Por un lado, en redes sociales se inició entonces una gran campaña de este nuevo soporte para la artesanía: la mascarilla, un elemento de uso diario en la actualidad, que se relaciona con la necesidad de subsistencia y también con la intención de promocionar aún más el arte de Sarhua. En la campaña se identifica también la fuerza laboral de las mujeres, como las diseñadoras y ejecutoras de estas creaciones, en las que se recrea la iconografía que ya se plasmaba en otras artesanías.

En abril de 2020, Venuca Evanan, Violeta Quispe y Gaudencia Yupari participaron en una encuesta de la Unesco que buscaba conocer la situación del patrimonio vivo en medio de la pandemia. La difusión de esta encuesta permitió evidenciar el rol preponderante de las artesanas sarhuinas en la producción de las mascarillas.

Por otro lado, además del uso de la mascarilla como medio transmisor del arte de Sarhua, se incorporó la temática de la violencia de género. Milagros Ramos pinta mascarillas de tela elaboradas por su madre, María Luisa Romaní. Se trata de unas mascarillas de color violeta que incluyen la frase «No estás sola», y tuvieron gran acogida en los medios de comunicación (nacionales y extranjeros) y en las redes sociales.⁷ Esta propuesta resultó ganadora en el concurso «Mascarilla Violeta», promovido en Perú por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), y resaltó el hecho de que hubiera sido pintada utilizando el arte de Sarhua, que por mucho tiempo había sido ejecutado mayormente por varones, por lo que se configura como un «propósito de reafirmación cultural».⁸

Este empoderamiento femenino se puede ver en la presencia de Valeriana Valicha Evanan, socia de ADAPS, quien se ha convertido en la mano derecha del amauta Primitivo Evanan, no solo en la coautoría de sus obras, sino también porque es su apoyo para un manejo efectivo del uso de la tecnología (fotografías, redes sociales, redes de contacto, etc.) como nueva forma de promoción del arte de Sarhua, y porque es la que acompaña a su padre en todas las actividades en las que participa.⁹



FIGURA 2. Ilustración de Venuca Evanan. Fuente: fotografía del muro de la artista.

7. https://elpais.com/elpais/2021/02/12/album/1613127618_476542.html#foto_gal_1.

8. www.pe.undp.org/content/peru/es/home/presscenter/articles/2020/resultados-del-concurso-mascarilla-violeta-.html.

9. Véase como ejemplo el reportaje de Enrique Planas en el diario *El Comercio* (24/8/2020). Disponible en: <https://elcomercio.pe/luces/arte/primitivo-evanan-deja-testimonio-de-la-pandemia-del-coronavirus-en-sus-tradicionales-tablas-de-sarhua-covid-19-noticia/>.

Por su parte, Venuca, la otra hija de Primitivo Evanan, viene desarrollando algunos temas considerados aún «polémicos» dentro de su comunidad (y la sociedad peruana en general), como las pinturas de parejas LGTBI o de temática erótica.¹⁰ En agosto de 2020, fue ganadora de la tercera edición del Premio de Arte Contemporáneo del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) con su obra *Rikchary Warmi*,¹¹ una selección de varas silvestres que:

[...] originalmente fueron utilizadas como objetos ceremoniales según la tradición sarhuina, para narrar la historia de una mujer virgen. La artista reclama para las mujeres de Sarhua la capacidad de sentirse dueñas de su cuerpo, de su sexualidad y de su derecho al goce, hasta ahora reprimido y anulado por una sociedad absolutamente conservadora.¹²

Es indudable que estamos ante un gran cambio en el arte de Sarhua, en el que el rol de las artesanas se va haciendo más visible y preponderante con la incorporación de la temática femenina en búsqueda de empoderamiento real en diversos ámbitos sociales.

LA INFLUENCIA Y PRESENCIA DEL AMAUTA EN LA PANDEMIA: PRIMITIVO EVANAN

El amauta Primitivo Evanan, junto con su hija Valeriana, también empieza a elaborar mascarillas. Antes del confinamiento habían concluido la colección «Maravillas del Mundo», inspirada en una visita al Macchu Picchu, en la que el amauta decidió recrear lugares de Sarhua que él considera que son y pueden ser vistos también como maravillas del mundo.¹³

10. Venuca Evanan, la revolucionaria artista ayacuchana que elaboró la primera tabla de Sarhua LGTBI. Reportaje de Gloria Purizaca. Diario *La República* (14/12/2020). Disponible en: <https://larepublica.pe/genero/2020/09/17/venuca-evanan-la-revolucionaria-artista-de-ayacucho-que-elaboro-la-primera-tabla-de-sarhua-lgtbi-atmp/>.

11. https://cultural.icpna.edu.pe/portfolio_page/premio-icpna-arte-contemporaneo-2020/.

12. <https://tvrobles.lamula.pe/2020/08/25/artista-venuca-evanan-gana-el-premio-icpna-arte-contemporaneo-2020/tvrobles/>.

13. En la actualidad, la intención de los artistas de Sarhua es que su arte y sus tablas sean reconocidos como patrimonio cultural mundial.



FIGURA 3. Amauta Primitivo Evanan Poma y Valeriana Evanan Vivanco. Fuente: Valeriana Evanan Vivanco.

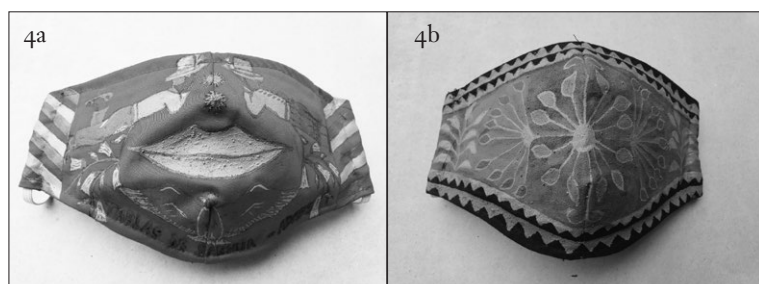


FIGURA 4a, 4b. Mascarillas elaboradas por Primitivo Evanan y Valeriana Evanan Vivanco. Fuente: Valeriana Evanan Vivanco.

Tres meses después de iniciado el confinamiento en el Perú se supo que Primitivo estaba delicado de salud y a la espera de una operación. Esta noticia movilizó a la red de apoyo del artesano y a autoridades como el ministro de Cultura, Alejandro Neyra, quien visitó al amauta en su taller de Chorrillos.¹⁴ El amauta, como una manera de hacer frente a la imposibilidad de vender sus

14. www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/188052-ministro-de-cultura-expreso-su-solidaridad-al-artesano-primitivo-evanan.

artesanías y la de los demás artesanos sarhuinos, solicitó al ministro que ADPAS fuera incorporada al catálogo virtual de la tienda Ruraq Maki, lo que finalmente se logró en septiembre de 2020.¹⁵

Cuando, en julio de 2020, Alejandro Neyra jura por segunda vez como ministro de Cultura, lo hace usando una mascarilla sarhuina (regalo de Primitivo). Esto llama la atención de la prensa y se publican artículos para explicar el origen de la mascarilla, centrándose en el arte de Sarhua y en Primitivo Evanan, lo que favorece aún más la visibilización de los artesanos de Sarhua y sus nuevas creaciones.¹⁶

Durante esta etapa, la presencia de Primitivo y Valeriana Evanan, en representación de ADAPS, ha sido una constante en los medios de comunicación y en las redes sociales. La última aparición importante de Primitivo Evanan ha sido en enero de 2021 en el programa «Peruanos al Bicentenario»,¹⁷ de TV Perú (canal de la televisión pública del Perú), que presenta entrevistas a diversos personajes importantes del Perú en el marco del bicentenario de la independencia nacional.¹⁸ En esta entrevista, Primitivo hizo un recorrido de su experiencia personal y un recuento de su obra, lo que incluye también la historia de ADAPS, y dio más visibilidad al arte sarhuino.

Recientemente el Ministerio de Cultura del Perú nombró a Primitivo Evanan Poma como «Personalidad Meritoria de la Cultura», por ser uno de los principales difusores y promotores del arte de Sarhua e «influencia en nuevos artistas, lo que conlleva al desarrollo cultural y al diálogo permanente entre lo tradicional y el arte contemporáneo»,¹⁹ lo cual se puede percibir, como hemos visto en el apartado anterior, en las nuevas temáticas, incorporadas principalmente por las artistas sarhuinas.

15. www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/302076-ministerio-de-cultura-tablas-de-sarhua-en-tienda-virtual-ruraqmaki-pe.

16. <https://elcomercio.pe/vamos/peru/coronavirus-peru-la-historia-de-la-curiosa-mascarilla-que-uso-en-palacio-el-ministro-de-cultura-alejandro-neyra-primitivo-evanan-tablas-de-sarhua-olinda-silvano-noticia/>.

17. Primitivo Evanan en «Peruanos al Bicentenario». Disponible en: www.youtube.com/watch?v=UqdmobUzlik.

18. <https://andina.pe/agencia/noticia-tv-peru-estrenara-este-domingo-programa-peruanos-al-bicentenario-820076.aspx>.

19. Resolución Ministerial 000045-2021-DM/MC. Diario oficial *El Peruano* (24/2/2021). Disponible en: <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/otorgan-la-distincion-de-personalidad-meritoria-de-la-cultu-resolucion-ministerial-n-000045-2021-dmmc-1929802-1/>.

REFLEXIONES E IDEAS FINALES

En este trabajo he intentado mostrar el devenir de un elemento material e inmaterial que tiene un gran sustento histórico y que ha ido fortaleciendo su presencia en el circuito artístico y patrimonial del Perú. En este apartado final quisiera centrarme en las nuevas formas de observar el patrimonio cultural y los nuevos retos a los que se enfrentan sus hacedores.

Los trabajos sobre patrimonio cultural: nuevas miradas

Uno de los principales ámbitos que se han visto afectados por la pandemia es el contacto social, lo que nos plantea disquisiciones y varias preguntas generales y específicas.

Tras haber mencionado brevemente la metodología que he utilizado para la elaboración de este texto, me gustaría señalar algunas precisiones vinculadas a las preguntas que surgen con relación a la «calidad» del tipo de planteamiento antropológico o científico-social que necesita de esa interacción para la elaboración de trabajos aplicativos o teóricos, en el sector educativo, en el sector privado o en el gubernamental, que por razones obvias se ve mermado en su contacto físico-social.

Lorenza Mondada (2020: 443), en un interesante estudio sobre el cambio en los saludos en la época de la pandemia, señala que «estos funcionan como reveladores de las múltiples conexiones entre los cuerpos y la sociabilidad, además de las consecuencias epidemiológicas, culturales y sociales de cómo los cuerpos se comportan, son tratados, controlados y disciplinados dentro de los dispositivos de bio poder», y se enfoca también en la observación de la afectación no solo del cuerpo fisiológico, sino también del cuerpo biosocial. Considera que los cuerpos al moverse, al interactuar y al entrar en contacto entre ellos no solo son un entorno propicio para la propagación del virus, sino también el hábitat en el que la vida con el virus se (re)organiza socialmente (2020: 442), lo que, por lo tanto, sugiere un cambio en nuestra sociabilidad y en nuestras relaciones sociales.

Teniendo en cuenta lo dicho, no solo son las relaciones amistosas y familiares las que se ven afectadas, sino también nuestro desempeño profesional, principalmente si este tiene como base primordial el contacto social. La afectación de esos cuerpos biosociales pone en evidencia no solo las diversas per-

cepciones sobre el trabajo en línea, sino también la enseñanza y el aprendizaje, pues se entiende que en estas relaciones se pierde el contacto personal, que es la esencia de estas acciones.

Esta visión actúa en la consideración positiva o negativa de dicho trabajo, investigación, etc., dado que se señala una supuesta ausencia de verdadera calidad, poniendo énfasis en la pérdida de la observación «cercana y verdadera», al no poder interactuar de manera presencial, en cuanto que la interacción social es «la infraestructura para las instituciones sociales, el nicho ecológico natural del lenguaje y el escenario en el que se representa la cultura» (Schegloff, 2006: 70, en Mondada *et al.*, 2020: 443).

En ese sentido, la cultura en general (y, dentro de ese amplio entramado, el patrimonio cultural material e inmaterial específicamente) lleva intrínseca la sociabilidad, que se activa cuando los sujetos creamos, transmitimos, disfrutamos, consumimos, etc., los bienes culturales. Podríamos decir que es en este ámbito de la sociedad, a pesar de la desigualdad, donde más interactuamos en diversos niveles, con diversas fortalezas y carencias. En este contexto de pandemia, en esta afectación de esa interacción que articula los elementos culturales con diversos entornos, se hace necesario no solo repensar y ubicar el propio bien o elemento cultural en todo el entramado de la sociedad en la pandemia, sino también observar, analizar, debatir las nuevas formas y acercamientos a su estudio.

Sin duda, la presente publicación constituye una aproximación al patrimonio cultural inmaterial de ese período haciendo uso de la única forma de contacto y observación posible en ese momento: internet. Queda pendiente pensar las nuevas ideas y cambios de lo que consideramos como la nueva sociabilidad.

Quizá es algo obvio señalar que son los portadores de ese patrimonio cultural inmaterial quienes transmiten y recrean el arte, y que con esta pandemia eso se ha puesto aún más en evidencia, porque esta reinención o reutilización o resiliencia se hizo absolutamente necesaria como medio de supervivencia, lo que significa que nos hemos acercado a realidades sociales en un momento de gran vulnerabilidad. La gran duda o pregunta es si podemos observar y analizar objetivamente, si tenemos o no un rol más allá del académico. El futuro post-COVID-19 es incierto, pero lo que sí es real es que la cultura, el patrimonio cultural, ha jugado y jugará un papel importante en esta «nueva normalidad». Reinventarnos como académicos también es nuestra obligación.

*El patrimonio cultural inmaterial: sus hacedores
y sus nuevos retos*

En varios trabajos que he realizado vinculados al patrimonio cultural material e inmaterial, me ha interesado principalmente la relación de los sujetos con ese elemento cultural (más allá de si es patrimonio cultural oficialmente declarado), es decir, la forma en que se crea y, en palabras de Eric Hobsbawm (2002), se «inventa una nueva tradición», basada en un pasado histórico, cuyo discurso también va cambiando y adaptándose. De esta forma, ante un momento de «peligro», se recuperan, se reivindican y se protegen los bienes culturales (Arista, 2012-a; Arista, 2012b; Arista, 2021), que es lo que ha sucedido, por ejemplo, con el arte de Sarhua en varios de los momentos de su aparición en Lima.

La llegada a la capital significaba un cambio, una reinención, para adaptarse a las nuevas formas culturales de la ciudad, lo que implicaba la construcción de diferentes relaciones sociales, tanto con actores en la ciudad como con su propia comunidad, tal como señala José María Arguedas:

Y ya que hemos citado a Lima que es un museo completo del trance en que se encuentra el hombre que debe saltar uno o dos siglos de evolución en una o dos décadas, podemos afirmar que la masa algo desconcertada al tiempo de ingresar en la urbe, encuentra pronto su «lugar» en ella, su punto de apoyo para asentarse en la ciudad y modificarla. Encuentra tal punto de apoyo en sus propias tradiciones antiguas, organizándose conforme a ellas y dándoles nuevas formas y funciones; manteniendo una corriente viva, bilateral, entre la urbe y las viejas comunidades rurales de las cuales emigraron. La antigua danza, la antigua fiesta, los antiguos símbolos se renuevan en la urbe latinoamericana, negándose a sí mismos primero y transformándose luego (Arguedas, 2009: 168).

Así, podemos identificar que el arte de Sarhua se mueve en dos ámbitos: el del patrimonio inmaterial y el de las industrias culturales. Y ambos se pueden ver representados y entremezclados, como hemos podido apreciar en los puntos precedentes. Las fortalezas que tiene el arte de Sarhua (más allá de la belleza y la calidad de sus producciones), que se han visto acrecentadas a lo largo de las décadas, han sido aspectos cruciales en su reinención y desenvolvimiento durante la pandemia: 1) la idea de un pasado histórico milenario, que se asienta potente en la actualidad, lo que ha permitido un gran movi-

miento en diversas geografías sociales y culturales; 2) la construcción de sólidas redes de apoyo y colaboración con diversos científicos sociales, artistas, conocedores, autoridades, tanto en el Perú como internacionalmente; y 3) la gran capacidad de adaptación de su arte y su técnica, que asimismo permite incorporar temáticas actuales, utilizando nuevos formatos de transmisión, pero sin perder la mirada en el mundo rural y desde el mundo rural (lugar de origen de los artesanos y las artesanas).

El arte de Sarhua es un claro ejemplo de patrimonio inmaterial cambiante, adaptable, con todos los riesgos que esto implica. Pero a esas adaptaciones no habían sido ajenos los artesanos desde su inserción en el circuito artístico, cultural y académico de Lima, como señala Pablo Macera (1991: 16): «De estas vigas de compadre y parentesco son hijas las actuales Tablas de Sarhua, hijas libres, migrantes, informales, salidas de su pueblo para probar fortuna en Lima, donde la tuvieron para bien y mal de sí mismas».

Estos cambios y adaptaciones son una muestra del proceso natural de un elemento cultural que depende exclusivamente del saber, del conocer y del hacer de hombres y mujeres que responden a su entorno, a su coyuntura, haciendo uso de su tradición y en respuesta a múltiples eventos.

Los portadores del arte de Sarhua son los actores principales de la reinención de su propio arte y del devenir histórico que ha tenido a lo largo de los años. Pero en este punto podemos notar un cambio: si bien los principales maestros creadores de la asociación y pioneros de la difusión del arte de Sarhua fueron varones, esta pandemia ha visibilizado el rostro femenino, tal como hemos visto en el apartado dedicado a las artesanas sarhuinas, quienes no solo elaboran mascarillas, sino que las promueven, etc., lo que resignifica también el tipo de arte que realizan. Y esta resignificación se plasma, además, en sus creaciones, al incorporarse la mirada y la temática femenina.

Es importante resaltar que ADAPS está siendo fundamental a la hora de mantener la cohesión entre los artesanos, a pesar de que, debido a la pandemia, ha tenido también que respetar la independencia de los asociados.

A diferencia de otros artesanos peruanos, los de Sarhua han tenido las herramientas necesarias para poder hacer frente a las penurias y sobrevivir en estos tiempos de pandemia, ya que el trabajo realizado por años, el interés de parte de la academia y del público en general, e incluso los ataques recibidos en el año 2017 han acabado siendo una plataforma importante explotada de manera efectiva. Sin embargo, estos cambios deben ser observados con atención, ya que las consecuencias, principalmente económicas, podrían configu-

rar un escenario diferente tanto para el propio bien cultural como para los hacedores. Sin embargo, como señala la cita de Arguedas que da inicio al presente artículo, ojalá que el arte de Sarhua y los sarhuinos no se dejen, como siempre han hecho, avasallar.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA RÍOS, S. (2019). *Artesanías del Perú. Historia, tradición e innovación*. Lima: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú.
- ARGUEDAS, J. M. (2009). «La cultura: un patrimonio difícil de colonizar (1966)». En: Sales, D. (ed.). *José María Arguedas: Qepa Wiñaq... siempre. Literatura y antropología*. Madrid/Fránctot: Iberoamericana Vervuert: 163-168.
- ARISTA ZERGA, A. (2012-A). «Del Pacífico al Mediterráneo: coincidencias y diferencias —desde la antropología— en la concepción del patrimonio cultural». *Revista Cadernos de Campo. Revista de Antropología Social, Universidad de Sao Paulo*, 21, enero-diciembre. PPGA/USP: 289-300.
- ARISTA ZERGA, A. (2012-BV). «De vaquerías y museos: usos del patrimonio cultural en una comunidad nororiental del Perú». En: Asensio, R., y Pérez Galán, B. (eds.). *¿El turismo es cosa de pobres? Patrimonio cultural, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo*. Tenerife/Lima: Colección Pasos edita 8, serie Turismo, 4, España e Instituto de Estudios Peruanos-IEP, Perú: 61-72.
- ARISTA ZERGA, A., y GARAY, C. (En prensa, 2021). «Museos, arte y memoria en el Perú: entre la controversia y la reparación simbólica». *Revista del Departamento de Antropología de las Américas del Instituto de Arqueología y Antropología Cultural de la Universidad de Bonn*.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Instituto de Democracia y Derechos Humanos.
- GERMANÁ, G. (2020). «Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua: reelaboraciones visuales y resignificaciones identitarias en las tablas de Sarhua en Lima (Perú)». En: Quiñones Aguilar, A. C. (ed.). *Mundos de creación de los pueblos indígenas de América*. Primera ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana: 21-41.
- GONZALES, O. (2015). «Testimonio y secretos de un pasado traumático: los “tiempos del peligro” en el arte visual de Sarhua». *Anthropologica*, 33(34). Lima. Disponible en: www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122015000100005.
- GÓRALSKA, M. (2020). «Anthropology from home. Advice on digital ethnography for the pandemic times». *Anthropology in Action*, 27(1): 46-52.

- HOBBSAWM, E. (2002). «Introducción a la invención de la tradición». En: Hobsbawm, E., y Ranger, T. (eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica: 7-21.
- LEMLIJ, M., y MILLONES, L. (2004). *Las tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú*. Lima: SIDEA.
- MACERA, P., y ANDAZÁBAL, R. (COMPS.); BERROCAL EVANÁN, C. (pintor-narrador) (1999). *Flora y fauna de Sarhua. Pintura y palabra*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Banco Central de Reserva del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos / ELF Hydrocarbures Pérou.
- MILLONES, L. (2006). *Historia y memoria. Las pinturas de Sarhua*. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/sarhua/text1.html>.
- MONDADA, L. et al. (2020). «Human sociality in the times of the Covid-19 pandemic: A systematic examination of change in greetings». *Journal of Sociolinguistics*, 24: 441-468.
- MINISTERIO DE COMERCIO EXTERIOR Y TURISMO DEL PERÚ (2008). *Guía Artesanal Turística del Perú*. Disponible en: <https://repositorio.promperu.gob.pe/handle/123456789/837>.
- MINISTERIO DE COMERCIO EXTERIOR Y TURISMO DEL PERÚ (2017). *Amautas de la Artesanía Peruana. 2000-2017*. Disponible en: https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/473752/1_Catalogo_AMAUTAS_2000_2017.pdf.
- MUSEO DE ARTE DE LIMA (2018). *Colección Piraq Causa ¿Quién será el culpable?* http://mail.mali.pe/not_detalle.php?id=576&p=ant&anio=2018.
- MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ (s/f). *Informe Declaración del arte de Sarhua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación*. RVM 197-2018-VMPCIC-MC. http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/277_4.pdf?8748140.

La adaptación de la artesanía frente al COVID-19: el caso de las tablas de Sarhua en Chorrillos¹

BÁRBARA MOLINA NEIRA

INTRODUCCIÓN

El COVID-19 ha tenido un gran impacto en diferentes actividades humanas, incluidas las culturales. La Unesco² refiere que la pandemia ha afectado enormemente al patrimonio cultural inmaterial (PCI) de cada país y, en particular, a la artesanía, por su vinculación con el turismo. El proceso de adaptación de las prácticas artesanales a la pandemia va desde la modificación de los soportes artesanales hasta la transformación de sus formas de producción y distribución. Estos cambios han tenido que afrontar varios obstáculos, como la falta de capacitación en el uso de plataformas de comercio electrónico, y la falta de canales de distribución, infraestructura física y tecnológica e insumos, además de la nula implementación de políticas culturales en el propio contexto. Esta situación ha demostrado que la superación de la brecha digital y el desarrollo de programas y políticas públicas para el patrimonio inmaterial son los aspectos más urgentes que varios países, especialmente en Latinoamérica, tienen que superar para lograr la resiliencia de la actividad artesanal.

Este artículo analiza el proceso de adaptación de la artesanía de la comunidad de Sarhua en Chorrillos, Perú, frente al COVID-19. La metodología utilizada ha sido cuantitativa, basada en la investigación histórica a través de diversas publicaciones académicas y de prensa sobre la historia de Sarhua y lo

1. Investigación realizada en el marco del proyecto «Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

2. La encuesta permanente sobre PCI y COVID-19 se puede encontrar en el siguiente enlace: <https://es.unesco.org/news/unesco-presenta-plataforma-patrimonio-cultural-inmaterial-y-covid-19>.

que se ha escrito sobre su artesanía, con el fin de establecer un contexto general. Asimismo, se han consultado contenidos audiovisuales, principalmente a través de las redes sociales, y se han realizado entrevistas semiestructuradas a informantes clave en este proceso.

ARTESANÍA Y COVID-19: UNA BREVE LECTURA GLOBAL

La pandemia del COVID-19 ha desencadenado una crisis económica y social mundial en la que la cultura, como área transversal de estas dimensiones, también se ha visto seriamente afectada. La propagación del virus SARS-CoV-2 ha supuesto la cancelación de planes, programas y proyectos, y el cierre indefinido de espacios y espectáculos culturales. La restricción de la movilidad ha obligado a interrumpir actividades culturales consideradas no esenciales, lo que ha dejado a millones de trabajadores y trabajadoras culturales en todo el mundo en una situación de extrema precariedad. Prueba de ello son las primeras estadísticas, ya analizadas principalmente en el contexto europeo, que sitúan la cultura como uno de los ámbitos de mayor pérdida de empleo (Betzler, Loots, Prokúpek, Marques y Grafenauer, 2020; IDEA Consult *et al.*, 2021). En el caso de América Latina, aunque todavía no se dispone de estadísticas para la cultura, hay estudios que advierten de las graves consecuencias que la pandemia está teniendo y tendrá en las actividades culturales y en la artesanía (Awad y Konn, 2020; Rivera, 2021). Sin embargo, la crisis global que está experimentando la cultura no es reciente, aunque sí se ha visto acusada por la pandemia (Comunian y Conor, 2017; Morgan y Nelligan, 2018; Comunian e England, 2020; IDEA Consult *et al.*, 2021). Varios estudios recientes (Banks, 2020; Eikhof, 2020; Comunian e England, 2020) señalan que el COVID-19 no hizo más que acelerar la debacle global de la cultura provocada por un modelo económico precario. Aun con los matices de cada contexto, este modelo ha impuesto contratos cortos, trabajo irregular, organización sindical escasa, marcos regulatorios ineficaces, desarrollo de políticas públicas solo para determinadas áreas y actividades culturales, y una fuerte dependencia de sectores como el turismo. La artesanía, como actividad cultural clave en la industria turística, no escapa a esta precariedad. La dependencia casi exclusiva de la producción artesanal de esta actividad ha desembocado, sobre todo en los países en vías de desarrollo, en una gran dificultad para adaptarse a acontecimientos como el que estamos viviendo, y ha demostrado el peligro que

dicha subordinación representa para el mantenimiento de la tradición artesanal a largo plazo.

Las primeras soluciones para adaptar las prácticas artesanales al nuevo escenario pandémico han girado en torno a la necesidad de desarrollar políticas y programas de rescate urgentes basados en los beneficios que ofrece la era digital, principalmente el comercio electrónico. El programa «Artesano, estamos contigo» del Gobierno colombiano es un ejemplo de esta estrategia que se enfoca en capacitar a los artesanos en herramientas virtuales para incorporarlos al mercado de ventas en línea (*El Tiempo*, 21/4/2020; Serrano *et al.*, 2020). En cambio, otros gobiernos, como el de Túnez, han optado por aplicar una política estatal de fondos de rescate para los artesanos paralizados (OECD, 2020). En general, las respuestas políticas en los países donde ha habido interés por la artesanía se basan en implementar el comercio virtual o, en todo caso, en la creación de fondos de rescate. Sin embargo, estas primeras soluciones han puesto de manifiesto las desigualdades que existen entre los países en cuanto a la valoración de la cultura, el desarrollo de políticas públicas y el acceso a la tecnología y los medios digitales. Según Elisabeth Beauvoyer, Sophie Dupré y Matthieu J. Guitton (2020) hay tres mil millones de personas sin acceso a los servicios digitales, lo que significa que, con el estallido de la pandemia, estas personas no pueden acceder a la información, a diversos servicios ni al desarrollo de actividades económicas, educativas, de ocio y de interacción social.

El COVID-19 ha agravado la brecha digital, particularmente en el caso de las regiones en vías de desarrollo, cuya inversión en tecnología se ha visto limitada, sobre todo ahora que existen grandes problemas de salud que requieren una mayor inversión. En el caso de algunos países de Sudamérica, la deficiencia tecnológica no se limita a la carencia de infraestructuras (antenas repetidoras de señal, fibra óptica, *hardware* y *software*), sino que incluye también una falta de capacitación y medios económicos de las personas para adaptarse a los requerimientos digitales, lo que perjudica a las generaciones mayores y a la población de las zonas rurales (Castro, 2020; Lustig y Tommasi, 2020). Según el SELA (Ortuño, 2020), «la brecha digital impide que la región (latinoamericana) aproveche efectivamente las TIC y se apoye en ellas para promover los procesos de desarrollo sostenible e integración de los países que la componen». Por lo tanto, y de acuerdo con el contexto global y regional que hemos analizado, existen cuatro vectores que estarían determinando los procesos de adaptación de la artesanía a las dificultades del

COVID-19 en varios países de la región latinoamericana: 1) la crisis preexistente en el ámbito de la cultura; 2) la dependencia del turismo; 3) la falta de políticas públicas para responder a la pandemia, y 4) la brecha digital. El caso que nos ocupa en este análisis es un ejemplo de cómo la comunidad artesanal de Sarhua, en la localidad limeña de Chorrillos, está superando sobre la marcha los obstáculos mencionados en el contexto de la pandemia para continuar con el trabajo artesanal para su sustento, pero también para la continuidad y difusión de la práctica cultural.

LAS VIGAS DE SARHUA

Las tablas de Sarhua son originarias del pueblo que da nombre a la artesanía y que se ubica en el Departamento de Ayacucho, en los Andes peruanos. Según Luis Huertas Castillo (2012), la primera noticia que se conoce sobre las vigas de Sarhua es de 1945, «sin embargo, no fue hasta finales de la década de 1960 que este arte andino comenzó a difundirse y pudo ser apreciado fuera de su contexto original» (Huertas Castillo, 2012: 11). En cuanto a la antigüedad de su elaboración, aunque ha sido difícil establecer un arco temporal preciso, los ejemplos más antiguos de la tradición, con certeza, son del último tercio del siglo XIX. Los tablones pintados son un recurso constructivo (concretamente, la viga central del tejado de una casa) que se realiza con troncos de 2-3 m de largo por 20-25 cm de ancho cortados por la mitad longitudinalmente y de los que se pinta la cara lisa. La viga es un regalo de los padrinos o compadres de techo a los propietarios de la casa, y su incorporación a la construcción forma parte de una ceremonia llamada Tabla *Apakuykuy* u Obsequio de Tablas. En esta, la viga pintada es mostrada a la comunidad en un recorrido por las calles del pueblo donde, acompañada por la música de la *chirisuya* (instrumento de viento andino), es transportada junto con la *chicha de jora* y los demás materiales de construcción, hasta el emplazamiento de la casa. Luego se coloca la tabla en el techo para continuar con la *minka* (el trabajo comunitario, en lengua quechua), en este caso, la construcción de la casa. Una vez incorporada la viga al techo, se procede a celebrar una comida comunitaria.

El sentido de la viga de Sarhua, como elemento constructivo, es documentar aspectos de la vida del propietario de la casa y de la propia comunidad; por ejemplo, registra su genealogía y su oficio, y a veces incluye predic-

ciones de bienestar y abundancia. También contiene dedicatorias o recuerdos del compadre y la presencia de iconografía religiosa, sobre todo, de la Virgen de la Asunción y san Juan Bautista, como principales patronos de los sarhuinos. Asimismo, se representan actividades cotidianas, elementos de la cosmovisión andina, flora, fauna y geografía local (Nolte, 1991; Germaná, 2020). La iconografía cambia para introducir nuevos temas en coincidencia con su cambio de función, es decir, cuando las vigas se convierten en artesanías de mercado. Este cambio se produce a partir de la década de los ochenta como estrategia de supervivencia asumida por los sarhuinos exiliados en Chorrillos, Lima, ante las vejaciones sufridas debido a la injerencia en Ayacucho del grupo armado conocido como Sendero Luminoso y de los militares durante el conflicto armado peruano de los años ochenta y noventa.



FIGURA 1. «Piraq Causa» (¿Quién es el culpable?). Fuente: Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS).

En Chorrillos, los sarhuinos exiliados comienzan a utilizar la pintura de tablas como un recurso narrativo de idealización del territorio abandonado, y de denuncia de éxodo que, junto con las imágenes tradicionales, enriquece los temas de las pinturas sarhuinas (Germaná, 2020). La iconografía de las Tablas de Sarhua, según varios historiadores (Raúl Porras Barrenechea en Huertas, 2012; Nolte, 1991), estaría asociada con los *kipus* y *quellcas* precolombinos, ambas formas de documentación y registro del período incaico.

Manuel Burga (2005), por su parte, propone que no se trata de una tradición pictórica heredada del período incaico, sino de la persistencia de categorías andinas para organizar el espacio, la sociedad y las ideologías en esta zona. En cualquier caso, la función de las tablillas es narrativa, ya que no solo documentan acontecimientos, sino que idealizan, expresan deseos y anticipan posibles escenarios futuros (Germaná, 2020). Estas narraciones continúan el diálogo con elementos simbólicos de la cosmovisión andina y la música tradicional, pero también con temas contemporáneos, como la ideología de género, y con otros globales, como la propia pandemia, formando un compendio de relatos que dan sentido a la cosmovisión de la comunidad sarhuina en el presente. De esta manera, la artesanía de Sarhua cumple varias funciones: económica, estética, documental, narrativa, de empoderamiento social y de difusión de la identidad.



FIGURA 2. Representación de los obstáculos de la pandemia en la comunidad de Sarhua. Fuente: VIGA.

LA ADAPTACIÓN DE LA ARTESANÍA SARHUINA
FRENTE AL COVID-19

En este apartado retomaremos los condicionantes en los procesos de adaptación de la artesanía al COVID-19 que habíamos mencionado: 1) la crisis preexistente en el ámbito de la cultura; 2) la dependencia del turismo; 3) la falta de políticas públicas para responder a la pandemia, y 4) la brecha digital. A partir de ellos y de las entrevistas realizadas a los artesanos y las artesanas de Chorrillos, analizaremos el proceso de cambio y adaptación de la artesanía sarhuina ante la pandemia. Comenzaremos por referirnos a la crisis preexistente en el campo de la cultura, que en el caso peruano de la artesanía Sarhua ha sido escenario de reclamos y disputas. Según todos los informantes, la comunidad lleva años solicitando el apoyo del Estado para articular su práctica como eje fundamental del turismo. Ante el hermetismo de las instituciones culturales públicas, varios representantes de los artesanos optaron por buscar apoyo internacional utilizando como puente la voz autorizada de la academia. No fue hasta que los organismos internacionales mostraron su interés que el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur) del Perú decidió apoyar la visibilidad de la artesanía de Sarhua. El primer paso fue declararla, en 2018, patrimonio cultural inmaterial del Perú con miras a justificar la implementación de la Ruta del Arte Sarhua, un proyecto liderado por la Unesco en conjunto con la Embajada de Australia, la Escuela Nacional de Bellas Artes y el Mincetur. Este proyecto es importante en nuestro análisis porque ha generado un punto de inflexión que explica en gran parte por qué la iniciativa de la adaptación de la práctica artesanal frente al COVID-19, que ahora explico, se ha desmarcado de las estrategias públicas de gestión cultural. La llegada de la pandemia implicó la interrupción del proyecto y, sin embargo, la expectativa de la comunidad artesanal ante el interés previamente generado por la artesanía de Sarhua implicó una confianza en la implementación de políticas de apoyo y rescate a la actividad artesanal, como respuesta a la crisis, que nunca llegaron. La conciencia del abandono institucional, la falta de turistas y de políticas públicas y el golpe económico hicieron que la comunidad artesanal asumiera cambios en la forma de producción, el formato y los canales de distribución, lo que ha sido un reto especialmente relacionado con la disponibilidad de materias primas y recursos tecnológicos.

El proceso de adaptación de las artesanías de Sarhua en tiempos de pandemia surgió de la idea de un grupo de artesanas pertenecientes a la comuni-

dad sarhuina de Chorrillos e informantes en esta investigación, quienes propusieron cambiar el soporte de las pinturas de la tabla al textil en respuesta a un problema local: la ausencia de mascarillas para la población en un momento en que eran de extrema necesidad. A partir de entonces, y con la ayuda de las redes sociales, las fotografías de las mascarillas se volvieron virales y despertaron interés por su adquisición en un mercado más amplio. Sobre este último punto Violeta Quishpe (comunicación personal, 26/4/2020) menciona que, hasta esa fecha, no habían recibido ninguna ayuda estatal a pesar de las solicitudes. La visibilidad generada en las redes sociales fomentó la disposición de los medios de comunicación nacionales e internacionales, y fue entonces cuando la Municipalidad de Lima contactó con los artesanos por primera vez, para ofrecerles asesoramiento en cuestiones de bioseguridad, control de calidad y producción a mayor escala. Las artesanas de Chorrillos también se convirtieron en la imagen de la Unesco en materia de resiliencia y COVID-19.



FIGURA 3. Mascarillas Sarhua de la marca VIGA que se comercializan por redes sociales. Fuente: VIGA.

Sin embargo, las instituciones públicas nacionales y las internacionales planteaban las relaciones desde una postura técnica que no consideraba el contexto. Violeta Quishpe (comunicación personal, 26/4/2020) refiere que, por ejemplo, las capacitaciones y talleres no han servido de nada porque la

materia prima para las mascarillas, que garantiza la bioseguridad, no está disponible en el mercado local, lo que ha frenado en tiempo y cantidad la producción de las mascarillas. Además, estos talleres no se imparten en quechua, lo que dificulta el proceso de aprendizaje, ya que un gran número de artesanos, especialmente los primeros exiliados, saben muy poco castellano. Por otro lado, ingresar en el mercado virtual implica la disponibilidad de una infraestructura que permita una cadena de distribución que en la actualidad no existe. Tener una buena conectividad a internet, poder incorporar un dominio web con un sistema de pago, servicios de envío y entrega eficientes, así como disponer de personal capacitado para llevar a cabo estos procesos de manera efectiva son aspectos que aún están lejos de ser una realidad para esta comunidad artesanal. Como menciona Gaudencia Yupari (comunicación personal, 26/4/2020), una cosa es subir fotografías a las redes sociales y otra muy distinta es establecer una operación de venta a gran escala. Por estas razones, los artesanos y las artesanas han adoptado una postura cautelosa en relación con lo que el Estado, las instituciones internacionales y la tecnología pueden aportarles. Los efectos negativos de la pandemia y la ausencia de estrategias claras por parte de las instituciones culturales locales y nacionales en el Perú para gestionarlos han llevado a la comunidad artesanal sarhuina de Chorrillos a asumir las escasas y desarticuladas acciones institucionales que surgen sobre la marcha como un apoyo externo, pero ya no como un factor determinante para su actividad artesanal.

Los sarhuinos de Chorrillos son conscientes de que la superación de la crisis depende de su propia capacidad inventiva y creatividad, con lo cual, la elaboración de las mascarillas ha servido para paliar las primeras consecuencias económicas de la pandemia, pero no representan una vía a largo plazo, más aún cuando la activación del turismo llevará tiempo. Por ello, buscan modificar su sistema de producción basado en la industria turística hacia uno más enfocado en las alianzas con el sector privado y en la exportación sin dependencia del Estado. Con relación a lo primero, la comunidad ha reflexionado sobre la necesidad de fortalecer el trabajo en red, estableciendo convenios con empresas privadas para aplicar sus técnicas artesanales en la elaboración de productos, como es el caso de KEIDAS, que ha incorporado pinturas sarhuinas en sus envases de aromaterapia. También se han aventurado a desarrollar nuevos nichos de mercado apostando por una artesanía en la que confluyen ideología de género, simbolismo y magia en forma de producto. Hablamos de la producción de las *ekakas*, amuletos de la buena fortuna que representan la imagen de una mujer



FIGURA 4. *Ekeka* de la fortuna. Nótese las consignas feministas de la representación. Fuente: VIGA.

empoderada, en contraposición al tradicional *ekeko*, entendido como el personaje andino cuya representación trae fortuna.

La lectura feminista de la artesanía tiene sus raíces en la inclusión de la mujer en la práctica artesanal como consecuencia del exilio, lo que supuso un cambio en aquellos roles tradicionales en los que solo el hombre podía intervenir en la elaboración de la artesanía. El trabajo comunitario fuertemente influido por la mujer ha permitido que en la actualidad las tablas formen parte de un activismo feminista de resistencia que busca visibilizar la situación de las mujeres en la sociedad peruana. Por ello es interesante que los discursos de género, mito, simbolismo y mercado dialoguen para presentar nuevas formas de ver e interpretar la artesanía, y se acerquen así a lecturas que rompan la hegemonía a la vez que se abren paso en mercados más amplios.

En lo que refiere a la exportación de la artesanía de Sarhua a través del comercio electrónico, el camino se ve obstaculizado por la brecha digital y la ausencia de un marco legislativo nacional eficaz sobre el tema. Aun así, el primer paso hacia la venta virtual ha sido la creación de varias empresas, como VIGA, una marca en honor al origen de la práctica artesanal que, por ahora, comercializa las artesanías a través de las redes sociales dentro del territorio nacional, a falta de un dominio web con un sistema de pago que permita la venta al exterior y de un recurso humano que sepa manejar estas herramientas.

CONCLUSIÓN

El vertiginoso proceso de cambio que ha supuesto la adaptación de la práctica artesanal de las tablas de Sarhua a las nuevas condiciones establecidas por la presión de la pandemia del COVID-19 ha obligado a introducir nuevos formatos y temáticas en la artesanía para garantizar su supervivencia. El paso de un soporte rígido a un tejido maleable y absorbente, y a productos no tradicionales y de consumo masivo, así como el reto de adaptarse a la gestión de un negocio a través de plataformas de internet para llegar a un nuevo mercado han sido las respuestas a un escenario carente de infraestructuras y políticas públicas eficaces antes y durante la crisis sanitaria.

El análisis de la adaptación de las tablas de Sarhua al nuevo contexto impuesto por el COVID-19 no deja de plantear cuestiones sobre las que los académicos, los responsables políticos y los gestores culturales aún no han reflexionado en profundidad. Por ejemplo, el debate que surge en torno a la autenticidad de la práctica artesanal cuando esta debe sufrir un cambio radical ante las crisis. O el papel que los profesionales y custodios del patrimonio deberíamos asumir en la defensa y apoyo del PCI en la medida en que, como engranajes del sistema cultural, hacerlo de manera efectiva y eficiente justificaría de mejor manera nuestros salarios. También se plantea la necesidad de desarrollar políticas a medida y la posibilidad de que la comunidad artesanal fije sus propias condiciones a la hora de establecer acuerdos, tanto públicos como privados. Y, asimismo, aparece la necesidad de entrelazar mejor el mundo digital con el tradicional, ya que la pandemia ha impuesto un nuevo sistema en el que para avanzar y, sobre todo, para dejar de depender del turismo y del Estado hay que superar la brecha digital. Sin embargo, esto depende del desarrollo de varios sectores estratégicos dentro del Estado. La velocidad y el grado en que este último se haga cargo del desarrollo de las infraestructuras de comunicación y distribución determinarán, a su vez, la posibilidad de comercializar la artesanía de Sarhua, ahora ya no solo de tablas, en el mercado virtual. Aun así, la lección que nos deja el análisis de estos procesos es que, lo esperado, que en este caso sería el giro absoluto hacia lo virtual, no necesariamente se da en todos los contextos, sino que existen alternativas, como el trabajo en red y las alianzas con el sector privado, que permiten superar las deficiencias de las políticas públicas y las limitaciones impuestas por el acceso a la tecnología.

BIBLIOGRAFÍA

- AWAD, S., y KONN, A. (2020). «Latin America and the Caribbean». Socioeconomic impacts of COVID-19. Recuperado de: www.ceso-saco.com/app/uploads/2020/10/Latin-America-and-the-Caribbean_Report.pdf.
- BANKS, M. (2020). «The work of culture and C-19». *European Journal of Cultural Studies*, 23(4): 648-654. DOI: 10.1177/1367549420924687.
- BEAUNOYER, E.; DUPÉRÉ, S., y GUITTON, M. J. (2020). «COVID-19 and digital inequalities: Reciprocal impacts and mitigation strategies». *Computers in Human Behavior*, 111(6): 106424.
- BETZLER, D.; LOOTS, E.; PROKŮPEK, M.; MARQUES, L., y GRAFENAUER, P. (2020). «COVID-19 and the arts and cultural sectors: investigating countries contextual factors and early policy measures». *International Journal of Cultural Policy*, 1-19.
- BURGA, M. (2005). *La historia y los historiadores en el Perú*. Lima: UNMSM, Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- COMUNIAN, R., y CONOR, B. (2017). «Making cultural work visible in cultural policy». En: Durrer, V.; Miller, T. y O'Brien, D. (eds.). *The Routledge Handbook of Global Cultural Policy*. Londres: Routledge: 265-280.
- COMUNIAN, R., y ENGLAND, L. (2020). «Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy». *Cultural Trends*, 29(2): 112-128.
- EIKHOF, D. R. (2020). «COVID-19, inclusion and workforce diversity in the cultural economy: what now, what next?». *Cultural Trends*, 29(3): 234-250.
- GERMANÁ, G. (2020). «Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua: reelaboraciones visuales y resignificaciones identitarias en las tablas de Sarhua en Lima (Perú)». En: *Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide: 243-272.
- HUERTAS CASTILLO, L. (2012). «La pedagogía de la imagen orden y castigo en las Tablas de Sarhua». *Boletín del Museo Regional de Atacama*, 10.
- IDEA CONSULT *et al.* (2021). *Research for CULT Committee – Cultural and creative sectors in post-Covid-19 Europe: Crisis effects and policy recommendations*, European Union, Policy Department for Structural and Cohesion Policies. Brussels. [www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/65242/IPOL_STU\(2021\)652242_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/65242/IPOL_STU(2021)652242_EN.pdf).
- LUSTIG, N., y TOMMASI, M. (en prensa, 2020). *El COVID-19 y la protección social de los grupos pobres y vulnerables*. PNUD América Latina y el Caribe.
- MORGAN, G., y NELLIGAN, P. (2018). *The creativity hoax: Precarious work and the gig economy*. Londres: Anthem Press.
- NOLTE MALDONADO, R. M. J. (1991). *Qellcay: arte y vida de Sarhua, comunidades campesinas andinas*. Lima: Terra Nuova.

- OECD (2020). *Tackling coronavirus (COVID-19): Contributing to a global effort. SME policy responses*. París: OECD.
- ORTUÑO, C. (2020). «COVID-19 e inclusión digital en América Latina y el Caribe: un problema de conectividad y acceso». *SELA* (4/6/2020). Disponible en: www.sela.org/es/prensa/articulos/a/64480/covid-19-inclusion-digital-america-latina-y-el-caribe.
- CASTRO, A. (2020). «Respuesta a la pandemia de COVID-19 en poblaciones urbanomarginales y rurales en América Latina». PNUD. América Latina y el Caribe (15/4/2020). Disponible en: www.latinamerica.undp.org/content/rblac/es/home/blog/2020/respuesta-a-la-pandemia-de-covid-19-en-poblaciones-urbanomargin.html.
- RIVERA, S. V. (ed.) (2021). *Bolivia at the Crossroads: Politics, Economy, and Environment in a Time of Crisis*. Londres: Routledge.
- SERRANO RODRÍGUEZ, D. et al. (2020). *Servicios y necesidades en contingencia COVID19*. Bogotá: Artesanías de Colombia.
- El Tiempo* (21/4/2020). «Artesanías de Colombia lanza campaña para apoyar artesanos del país». Disponible en: <https://proy.eltiempo.com/vida/artesantias-de-colombia-lanza-campana-para-apoyar-a-los-artesanos-del-pais-486960>.

Tradición en digital y artesanías confinadas. Efectos del COVID-19 en Colombia¹

NATHALIA CASTELLAR QUINAYÁS

Una semana después de que la OMS declarara que el brote de COVID-19 había alcanzado la condición de pandemia, el Gobierno de Colombia indicó las primeras restricciones sanitarias, y ya para el 24 de marzo decretó el confinamiento nacional, iniciándose así una cuarentena que se prolongaría hasta el 25 de mayo, con aperturas graduales de algunos sectores a partir del 27 de abril. El presente artículo toma en cuenta las medidas aplicadas durante este primer período y sus efectos. Posteriormente se han implementado nuevas fases del denominado «aislamiento preventivo obligatorio», el cual ha sufrido algunos cambios, y a la fecha, cuando aún el país se encuentra en situación de emergencia sanitaria, se ordena como «aislamiento preventivo con distanciamiento individual responsable», previsto hasta el 28 de febrero de 2021.²

Es importante tener en cuenta que, a principios de 2020, el panorama económico para Colombia no era alentador. Ya antes de la declaración de la pandemia se preveía que la desaceleración económica mundial y el bajo precio del petróleo afectarían la economía nacional (Rodríguez, 2020: 6). Sumado a esto hay que recordar la alta tasa de empleo informal en el país, estimada para 2019 en un 60,55 % (Álvarez *et al.*, 2020: 9).

Este tipo de trabajo se ve doblemente afectado con las medidas de aislamiento social, pues se trata de un sector muy vulnerable que no puede realizar la actividad laboral, o que, de realizarla, no tiene demanda para el producto o servicio que ofrece. Adicionalmente, debido a su inestabilidad inherente

1. Investigación realizada en el marco del proyecto «Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

2. Información obtenida de la página oficial <https://coronaviruscolombia.gov.co/covid19/index.html>.

y bajos ingresos, no concede capacidad de ahorro. Los posibles escenarios de recuperación se agravan debido a la imposibilidad de acceder a ayudas pensadas para personas con nóminas formales y a la ausencia de políticas de protección específicas (Álvarez *et al.*, 2020).

Por otro lado, la precariedad en la que se desarrollan gran parte de las actividades culturales del país hizo que el sector se viese fuertemente afectado. En un principio, la respuesta del Gobierno se centró en dos tipos de estrategias: en primer lugar, el despliegue de ayudas económicas³ que se podrían entender como de tipo humanitario, tales como el ingreso a programas de ayudas ya existentes, y créditos y alivios tributarios para artistas, creadores y gestores culturales que pudiesen demostrar su estado de vulnerabilidad.

En segundo lugar, se lanzó la estrategia #CulturaDigital, que, entre otras cosas, cuenta con un sitio web que pretende ser ventana de las estrategias digitales que se llevan a cabo en el territorio nacional dentro del ámbito cultural. Dividido en regiones, el sitio web redirige principalmente a perfiles en redes sociales⁴ de las alcaldías o gobernaciones de los diferentes territorios, o bien a alguna de sus páginas electrónicas oficiales, donde se hace difusión de diferentes tipos de manifestaciones. Durante los primeros meses de confinamiento fue posible observar en estos sitios una presencia considerable de eventos virtuales relacionados con danzas, bailes y músicas tradicionales y otras expresiones propias o cercanas al folclore y la tradición, los cuales iban desde las conferencias hasta los concursos y talleres.

A continuación, se intentará indagar sobre cómo estos primeros efectos del COVID-19 se han visto reflejados en el desarrollo del patrimonio cultural inmaterial (PCI) del país, teniendo en cuenta algunas particularidades sociales y económicas del contexto colombiano, como las ya mencionadas. Se toma como primer ejemplo la celebración de la Semana Santa de Popayán, en abril de 2020, y el uso que hizo la denominada comunidad «semanasantera» de las redes sociales como alternativa a las medidas de aislamiento y distanciamiento social. Como segundo ejemplo, observando la realidad a la que

3. Decretos 475, 561 y 818 de 2020. Información disponible en: <https://mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/MEDIDAS-DE-APOYO-AL-SECTOR-CULTURA-DURANTE-LA-EMERGENCIA-SANITARIA.aspx>.

4. De las catorce ventanas a las que se puede acceder en estos momentos, nueve redirigen a perfiles de Facebook.

tuvieron que enfrentarse miles de artesanas⁵ que desarrollaban sus actividades mayoritariamente en un contexto de informalidad laboral, se exponen algunas de las estrategias planteadas por el Programa Nacional de Escuelas Taller frente al COVID-19.

PCI EN COLOMBIA: ALGUNAS ANOTACIONES PREVIAS

Actualmente hay en Colombia doce manifestaciones incluidas en las listas de PCI de la Unesco: ocho se hallan en la Lista Representativa del PCI de la Humanidad, tres están en la lista de manifestaciones que requieren medidas urgentes de salvaguardia, y una, en el Registro de Buenas Prácticas. De la misma forma que en otros países, los procesos para la inclusión en estas listas han orientado en buena parte las políticas patrimoniales en Colombia, pues es evidente que se considera que la inclusión en las listas es, en sí misma, un dispositivo de valorización (Kirshenblatt-Gimblett, 2004: 55). La creación de listas nacionales reproduce el modelo instaurado por la Unesco y comparte en gran medida sus requisitos, por lo que es posible afirmar, tal y como lo hace Andrade (2013) para la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del ámbito Nacional (LRPCIN), que la inclusión en las listas de la Unesco también opera como un instrumento de poder con influencia sobre las comunidades, las manifestaciones y las visiones de nación. Por lo tanto, es interesante observar la naturaleza de los bienes que se postulan para ser incluidos en dichas listas, pues pueden brindar una idea sobre la concepción misma del PCI que desde las instituciones del Estado se busca instaurar, acerca de la forma en que este tipo de patrimonio se ha entendido mayoritariamente y sobre los intereses que entran en juego por parte de las diferentes comunidades implicadas en los procesos de selección.⁶

5. La mayoría de las personas que se dedican a la elaboración de artesanías en Colombia son mujeres, por lo que utilizaré el femenino genérico con relación a este colectivo. La mayoría femenina en este gremio tiene unas causas y unas consecuencias que no me es posible abordar aquí; sin embargo, creo necesario llamar la atención sobre este hecho, evitando la utilización del genérico masculino, o incluso de fórmulas neutras, con la intención de hacer así más evidente su mayoría.

6. Es importante aclarar que para entrar en la lista del PCI a nivel nacional se exige la elaboración de un Plan Especial de Salvaguardia, el cual tiene como requisito que «la comunidad

Dentro de estos doce elementos incluidos hasta la fecha en las listas de la Unesco encontramos que cuatro pertenecen a fiestas relacionadas en sus orígenes con la religión predominante en el país, como son las procesiones de Semana Santa y los carnavales; tres se pueden relacionar directamente con la tradición y el folclore, como son las músicas y bailes tradicionales; tres podrían responder, al menos en parte, a una visión «exótica» del patrimonio, amparada en la búsqueda del Estado por llevar a cabo acciones que avalen la visión pluriétnica y multicultural de la nación proclamada con la nueva Constitución de 1991 (Therrien, 2011); y dos están vinculados directamente con el trabajo artesanal, ambos de muy reciente inclusión (cuadro 1).

Los horizontes previstos por Andrade (2013) para la LRPCIN también serían aplicables al conjunto de elementos de dicha lista que forman parte, además, del sistema de la Unesco.⁷ Observando dichos elementos se podría decir que el primer horizonte, caracterizado por moverse entre el hecho de heredar «manifestaciones que antes eran concebidas como folclore, asociadas al concepto de pueblo construido desde los albores del Estado Nación» y el de convertirse «en un repertorio de lo exótico, donde no está presente el proceso de modernización del país» (Andrade, 2013: 75), parece estar teniendo mayor protagonismo que el segundo horizonte, el cual reconocería un PCI en constante cambio que incluiría los «conflictos permanentes que también hacen parte de la identidad nacional y donde las expresiones folclóricas son sólo un aspecto mínimo» (Andrade, 2013: 76).

sea facilitadora y que participe permanentemente en su formulación e implementación» (tomado de <http://patrimonio.mincultura.gov.co/legislacion/Paginas/Plan-Especial-de-Salvaguardia.aspx>).

7. En la actualidad, el único elemento reconocido por la Unesco que no forma parte de la LRPCIN son los «conocimientos y técnicas tradicionales asociadas con el Barniz de Pasto Mopa-Mopa en Putumayo y Nariño» incluidos en diciembre de 2020 y aún en proceso para entrar en la lista de ámbito nacional.

LISTA REPRESENTATIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD

■	2015	Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas
▲	2012	Fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó (Colombia)
●	2011	Los conocimientos tradicionales de los chamanes jaguares de Yuruparí
●	2010	El sistema normativo de los <i>wayuus</i> , aplicado por el <i>pütchipü'üi</i> ('palabrero')
▲	2009	El Carnaval de Negros y Blancos
▲	2009	Las procesiones de Semana Santa de Popayán
▲	2008	El carnaval de Barranquilla
●	2008	El espacio cultural de Palenque de San Basilio

LISTA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL QUE REQUIERE MEDIDAS URGENTES DE SALVAGUARDIA

⌘	2020	Conocimientos y técnicas tradicionales asociadas con el Barniz de Pasto Mopa-Mopa en Putumayo y Nariño
■	2017	Cantos de trabajo de Los Llanos de Colombia y Venezuela
■	2015	El vallenato, música tradicional de la región del Magdalena Grande

REGISTRO DE BUENAS PRÁCTICAS DE SALVAGUARDIA

⌘	2019	Estrategia de salvaguardia de la artesanía tradicional para la construcción de la paz
---	------	---

■	Tradición y folclore	●	Visión multiétnica-pluricultural
▲	Religiosidad-fiestas	⌘	Trabajo artesanal

CUADRO 1. Elaboración propia a partir de datos extraídos de: <https://ich.unesco.org/es/estado/colombia-CO?info=elementos-en-las-listas>.

UNA SEMANA SANTA EN FACEBOOK LIVE

La Semana Santa de Popayán forma parte de la Lista de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad desde 2009. Es una de las conmemoraciones religiosas más antiguas de Colombia y Latinoamérica y, sin duda, una de las festividades más tradicionales del país. Toda la Semana Mayor, como también es conocida, gira en torno a cinco grandes procesiones que se hacen de martes a sábado, siempre entre las ocho de la tarde y las once de la noche, y son estas precisamente las que han sido reconocidas como PCI tanto en la LRPCIN como por la lista de la Unesco.

Estas procesiones, con variaciones en cantidad y magnitud, se habían venido realizando desde la colonia de forma ininterrumpida, y fue el pasado 2020 el primer año en el que no se llevó a cabo una sola procesión de Semana Santa en la ciudad. Su cancelación, como era predecible, no fue una decisión fácil de tomar. La Junta Permanente Pro Semana Santa de Popayán emitió un primer comunicado el 12 de marzo, en el que sostenía que continuarían «sin novedad o cambio» en la organización de la Semana Santa 2020. Cuatro días después, y pese a que se rumoreaba sobre la posibilidad de realizar procesiones sin público y con menos pasos, se emitió un segundo comunicado:⁸ la decisión era «suspender los desfiles procesionales y demás actividades de la Semana Mayor del 2020». Era la primera vez en 464 años que se suspendía en su totalidad una Semana Santa.

La Junta Permanente Pro Semana Santa de Popayán juega un papel protagónico en el desarrollo de esta tradición. Tiene sus orígenes a principios del siglo xx, cuando la recesión económica que en los años treinta afectaba a Colombia llevó a la creación de una organización civil que asumiera la protección de esta festividad religiosa, que ya se encontraba en riesgo de desaparecer. Pese a haber sido reconocida, desde 1939, como organización de carácter cívico, están vinculados a ella el arzobispo de la ciudad y párrocos y rectores de distintas iglesias y ermitas relacionadas con las procesiones. La trascendencia de la Junta dentro de la ciudad es evidente, en cuanto que está a la cabeza de una manifestación que, además del fervor religioso con el que se vive, es entendida como tradición que se remonta prácticamente a los años de fundación de la ciudad.

8. Ambos comunicados, disponibles en: www.juntasemasantapopayan.org/ y www.facebook.com/SemanaSantaPop/.

En torno a la posibilidad de la cancelación ya se manifestaban opiniones en las redes sociales para expresar un sentimiento de dolor y pérdida, aunque muchas también abogaban por el cumplimiento de las restricciones impuestas por la pandemia, y no faltaban aquellas que ponían en duda las motivaciones por las que se exigía la cancelación, indicando intereses económicos e insistiendo en que la celebración se realizara con normalidad.⁹

El 30 de marzo, a través de su página oficial de Facebook, se anuncia que «aprovechando las nuevas tecnologías de la información (TI), la Junta ha preparado unos Facebook Live sobre cada una de las actividades de Semana Santa que organiza», y dos días después el mismo medio publicaba la programación detallada de todos los eventos. Se realizaron nueve eventos por la conocida plataforma, los cuales correspondían a las cinco procesiones declaradas por la Unesco, más el pregón, la misa del carguero y otras dos procesiones. Todos ellos se idearon como una conversación o charla sobre el evento en sí, a la cual se invitaba a personas que en condiciones normales habrían estado a la cabeza de la fiesta (síndicos, religiosos, etc.). Adicionalmente se realizaron charlas, retransmitidas bajo el mismo formato, sobre aspectos generales de la Semana Santa de Popayán y su historia; y entre el 2 y el 11 de abril fueron numerosas las publicaciones con fotos y grabaciones de procesiones de 2018 y 2019, y todo tipo de artículos y entradas sobre temáticas relacionadas, como el papel de los cargueros o las *sabumadoras*.

Esta serie de eventos, lejos de sustituir la fiesta, buscaban generar un espacio para compartir experiencias, recuerdos e incluso reflexiones en torno a la tradición en sí misma. No se intentó reproducir de forma virtual las procesiones o misas, sino crear una alternativa que diera, a la manifestación que se estaba dejando de producir, una forma diferente de presencia, bajo el anhelo tantas veces buscado de «mantener viva la tradición». Debido a las posibilidades que brinda el tipo de medio escogido, no solo tuvieron voz las personas invitadas, quienes ya cuentan con una cierta autoridad según su cargo, sino que, al mismo tiempo que se desarrollaban las actividades, otras personas en el chat participaban con comentarios, muchos de carácter personal acerca de cómo les afectaba esta situación; de esta manera se logró crear un espacio para compartir un mismo sentimiento, vivir el duelo de forma con-

9. Información obtenida de las reacciones a los dos comunicados oficiales de la Junta publicados en su página de Facebook los días 12 y 16 de marzo de 2020.

junta por la falta de la fiesta y tener una suerte de encuentro, aunque virtual, con los otros miembros de la comunidad, precisamente aquello de lo que se les había privado a causa del confinamiento.

ARTESANAS Y PRECARIEDAD: ¿HAY ALTERNATIVAS?

Según el Diagnóstico del Sector Artesanal en Colombia realizado entre 2014 y 2016, existen en el país 25.651 personas registradas como artesanas, y es posible que el número sea mayor, puesto que en algunos territorios el proceso de registro no se ha podido llevar a cabo (Márquez y Serrano, 2017). Del total de personas registradas, el 70,5 % son mujeres, algo que responde a múltiples factores y que, sobre todo, tiene unas consecuencias específicas. Tal y como se indica en el mismo documento, la actividad artesanal, en términos económicos, «responde a dinámicas de división sexual del trabajo simple, en donde las mujeres suelen ser asociadas con el espacio doméstico y con la ejecución de actividades auxiliares que generalmente se desarrollan de manera informal» (Márquez y Serrano, 2017: 10). En cuanto a la informalidad laboral, según el mismo diagnóstico, tan solo el 1,3 % de las artesanas se encuentran empleadas formalmente, y el 1,1 % se consideran microempresarias. Siguiendo la misma fuente, en relación con los ingresos, el 61 % de las artesanas tienen ingresos inferiores al salario mínimo mensual legal vigente, y de solo el 24 % puede afirmarse que no se encuentra en situación de pobreza monetaria.

Dentro de las primeras medidas implementadas para enfrentar los efectos del COVID-19 en el desarrollo de la actividad artesanal, Artesanías de Colombia, principal entidad de referencia en relación con la artesanía en el país, emprendió la campaña «Artesano, estamos contigo». Como parte de esta, se buscó hacer beneficiarias de las ayudas de tipo humanitario ofrecidas por el Estado a artesanas en situación de vulnerabilidad. Adicionalmente, se buscó también impulsar el uso de un directorio artesanal y catálogo de productos digital, alojado en la página de la institución, con el objetivo de incentivar la venta por internet. Esta última medida cobra sentido si se tiene en cuenta que, además de las limitaciones que suponen las medidas de confinamiento, el 80,4 % de las artesanas venden directamente al consumidor final (Márquez y Serrano, 2017); sin embargo, surgen dudas en torno a la vinculación y el dominio de esta estrategia que puedan llegar a tener las artesanas, dado que, según los mismos autores, tan solo el 17,6 % de ellas tienen acceso a internet en sus hogares.

En 1992, el programa Escuelas Taller fue implementado en Colombia por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). No obstante, desde 2009 y tras el anuncio de una reducción paulatina en los aportes por parte de la AECID, el Ministerio de Cultura de Colombia lidera la continuidad del programa. En la actualidad se encuentra vinculado a la «Estrategia de salvaguardia de la artesanía tradicional para la construcción de la paz», que fue seleccionada en 2019 como Registro de Buenas Prácticas por la Unesco. Hay en Colombia trece escuelas taller, cuya labor se centra en la formación en oficios tradicionales; estas dan prioridad a jóvenes en situación de vulnerabilidad e insertan en la cadena de formación a maestras y maestros locales.

Frente a la situación vivida en el país a raíz de la pandemia de COVID-19, el programa Escuelas Taller implementó una serie de medidas¹⁰ para mitigar los posibles efectos tanto en aprendices como en maestros y maestras. Dichas medidas se pueden dividir en dos grupos: por un lado, las de tipo humanitario, que en este caso incluían además la compra de planes de datos para asegurar un mínimo de conectividad, a la vez que se gestionó la dotación de equipos; por otro lado, de forma paralela se trabajó en la creación de contenidos pedagógicos virtuales que buscaban continuar con los procesos de formación y propiciar espacios para la continuidad de las prácticas y saberes, por parte de los aprendices y las aprendices, así como de la comunidad en general.

Se pueden destacar tres iniciativas: 1) la Escuela Taller móvil¹¹ convoca no solo a personas vinculadas con la Escuela, sino también a cualquiera que desee participar, a generar pequeñas cápsulas sobre los oficios que desarrollan o son de su interés, las cuales se comparten de forma abierta para la difusión de los distintos saberes, y que, junto con material pedagógico elaborado desde las escuelas, se incluye en el portafolio de materiales virtuales que se distribuye a las personas en formación; 2) la creación de nuevos espacios virtuales, como el «Primer encuentro de egresados de las Escuelas Taller», llevado a cabo por Facebook Live y Zoom; y 3) las «Experiencias de oficios», que buscan impulsar el trabajo de docentes y personas ya egresadas de las escuelas a través de clases virtuales destinadas a todo público: consiste en la reali-

10. La información relativa a estas medidas fue facilitada vía comunicación personal por S. Eslava, a cargo de la coordinación nacional del Programa Nacional Escuelas Taller de Colombia, el 12 de junio de 2020.

11. Para más información, véase: www.escuelastallercolombia.com/escuelatallermovil.

zación de una videollamada por medio de la cual las personas interesadas pueden asistir a una clase práctica de oficios, y para la que han recibido previamente los materiales o ingredientes necesarios para la elaboración que se propone. Durante la experiencia también participan músicos tradicionales invitados que acompañan la sesión, y los beneficios obtenidos son tanto para las personas que hacen la instrucción como para los músicos.

Finalmente, como parte de las acciones tomadas por las Escuelas Taller, algunas de ellas lograron adaptar su actividad productiva, como son aquellas que cuentan con talleres de costura y tejeduría, dedicadas a la fabricación de mascarillas, y las escuelas gastronómicas y de panadería, con la apertura de servicios a domicilio.

CONSIDERACIONES FINALES

La forma en que, desde la virtualidad, se logró generar un espacio en torno a la Semana Santa de Popayán como alternativa a su cancelación, así como la mayor difusión durante los meses de aislamiento de eventos relacionados con el folclore y la tradición por medios digitales, parecen sugerir una relación entre el acceso y uso de estas nuevas tecnologías y el nivel de organización de las comunidades tras las manifestaciones culturales. Asimismo, como indica su predominancia tanto en el sistema de listas nacional como en la de la Unesco, las manifestaciones de este tipo han recibido hasta el momento una mayor atención, y suelen contar con organizaciones más fuertes que asumen su salvaguarda. Lograr mantener viva la tradición a partir del cuidado de la comunidad, en una comunidad definida en función de los parámetros de una estructura como la Junta Permanente Pro Semana Santa de Popayán, presenta facilidades, pero cabe preguntarse qué otras formas de adhesión a la tradición están quedando al margen de lo contemplado por la organización, la misma que ha encabezado los distintos procesos de declaración como PCI.

En relación con las artesanías, se hace evidente la pertinencia de estrategias que se focalicen no solo en el producto artesanal en sí, sino también en proteger e incentivar la práctica artesanal. En este sentido, el programa de Escuelas Taller, pese a tener un alcance muy limitado, parece estar en condiciones de dar respuestas más ajustadas en situaciones de crisis como la actual, al hacer un esfuerzo por reconocer el contexto y la realidad de los agentes que desarrollan la manifestación cultural y, en palabras de Kirshenblatt-

Gimblett (2004), por valorar a estos portadores y transmisores, así como su *habitus* y su hábitat.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, A.; LEÓN, D., MEDELLÍN, M.; ZAMBRANO, A., y ZULETA, H. (2020). «El coronavirus en Colombia: vulnerabilidad y opciones de política». PNUD, 21 .
- ANDRADE, M. (2013). «¿A quién y qué representa la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la nación en Colombia?». *Boletín de Antropología*, 28(46): 53-78.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2004). «Intangible heritage as metacultural production». *Museum International*, 56(1-2): 52-65.
- MÁRQUEZ, L. X., y SERRANO, D. (2017). «Diagnóstico del sector artesanal en Colombia: resultado del levantamiento de información realizado por Artesanías de Colombia entre 2014-2016». Disponible en: <https://repositorio.artesaniasdecolombia.com.co/bitstream/001/4102/1/INST-D%202017.%2041.pdf>.
- RODRÍGUEZ, E. (2020). «Colombia: Impacto económico, social y político de la COVID-19». *Análisis Carolina*, 24.
- THERRIEN, M. (2011). «Los dilemas de las políticas culturales de patrimonialización en Colombia». En: Chaves, M. (comp.). *La multiculturalidad estatalizada. Indígenas, afrodescendientes y configuraciones de estado*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Colección «Antropología de la Modernidad».

Comunidades de memoria e identidades culturales: repertorios mnemónicos en busca de reconocimiento y dignidad en las redes 2.0¹

MARCELA RANDAZZO RUIZ

En la virtualidad es donde se crea un espacio paralelo de acción y de agencia, donde se construyen opinión y ciudadanía, se protegen y difunden memorias. Es aquí entonces donde los usos políticos del patrimonio se subrayan de una manera fehaciente. A partir de este escrito se pretende revisar la importancia del uso de las redes sociales como contrapoder de grupos generalmente subalternizados y las posibilidades de autodeterminación de las identidades en Colombia dentro de unas dinámicas globalizadas.

En este sentido la relación entre la protección de las individualidades y los patrimonios propios o críticos toma aún más fuerza y abre el campo de los contrastes. La proliferación de la defensa de los derechos fundamentales a partir de expresiones culturales se vuelve indispensable, frente al neoliberalismo y la violencia estructural. Se conforman comunidades de memoria en las redes sociales y las luchas van de lo local a lo global; es así como se problematiza en torno a la raza, la clase y el género, como condiciones inherentes a la conformación del poder dentro del sistema transnacional. Vale la pena preguntarse entonces cuáles son los soportes y canales de estas memorias democráticas en la virtualidad. Y también cómo se construyen algunas de estas herramientas que vinculan diversos formatos jugando a partir de lenguajes, como imágenes gráficas (fotográficas o con sonido y movimiento).

El presente artículo intenta ver cómo se van conformando los repertorios de memoria del conflicto colombiano en *networking* frente a las barreras físicas creadas dentro del estado de emergencia de la pandemia, cuando los límites en-

1. Investigación realizada en el marco del proyecto «Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

tre control sanitario y control social se confunden en un contexto que se relaciona con la difícil participación democrática a lo largo de la historia. Por otra parte, es importante subrayar cómo los significados de memoria sobrepasan los artefactos mismos y se construyen en la virtualidad. Cabe destacar que esta propuesta nace para indagar las posibilidades de investigación social y cultural en medio de la emergencia por el COVID-19 ante las dificultades de la realización metodológica tradicional, como el trabajo de campo y la observación directa.

INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta el contexto sociopolítico de Colombia, conviene destacar que el país se encuentra en el llamado «posconflicto», una expresión que funciona casi como un oxímoron, pues si bien en septiembre de 2016 se firmó la paz con el grupo guerrillero más grande y antiguo del Cono Sur, las FARC, los casos puntuales de violencia contra civiles, defensores de derechos humanos y comunidades no han finalizado, dadas las complejidades del conflicto armado colombiano, los diversos actores e intereses geoestratégicos nacionales e internacionales, complejidades que salen de la esfera de este escrito.

En este sentido, cabe subrayar los trabajos realizados sobre la memoria de las víctimas (Jelin, 2002) que se han venido realizando a partir del reconocimiento cronológico del conflicto armado por parte del Grupo de Memoria Histórica y las políticas de memoria insertas en leyes como la de Justicia y Paz, en el 2005, y la de Víctimas de 2014. Así, al no encontrar una respuesta efectiva y continua por parte del Estado, la sociedad civil y las diversas organizaciones han optado por realizar esfuerzos propios y espontáneos, y cabe destacar que en muchos casos han sido apoyadas por determinadas instituciones, como la Comisión de la Verdad, diversas ONG y varios centros de investigación social, entre otros. Por tanto, cabe subrayar la importancia de las acciones y prácticas de resistencia, para lo cual es necesario entender de una manera más activa el concepto de víctima, y verlas no solo como dolientes, sino también como actores sociales, ciudadanos y constructores de historia. Como dice Piper: «El dolor debe ser visto como una experiencia, pero no como un valor» (Piper, 2009: 60).

Se revisan algunas iniciativas que se establecen en las redes y canales informativos en línea, entendiendo el ciberespacio como el «lugar» donde se abstrae nuestra vida y cuerpo físico con una reinención en paralelo bajo unos

marcos sociales, culturales y económicos, como apela Jordan: «The physical exists in cyberspace, but is reinvented. Virtuality is the general term for this reinvention of familiar physical space in cyberspace» (Jordan, 2003: 1). Esta es una virtualidad conformada por el intercambio de opiniones, datos e información, memorias que se acumulan de manera infinita y que traspasan la verdad como paradigma epistemológico, pues esta se transforma en afirmaciones plurales, donde los puntos de vista se superponen.

Al mismo tiempo, se reconocen iniciativas realizadas con anterioridad a la emergencia sanitaria, pues se ratifica el objetivo inicial del no olvido frente al paso del tiempo, la omisión de los medios oficiales y la coyuntura actual de indiferencia en la reparación simbólica. Se trae a colación la existencia de repertorios virtuales propios, como el proyecto «1.000 voces» de la Ruta Pacífica de Mujeres y Oropéndola, y el empoderamiento de grupos, como el de las tejedoras de Mampuján y el de las madres de los falsos positivos de Soacha. Asimismo, se revisa la ampliación de la noción de lugares de memoria, pues a través de las redes sociales se sobrepasa lo físico para conformar flujos simbólicos desde las periferias hacia los centros y de lo local a lo global (García Canclini, 1999); un entramado relacional complejo dentro de una realidad globalizada, donde se conforman «ecosistemas comunicativos» y *comunidades imaginadas* translocales en los que se comparten unos sentimientos y se defienden demandas consideradas básicas y universales (Martínez, 2004). Por último, se recalca cómo el uso político y simbólico del espacio urbano, donde tradicionalmente se hacen manifestaciones reivindicativas, se traslada con mayor fuerza a la virtualidad, invocando los *hashtags* como eslogan y cartel político, el paisaje virtual se convierte entonces en espacio de batalla de marcos mentales e imágenes reivindicativas.

INTERNET COMO ESPACIO DE AGENCIA

Las celebraciones del Primero de Mayo, Día Internacional de los Trabajadores, son festejadas en la mayoría del globo. En Bogotá se caracterizan por las tradicionales movilizaciones sobre la carrera séptima, las cuales se dirigen hacia la plaza de Bolívar, donde se encuentran los poderes locales y nacionales, como el Ayuntamiento, el Palacio de Justicia y el Senado. En esta tradicional movilización se reúnen los distintos sindicatos y sectores laborales, incluidos estudiantes de universidades y de colegios públicos.

La Séptima es considerada un eje de memoria, en el que se encuentran cartografiados y monumentalizados distintos hechos sucedidos a lo largo de la historia, los cuales se superponen a pesar de los cambios urbanísticos y arquitectónicos. Uno de los casos más emblemáticos ha sido la muerte de Nicolás Neira, un estudiante de 15 años asesinado por el disparo indiscriminado de un proyectil lacrimógeno por parte del ESMAD o escuadrón móvil antidisturbios en el año 2005. Una de las placas conmemorativas desapareció el 1 de mayo del 2020, noticia difundida por redes, mientras la población permanecía confinada y las celebraciones de las centrales obreras se realizaban a través de eventos virtuales reunidos bajo el *hashtag* #VirtualMayDay ante las prohibiciones de las manifestaciones por la pandemia.

Es así como se puede hacer una correlación entre las medidas antidemocráticas del estado de sitio y el estado de emergencia; bajo la excusa de la seguridad sanitaria se han puesto en entredicho libertades y derechos fundamentales, como el derecho a la libre circulación y reunión, pues las movilizaciones sociales fueron prohibidas y se llegó incluso a la militarización del espacio público y la aceptación, por parte de la mayoría de la población, del endurecimiento de las posturas ante el terror del contagio, como subraya el observatorio social del coronavirus del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO):

[...] ejemplos claros de la manera en que las disputas políticas que atraviesan a esas sociedades del continente determinan la radicalidad de la respuesta conservadora y armada en cada país para asegurar que la desmovilización se cumpla, que los movimientos políticos activos pierdan potencia y que cualquier posibilidad de escalar el descontento social ante las torpes reacciones de los gobiernos a la diseminación del virus se articulen en un verdadero Estado de excepción justificado en una coyuntura sanitaria (Orozco, 2020).

Es entonces cuando el acto vandálico a la memoria de Nicolás se convierte en un acto simbólico de agresión directa a la dignificación de las víctimas y a las libertades individuales y derechos ciudadanos. En la carta de Yuri Neira, padre de la víctima, a las autoridades metropolitanas y al Centro de Memoria Paz y Reconciliación «solicita la creación de un plan de salvaguarda de la memoria que garantice la protección de los lugares públicos en Bogotá en donde han sido lesionados o asesinados manifestantes» (Bello, 2020). Se recalca la lucha de poder en el campo de lo simbólico a través de las marcas en el espacio urbano, pues en este mismo año otro monumento conmemorativo

fue vulnerado, el de Dylan Cruz, asesinado en las protestas del Paro Nacional de noviembre del 2019 también por el ESMAD.

Estas huellas se trasladan al ciberespacio, campo constructor de opinión, de ciudadanía, protector y difusor de patrimonios y memorias. Se hace imprescindible sobrepasar la idea de internet como espectáculo, dado que el espacio virtual se vuelve contrapoder, y es aquí donde los usos políticos del patrimonio se van a subrayar de manera fehaciente. En este sentido, se hace importante la autodeterminación de las identidades históricamente subalternizadas ubicadas ahora en marcos transnacionales. Ya no es el intelectual o académico el que describe a un «otro», sino que son las mismas comunidades las que llegan a ser al mismo tiempo productoras y receptoras de significados y mensajes.

CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA Y DE PATRIMONIOS DEMOCRÁTICOS EN LA WEB

La importancia de los repertorios virtuales

Ante la falta de garantías por parte del Gobierno colombiano para que se salvaguarden las memorias, las comunidades virtuales ofrecen las posibilidades de construcción de memorias desde abajo erigiendo archivos y repositorios propios, como es el caso de Oropéndola (2014) y del proyecto «1.000 voces» de la Ruta Pacífica de Mujeres (2017-2018).

El primero corresponde al trabajo de recopilación realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, y en él se documentan, contextualizan, revelan y reivindican los procesos artísticos surgidos en medio de la guerra. Sus contenidos fueron migrados al Museo de Memoria Histórica de Colombia, que, de manera virtual, los expone en el apartado «Arte y cultura», y funciona como un archivo digital compuesto por referencias relacionadas con temáticas relativas a la guerra y a los procesos simbólicos de víctimas, e incluye trabajos de artistas profesionales. Dada la diversidad de las expresiones, se divide en distintas categorías: artes visuales, audiovisual, cultura, escénicas, literatura, música y sonido.

La segunda de las experiencias son archivos sonoros que contienen programas de radio en torno a historias de vida y testimonios de mujeres víctimas del conflicto. Estos no son usados de manera documental o periodística,

sino que se exhiben como transmisiones que dejan la expresión propia de las participantes; por lo tanto esta plataforma es un espacio de memoria para la no (re)victimización, en el que se permite dar un sentido a la propia experiencia traumática a partir de la narración. «Si bien esto no implica que la “cura por el habla” sea la única o la mejor intervención, sugiere que la terapia del trauma implica aprender un lenguaje que, aunque inadecuado para reflejar la experiencia, permita compartirla para integrarla en el conjunto de la biografía», teniendo en cuenta que el acto de memorialización es de naturaleza intersubjetiva a partir de elementos sociales e interactivos (Aznar y Varela, 2019).

Es así como estos repertorios digitales de memoria constituyen un *back up* contra el olvido, permitiendo la reflexión y la empatía de la audiencia, un público que, por lo general, no ha sufrido directamente los embates de la guerra. En este movimiento de identificación dentro de la comunidad imaginada, se conforman estos patrimonios del conflicto, pues solo «la palabra se convierte en patrimonio de la humanidad al ser narrada a través del testimonio. Éste es el centro del relato y la acción memorial» (Guixé, 2017). Por otra parte, se caracterizan por la posibilidad de ser alimentados paulatinamente, lo que subraya aún más las características del campo memorialístico que se aparta de la verdad absoluta; y al mismo tiempo son plataformas idóneas para un contexto de justicia transicional y conflictos de larguísima duración, como es el caso colombiano, en el que no hay una división clara y tajante entre vencedores y vencidos o víctimas y victimarios (Tavera, 2017).²

PATRIMONIOS PROPIOS Y CRÍTICOS

Las acciones de memoria se establecen dentro de lenguajes y prácticas culturales propias, lo cual se subraya aún más en un país de regiones y diverso como Colombia, donde los marcos conceptuales para entender los fenómenos mnemónicos deben ampliarse, pues deben involucrar acciones efímeras, ejercicios inmateriales y marcas dentro del paisaje, elementos que van más allá de las formas tradicionales de monumentalización.

2. El ejercicio de la Ruta Pacífica de mujeres forma parte de los insumos entregados a la Comisión de la Verdad, entidad encargada del establecimiento de patrones dentro del conflicto para el esclarecimiento y la búsqueda de satisfacción de los derechos de las víctimas.

Uno de los ejemplos emblemáticos son las tejedoras de Mampuján, autoras de tapices quilt, artesanía que se ha conformado como repertorio y lugar de memoria. Dentro del contexto del COVID-19, el grupo Red de Tejedoras por la Vida y por la Paz se empodera a partir de la impartición de talleres de artesanía y memoria a través de Zoom y la promoción de tapabocas fabricados con esta técnica.

Lugares y museos de memoria alejados de los principales centros urbanos conforman entonces comunidades a través de las redes, usándolas como ventanas de visibilización. Con estas acciones persiguen el empoderamiento, puesto que no se reconocen a ellas mismas como víctimas pasivas, pero también se reivindican como transmisoras de conocimiento, exploran nuevas vías de emprendimiento y buscan la empatía de la audiencia. A través de las redes sociales se sobrepasa lo físico para conformar flujos de memoria desde las periferias, pues es en el entorno rural donde se ha vivido con mayor intensidad el conflicto e irónicamente es en las aglomeraciones urbanas donde más se ha sufrido las consecuencias del contexto de la pandemia:

Nosotras lamentamos y nos duele pensar que en las grandes ciudades la gente está confinada. Muchas familias están pasando por momentos dolorosos, incluso algunos han perdido a sus familiares por la pandemia [...]. El taller estuvo dirigido a la gente que está encerrada, para que a través de la tela logren expresar lo que están viviendo (Ardila, 2020).



FIGURA 1. Mujeres tejedoras en taller. Fuente: Kienyke.

CAMPAÑA POR LA VERDAD: LA RELACIÓN ENTRE
LAS MANIFESTACIONES EN EL ESPACIO CIBERNÉTICO
Y LAS MARCAS EN EL ESPACIO URBANO

La búsqueda de vías de subsistencia e ingresos en medio de la pandemia por grupos de víctimas se refleja también en la iniciativa de las Madres de los Falsos Positivos (MAFAPO) de Soacha y Bogotá, que denuncian los asesinatos por parte del ejército de jóvenes a los que hacían pasar por guerrilleros caídos en combate. A través de la Campaña por la Verdad se produjeron tapabocas con la imagen de un mural emblemático ubicado cerca de la Escuela Militar de Cadetes de Bogotá, en la que aparecían los rostros de altos mandos del ejército responsables de las ejecuciones. Esta imagen es obra del grupo de arte urbano Puro Veneno y fue borrado por el ejército en un operativo arbitrario. La imagen fue censurada posteriormente a través de una orden judicial, a pesar de que el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE) denunció que la medida atentaba contra el derecho a la libre expresión.

Ante el veto por parte del ejército y el circuito penal, la circulación de la imagen en redes sociales bajo el *hashtag* #QuienDioLaOrden no se hizo esperar y se compartió masivamente, lo que da a entender una aprobación de este símbolo por parte de la ciudadanía, indignada por la limitación de la libertad de opinión y por la ausencia de reconocimiento de los crímenes de Estado. Ante la demanda, el MOVICE subrayó que la reproducción de la imagen ya no es responsabilidad exclusiva de la agrupación, pues esta forma parte de la sociedad y de su expresión de protesta, de manera que se instalaba como repertorio democrático: «El mural ¿Quién dio la orden? ya es patrimonio de la sociedad» (Bello, 2020).

La Campaña por la Verdad subraya que hay una retroalimentación entre el espacio urbano, sus marcas y las prácticas digitales, puesto que, si bien el mural no existe de manera física en la ciudad, este pervive en la virtualidad:

El ciberespacio no puede entenderse simplemente como un reflejo de las prácticas sociales generadas en la ciudad física, sino que ambos espacios públicos se imbrican entre sí a través de las prácticas sociales de los usuarios/ciudadanos. El collage de representaciones de la ciudad que podemos encontrar navegando por Internet transforman nuestra percepción de este espacio, del mismo modo que las prácticas de representación (incluidas las puestas en escena y las prácticas de consumo de estas imágenes en internet) transforman la experiencia subjetiva y colectiva de la ciudad (Ardevol, 2007).

Ante la clausura del espacio público las movilizaciones se trasladan con mayor fuerza al paisaje virtual. En el período de confinamiento, se convocaron en Colombia marchas virtuales contra los hechos racistas y la muerte de Eric Garner y George Floyd en Estados Unidos. Los flujos culturales se ven reflejados en estas acciones, pues la Aldea Global se representa en la construcción de opinión y la compartición de sentimientos de indignación. El movimiento parte de un hecho fuera de la geografía nacional, la indignación se traslada a las luchas internas contra el racismo estructural y se presenta un movimiento dialógico en la práctica comunicativa, pues a partir de las protestas en Estados Unidos se despiertan memorias localizadas que universalizan el clamor a través de la web:

En esta relación/tensión las representaciones globales no «arrasan» a las locales, sino que los actores sociales buscan hacer frente a las instituciones universalistas —prácticas globalizantes de otros actores— para «... retomar individual o colectivamente cierto control de sus espacios y sus tiempos» (Cruces, 1997: 16) y así, en alguna medida, de sus prácticas y sus representaciones (Martinez, 2004: 184).

En este sentido, se puede decir que los *hashtags* se convierten en eslogan y cartel político, y se conforman comunidades que engloban diversidades a partir de un argot, marcos mentales e imágenes reivindicativas que se instalan en un campo de batalla por la memoria en la virtualidad. La combinación de #BlackLivesMatter, #ColombiaContraElRacismo, #QuitaTuRodillaDeMiCuello y #LasVidasMapuchesImportan indican una activación y construcción rizomática de memoria (Deleuze, 2002).

La importancia de la conjugación y la retroalimentación entre espacio urbano, manifestaciones en las redes sociales y lugares de memoria tradicionales, como los museos, queda expuesta en las intenciones del Instituto Smithsonian y el Museo Nacional de Arte y Cultura Afroamericana, ya que se encargaron de recolectar distintas piezas que se dejaron en Lafayette Square en las protestas de junio de 2020 (una actividad que el museo ha realizado a través del tiempo desde la creación del movimiento Black Lives Matter, en 2013). El museo ha reunido alrededor de cuarenta mil artefactos entre carteles, objetos de tres dimensiones y fotografías, además de enviar curadores para trabajar codo a codo con las organizaciones de base. Según Aaron Bryant, uno de los curadores, es necesario crear ese puente entre la institución y la gente de los movimientos: «I think we want to start thinking strate-



FIGURAS 2 Y 3. Posts de facebook del grupo de activistas de Afroraíces y de Mujeres afrocolombianas AMUAFROC para la marcha virtual contra el racismo del año 2020.

gically about key relationships we need to develop and embrace and how we can partner with people who are part of the movements» (Nodjimbadem, 2015).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este ensayo se subraya, en primer lugar, la importancia de la creación de archivos digitales y propios en la construcción de patrimonio, y se toman en cuenta procesos antiguos, pero que adquieren vigencia en el estado actual. A partir de estas recopilaciones, la palabra se vuelve testimonio y patrimonio, proceso que implica una recolección y su preservación y difusión. Además, los repertorios de memoria se construyen gracias a la repetición o *share* en redes, la circulación de imágenes y la cocreación, acciones que se realizan ya no solo desde un centro o una institucionalidad, sino también desde las mismas comunidades imaginadas y desde las memorias que se conforman en el ciberespacio.

En segundo lugar, es importante decir que las redes permiten la construcción de tejidos de apoyo y aumento de la visibilidad, tanto respecto a la construcción mnemónica como respecto a las posibilidades de caminos de subsistencia desde los centros hacia las periferias. Estos movimientos relacionales

se reflejan en la bidireccionalidad entre el espacio virtual y el espacio urbano, lo cual permite la creación de significados y de memoria.

Por último, cabe destacar la importancia de la institución museística como preservadora y defensora de un patrimonio inmaterial y democrático ante los posibles olvidos y censuras, al establecer su rol como garante de las memorias en los procesos comunitarios. La función social del museo está en trabajar con los deseos de la comunidad y las asociaciones de base a partir de una participación amplia en procesos de curaduría y discurso, por lo tanto, la relación se establece no solo con un territorio fijo, sino también con una comunidad cada vez más traslocalizada y globalizada.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDEVOL, E.; SAN CORNELIO, G. (2007). «Si quieres vernos en acción: YouTube. com. Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet». *Revista Chilena de Antropología Visual*, 10(3): 1-29.
- ARDILA, M. (23/5/2020). «Los talleres virtuales de las tejedoras de Mampuján en medio de la Pandemia». *El Espectador*. Recuperado de: www.elespectador.com/los-talleres-virtuales-de-las-tejedoras-de-mampujan-en-medio-de-la-pandemia-articulo-920813/.
- AZNAR, F., y VARELA, N. (octubre de 2019). «La restauración de la competencia narrativa en el trauma relacional. Análisis de un caso». *Aperturas Psicoanalíticas*, 62. Recuperado de: <http://aperturas.org/articulo.php?articulo=0001096>.
- BELLO, D. (24/7/2020). «¿Quién removió la placa de Nicolás Neira víctima del ESMAD hace 15 años?». *Pacifista*. Recuperado de: <https://pacifista.tv/notas/quien-removio-la-placa-de-nicolas-neira-victima-del-esmad-hace-15-anos/>. (Consulta: 30/7/2020).
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- GUIXÉ, J. (2017). «Testimonios, políticas de memoria y patrimonio intangible, usos y ejemplos». *Historia y Comunicación Social*, 22(2): 381-395.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- JORDAN, T. (2003). *Cyberpower, the culture and politics of cyberspace and internet*. Londres: Routledge.
- MARTINEZ, G. (2004). «Internet y ciudadanía global: procesos de producción de representaciones sociales de ciudadanía en tiempos de globalización». En: D. Mato

- (coord.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: FACES: Universidad Central de Venezuela: 181-200.
- NODJIMBADEM, K. (14/12/2015). «How the African American History Museum is curating “Black Lives Matter”». *Smithsonian Magazine*. Recuperado de: www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/african-american-history-museum-black-lives-matter-180957530/. (Consulta: 2/6/2020).
- OROZCO, R. (2020). «El autoritarismo social en el combate al Covid-19». CLACSO. Recuperado de: www.clacso.org/el-autoritarismo-social-en-el-combate-al-covid-19/#_ftn1. (Consulta: 5/9/2020).
- PIPER, I. (2009). «Investigación y acción política en prácticas de memoria colectiva». En: R. Vinyes (ed.). *El Estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: Memorial Democràtic: 151-172.
- ROIGÉ, X. (2016). «De monumentos de piedra a patrimonio inmaterial. Estrategias políticas, museológicas y museográficas de presentación de la memoria». En: I. Arrieta (ed.). *Lugares de memoria traumática: representaciones museográficas de conflictos políticos y armados*. Bilbao: Universidad del País Vasco: 23-48.
- TAVERA, E. (9/5/2017). «Reparación simbólica: un compromiso que va más allá de los monumentos». *Hacemos Memoria*. Recuperado de: <http://hacemosmemoria.org/2017/05/09/reparacion-simbolica-un-compromiso-que-va-mas-alla-de-los-monumentos/>. (Consulta: 4/5/2020).

Análisis de la comunicación del patrimonio cultural inmaterial en España desde los canales turísticos en época de confinamiento¹

ALEXANDRA GEORGESCU PAQUIN
JORDI ARCOS-PUMAROLA
MARÍA DEL PILAR LEAL LONDOÑO

INTRODUCCIÓN

La pandemia del COVID-19 paralizó el mundo a partir de marzo de 2020, golpeando especialmente al sector turístico. En el caso español, a partir del 14 de marzo de 2020 se decretó el confinamiento domiciliario, la entrada de turistas en fronteras durante el mes de marzo y con relación al año anterior descendió un -64,27 % (Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, 2020) y en el mes de abril la entrada de turistas internacionales fue nula (Instituto Nacional de Estadística, 2020).

A su vez, en el ámbito cultural se tuvieron que cerrar monumentos, museos y otros equipamientos culturales y patrimoniales. Este cierre obligó a la mayoría de ellos a trasladar su presencia física al espacio virtual y a acelerar su proceso de digitalización. Las redes sociales se convirtieron en el espacio idóneo para seguir en contacto con el público, ya que daban voz tanto a los profesionales como a los usuarios a través de retos lúdicos o espacios didácticos, entre otros. También las visitas virtuales de espacios culturales, patrimoniales o urbanos fueron exploradas como solución alternativa, aunque no siempre fueron exitosas. Del mismo modo, eventos vinculados al patrimonio cultural inmaterial (PCI), como festivales, actos o celebraciones, tuvieron que cambiar sus características y adaptarse al formato virtual o híbrido, con el reto de mantener la relación y conexión con el público.

1. Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto «Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos», del Ministerio de Ciencia, Innovación y Tecnología, y del Programa FEDER (PGC2018-096190-B-I00).

Este período puso de relieve el papel fundamental de la cultura con relación a sus beneficios en los ámbitos psicológico, creativo y físico (Fancourt y Finn, 2019). Destacó también su importancia en el ecosistema turístico, ya que los recursos intangibles proporcionan una experiencia auténtica, que permite desestacionalizar y redistribuir a los visitantes a partir de eventos o actividades directamente ligados a la identidad del lugar.

En este contexto, el presente capítulo se centra en analizar la promoción turística del PCI llevada a cabo por las distintas administraciones a través de las DMO (*destination management organization*) y su respuesta y adaptación ante un escenario sin viajes y sin ningún tipo de actividad turística o cultural a causa del confinamiento. Dado que el patrimonio cultural intangible es un elemento clave para la identidad del territorio y, por ende, para la creación de una imagen del destino, cabe preguntarse qué rol ha jugado el PCI en la promoción y si las DMO han apostado por este tipo de patrimonio para generar un discurso, así como qué estrategias han utilizado estas para comunicar los atractivos turísticos vinculados al PCI.

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL COMO ATRACTIVO TURÍSTICO

El turismo cultural está en auge, gracias a la diversificación cada vez más amplia de sus propuestas y de los recursos utilizados. Con la economía de la experiencia (Pine y Gilmore, 1998), la oferta se centra en proporcionar experiencias memorables. En este contexto, los recursos intangibles son indispensables para el desarrollo de propuestas turísticas creativas (Richards y Raymond, 2000), que generan un recuerdo personal, auténtico y duradero en el visitante.

Desde la definición de turismo cultural inicial, basada en el patrimonio más «clásico», como es el de los museos o sitios arqueológicos (ICOMOS, 1976), los tipos de recursos se diversificaron para incluir elementos intangibles, como tradiciones, narrativas, atmósferas, imaginario y creatividad (Ferreira Carvalho *et al.*, 2019). Estos elementos se reflejan en la nueva carta internacional sobre turismo cultural (ICOMOS, 1999), que, cuatro años antes de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Unesco, 2003), valorizaba «las tradiciones pasadas y presentes, y los conocimientos y experiencias vitales», aparte de los elementos patrimoniales tangibles.

La Convención clasifica el PCI en cinco categorías:

- a) *Tradiciones y expresiones orales*. Proporcionan un relato para construir productos turísticos o la imagen turística de un destino, como es el caso de Teruel con el mito de los Amantes (Sarasa, 2015).
- b) *Artes del espectáculo*. Los festivales (de teatro, de música, etc.) son una oferta atractiva para el visitante, quien se desplaza a ciudades para atender a estos eventos colectivos.
- c) *Usos sociales y rituales, y actos festivos*. Muchos rituales se han convertido en atractivos turísticos, como las procesiones de Semana Santa o las festividades en torno al santo patrón de las ciudades. Sin embargo, la *comodificación* de una tradición conlleva retos relativos a la autenticidad o la gestión (Su, 2018).
- d) *Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo*. Pueden proporcionar experiencias turísticas, como los baños de bosque o la observación de fenómenos cósmicos. Asimismo, otros ritos se derivan de los conocimientos de la naturaleza, por ejemplo, los procedimientos y las actividades del Tribunal de las Aguas de Valencia.
- e) *Técnicas artesanales tradicionales*. Ilustran la cultura local o regional y ofrecen un abanico amplio para actividades de cocreación, como talleres de cerámica.

Además de las categorías de la Unesco, otros recursos intangibles pueden convertirse en atractivo o producto turístico:

- Patrimonio gastronómico
- Patrimonio literario
- Comercios tradicionales

Según Bessièrè (1998), la gastronomía como PCI es un marcador de identidad y una característica de distinción de un grupo social; es, en definitiva, un código ritual. En este marco, el turismo, como actividad de intercambio entre el local y el anfitrión, permite la participación en el consumo y la celebración de una serie de ritos locales asociados con la gastronomía y que incluyen numerosos eventos y manifestaciones que muestran su riqueza patrimonial y su relación con la tierra, lo que a su vez permite la integración turística social y cultural en el grupo local mediante la absorción y la reproducción de códigos culturales (Bessièrè, 1998). Y, más allá de la degustación o la organización de talleres, en los sectores rurales sus actividades turísticas pueden aplicarse al sector agrícola.

A su vez, el patrimonio literario permite el desarrollo de una oferta de turismo literario que visibiliza los elementos tangibles e intangibles asociados a la literatura en un territorio. Los productos más usuales son rutas, casas museo y eventos literarios, que son elementos que permiten la redistribución turística y la diversificación de la imagen turística del destino.

Finalmente, también los comercios tradicionales aportan un valor añadido a la experiencia turística. Mercados y bazares, por ejemplo, permiten conocer el modo de vida de los residentes y su cultura (Zandieh y Seifpour, 2020).

El PCI está muy ligado a la identidad local y puede representar un «valor de marca» para los destinos turísticos (Jiménez de Madariaga y Seño Asencio, 2019) con ventajas competitivas para diferenciarse de la oferta global. Por lo tanto, su promoción se convierte en una herramienta de difusión como atractivo, pero también de transmisión de conocimiento.

Las redes sociales como herramienta de comunicación turística

La imagen turística es el resultado de un diálogo entre agentes emisores (turoperadores, oficinas turísticas, etc.), turistas y diversas fuentes autónomas (libros, películas, medios de comunicación, opiniones de otros viajeros, etc.) que añaden información sobre el destino e inciden en la imagen percibida por los visitantes (Mariné-Roig, 2019). En los últimos años, la versión digital de las opiniones de otros viajeros juega un rol cada vez más relevante en la formación de la imagen turística de un destino gracias al auge de las redes sociales.

Así, las redes sociales representan una herramienta de promoción potente (Jorge *et al.*, 2020; Martínez, 2012; Uşaklı *et al.*, 2017), ya que permiten destacar en un sector muy competitivo, con un bajo coste y alcance global (Uşaklı *et al.*, 2017). Gracias a este medio, se puede proyectar una imagen a partir de los agentes emisores, a la vez que interactuar con el público y fidelizar a los visitantes. Las redes sociales (Twitter, Instagram, Facebook y YouTube, por ejemplo) tienen un impacto considerable por su penetración social (Altamirano-Benítez *et al.*, 2020) y porque permiten el *inbound marketing*, que acompaña al visitante permanentemente gracias al potencial que tiene para transmitir emociones a través de su contenido. Además, las redes socia-

les ofrecen la posibilidad de conocer cómo los visitantes perciben el destino (Uşaklı *et al.*, 2017) y de obtener información sobre sus preferencias, lo cual facilita la respuesta a las necesidades del mercado y la relación con el público (Altamirano-Benítez *et al.*, 2020). Sin embargo, en ellas coexisten múltiples actores, y los turistas se convierten en agentes de promoción orgánica, a través del eWoM (*electronic Word of Mouth*).

Así pues, las redes sociales juegan un papel importante en la formación de la imagen de un destino. Es importante analizar los mensajes transmitidos a través de las redes sociales, ya que la promoción a través de ellas puede caer en la reproducción de tópicos, como en el caso de Barcelona (Séraphin *et al.*, 2019). Las prácticas promocionales por parte de las DMO tienen que entender las particularidades inherentes a cada plataforma, así como las de los atractivos promocionados para comunicar un mensaje adecuado, provocando el interés del visitante e interactuando con el resto de los actores y mensajes que aparecen en estos canales. Esto es especialmente relevante en el caso del PCI, dada su importancia identitaria con respecto a la cultura local.

METODOLOGÍA

Para dar respuesta al objetivo planteado en la presente investigación, esto es, qué papel han dado las ciudades turísticas al patrimonio inmaterial en el marco de la promoción turística durante el período de confinamiento (del 14 de marzo al 25 de mayo de 2020), se ha llevado a cabo un análisis de contenido de las publicaciones en redes sociales de las principales ciudades turísticas españolas en ese lapso.

Las ciudades analizadas (cuadro 1) son capitales de comunidad autónoma, que tienen una DMO y que pueden garantizar una masa de población residente importante. Se han seleccionado aquellas que recibieron un volumen significativo de turistas durante el año 2019 para justificar que el fenómeno turístico tiene una presencia relevante en la gestión e identidad de las mismas y poder analizar su comunicación.

CIUDAD	TURISTAS INTERNACIONALES (2019, EN MILLONES)	PERNOCTACIONES ANUALES (ESTANCIA MEDIA)	PRINCIPALES FIESTAS DURANTE EL CONFINAMIENTO
Barcelona	11,9	2,1	Sant Jordi
Madrid	7,6	2,17	San Isidro
Palma de Mallorca	14,4	5,67	–
Sevilla	3,1	2,15	Feria de Sevilla, Semana Santa
Valencia	1,2	2,4	Fallas de Valencia

CUADRO 1. Comparativa de datos turísticos para las ciudades analizadas y las principales fiestas que estaban programadas en las fechas del confinamiento. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos proporcionados en las páginas web de la Agencia de Estrategia Turística de las Illes Balears (AETIB) (2020); Ayuntamiento de Barcelona, Departamento de Estadística (2020); Madrid Destino (2020); Visit Sevilla (2020); Visit Valencia (2020).

Para cada una de estas ciudades, se analizaron las publicaciones de las cuentas oficiales de su DMO en las siguientes tres redes sociales: Facebook, Twitter e Instagram, que son las que todas las DMO de la muestra utilizan (cuadro 2). Uno de los criterios de inclusión y exclusión de las publicaciones analizadas fue el idioma: el castellano fue el idioma elegido porque era transversal en cada una de las redes; por lo tanto, no se consideraron publicaciones en inglés. Además, se guardaron las publicaciones originales únicamente y no se consideraron los comentarios o respuestas a otras publicaciones. Finalmente, para responder al objetivo del estudio, el análisis de contenido se ha centrado en las publicaciones que hagan mención del patrimonio cultural inmaterial del destino. De esta manera, tal y como puede verse en el

CIUDAD	RED SOCIAL	PERFIL ANALIZADO	SEGUIDORES (19/6/2020)	PUBLICACIONES TOTALES (14/3/2020 - 25/5/2020)	PUBLICACIONES ANALIZADAS
Barcelona	Facebook	www.facebook.com/visitbarcelona	119.271	89	8
	Twitter	https://twitter.com/visitBCN_ES	5.903	158	19
	Instagram	www.instagram.com/visitbarcelona/	324.000	65	3
Madrid	Facebook	www.facebook.com/Visita_Madrid	224.886	93	9
	Twitter	https://twitter.com/visita_Madrid	72.300	164	15
	Instagram	www.instagram.com/visitbarcelona/	64.100	52	7
Valencia	Facebook	www.facebook.com/turismovalencia/	65.807	42	7
	Twitter	https://twitter.com/Valenciaturismo	34.300	152	22
	Instagram	www.instagram.com/visit_valencia/	41.200	54	1
Palma	Facebook	www.facebook.com/passionforpalma	5.740	27	2
	Twitter	https://twitter.com/passionforpalma	17.400	50	6
	Instagram	www.instagram.com/passionforpalma_/	370	29	4
Sevilla	Facebook	www.facebook.com/Sevilla	122.296	86	13
	Twitter	https://twitter.com/sevillaciudad	118.100	63	12
	Instagram	www.instagram.com/sevillaciudad/	46.600	57	10
TOTAL				1.181	138

CUADRO 2. Publicaciones en las redes sociales de las DMO de cada destino durante el confinamiento. Fuente: Elaboración propia a partir de las redes sociales de las DMO de los cinco destinos analizados, 2020.

cuadro 2, de 1.181 publicaciones revisadas, 138 constituyen la muestra de análisis.

Cada publicación fue codificada a partir de una ficha que ha considerado tres dimensiones: visual, textual e interactiva. Visto que el sector turístico usa principalmente las imágenes para promocionar y atraer a los visitantes (Mendes y Teixeira, 2019), se observó cuál es el elemento tangible dominante relacionado con el PCI, y si hay presencia de personas en las publicaciones consideradas.

El análisis se dividió en dos subapartados: el primero se centra en la semántica utilizada para describir el PCI mencionado en la publicación, así como su estatus patrimonial; y el segundo se refiere a aspectos de interactividad, y toma en cuenta si se proponen preguntas o actividades al usuario, así como qué *hashtags* se utilizan.

Finalmente, se estudiaron las reacciones obtenidas por cada publicación en cuanto a comentarios, comparticiones y *likes* asociados. Para poder proceder a una comparativa del *engagement* despertado por cada perfil de las DMO, se ha utilizado la siguiente fórmula (figura 1):

$$\frac{(\text{likes} + \text{share} * 2 + \text{comments} * 3) / \text{n.º publicaciones}}{\text{n.º seguidores}} \times 100$$

FIGURA 1. Fórmula ara el cálculo del *engagement*.
Fuente: Elaboración propia, 2020.

EL PCI EN LAS REDES SOCIALES DE LAS DMO ESPAÑOLAS

En general, las publicaciones vinculadas con el PCI son más escasas que las dedicadas al patrimonio cultural material. Se puede observar (figura 2), no

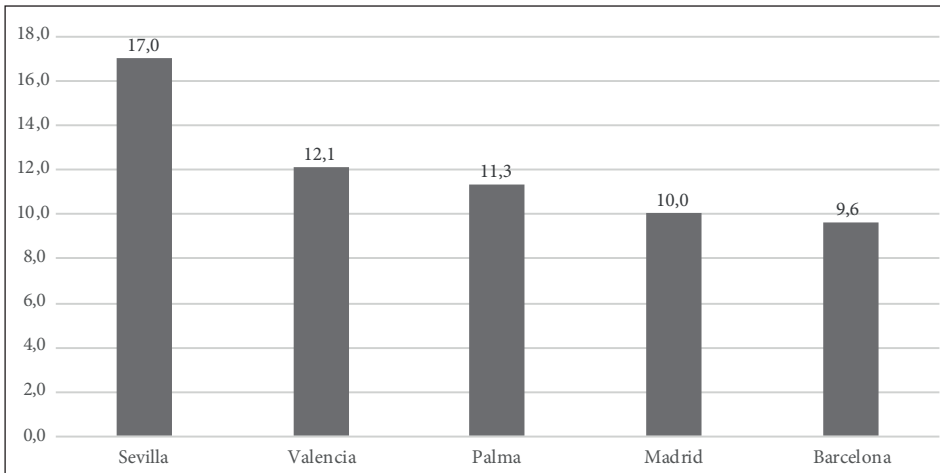


FIGURA 2. Porcentaje de publicaciones de las DMO que se vinculan con el PCI con relación al total de publicaciones, en las tres redes sociales analizadas. Fuente: Elaboración propia, 2020.

obstante, que el PCI aparece en las redes sociales de todas las ciudades, entre las que destaca Sevilla, con el 17 % de publicaciones vinculadas al PCI en relación con el total de sus publicaciones.

Distribución de las redes por ciudades y tipos de PCI

Aparte de que ha dedicado más sitio al PCI, Sevilla es la ciudad que ha utilizado de manera similar las tres plataformas, mientras que en el resto de las ciudades destaca sobre todo una red social en concreto: Twitter (figura 3), hecho comprensible si se considera el gran volumen de esta red social, que cuenta con más de 500 millones de usuarios y que mueve 65 millones de tuits al día (Garay, 2019). Estos resultados coinciden con estudios similares centrados en enoturismo (Mendes y Teixeira, 2019).

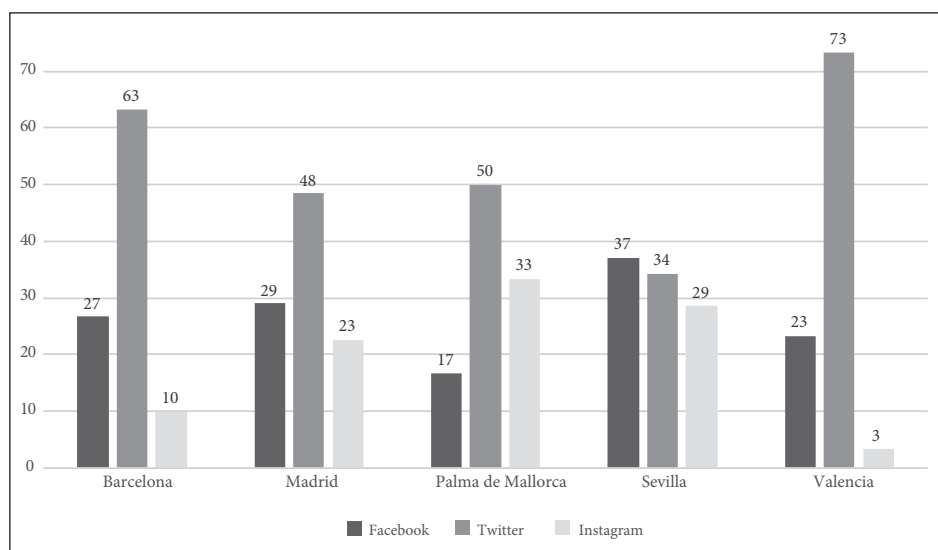


FIGURA 3. Porcentaje de publicaciones sobre PCI según la red social analizada por ciudad. Fuente: Elaboración propia, 2020.

Si observamos las tipologías de PCI por publicación, veremos que la mayoría están vinculadas, por un lado, a la categoría «usos sociales, rituales y actos festivos» y, por otro, a la de «gastronomía». Ambas categorías aparecen en cada red y ciudad, excepto Palma de Mallorca (figura 4).

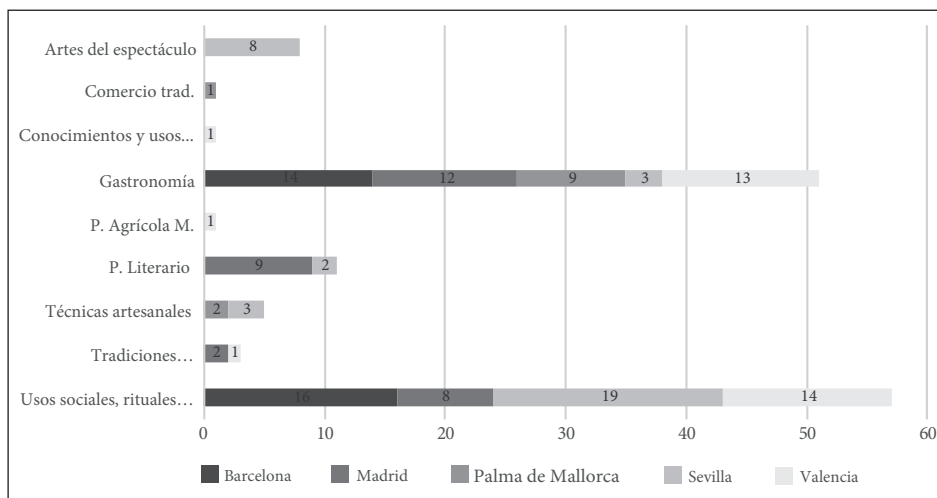


FIGURA 4. Número de publicaciones según tipología de PCI por ciudad. Fuente: Elaboración propia, 2020.

En el caso de la primera categoría, el motivo puede ser que la mayoría de las ciudades celebraban fiestas patrimoniales durante el confinamiento, excepto Palma de Mallorca (cuadro 1). Sevilla es la ciudad con más publicaciones en este sentido, y en su caso también destaca la importancia que da a las artes del espectáculo, sobre todo con relación al flamenco y el cante, que junto con la Semana Santa o la Feria de Abril permiten presentar contenido visualmente atractivo a través de trajes tradicionales, por ejemplo (figura 5). Después de Sevilla, las ciudades de Barcelona y Valencia otorgan especial atención a la categoría relacionada con los actos festivos. Esto puede vincularse con la cancelación de actos muy importantes para estas ciudades, como serían las Fallas, para Valencia, y Sant Jordi, para el caso de Barcelona.

También para la segunda categoría, la gastronomía, se facilita la comunicación mediante la exposición del atractivo visual de los platos, los productos alimentarios y los mercados tradicionales. Destacan, en este sentido, Barcelona y Valencia.

Por otro lado, Madrid promociona espacios de la ciudad que tienen relación con el patrimonio literario a través de la exhibición de lugares literarios en sus redes sociales, demostrando el estrecho vínculo entre el territorio y esta tipología patrimonial.



FIGURA 5. Publicación en Instagram sobre la Feria de Sevilla.
Fuente: @sevillaciudad.

La importancia de las figuras humanas en la representación del PCI

Al analizar si en la representación visual del PCI aparece el componente humano, se observó que Sevilla destaca por encima del resto de las ciudades (figura 6). Causa de ello es que el PCI sevillano suele constar de «actos festivos y artes del espectáculo». En este sentido, en todas las imágenes de las artes del espectáculo aparecen personas (que, en su mayoría, están realizando prácticas ligadas al patrimonio) y casi la mitad de las publicaciones (44 %) están relacionadas con actos festivos que también incluyen personas (figura 8).

Cabe destacar que, por el contrario, otros tipos de PCI con numerosas publicaciones, como la gastronomía o el patrimonio literario, apenas muestran personas en las imágenes elegidas para su visualización.

Aunque la gastronomía toma un papel relevante en la promoción de los destinos, su iconografía se concentra en los productos y en los platos, y deja de lado las prácticas asociadas a la cocción, la elaboración, los utensilios, etc. El valor identitario o de intercambio de saberes de la gastronomía no es reconocido o apreciado por las DMO analizadas, sino que lo que se favorece es el aspecto tangible y final del proceso (figura 7). Sin embargo, es de resaltar el valor de la huerta valenciana como elemento patrimonial y de puesta en valor para este destino.

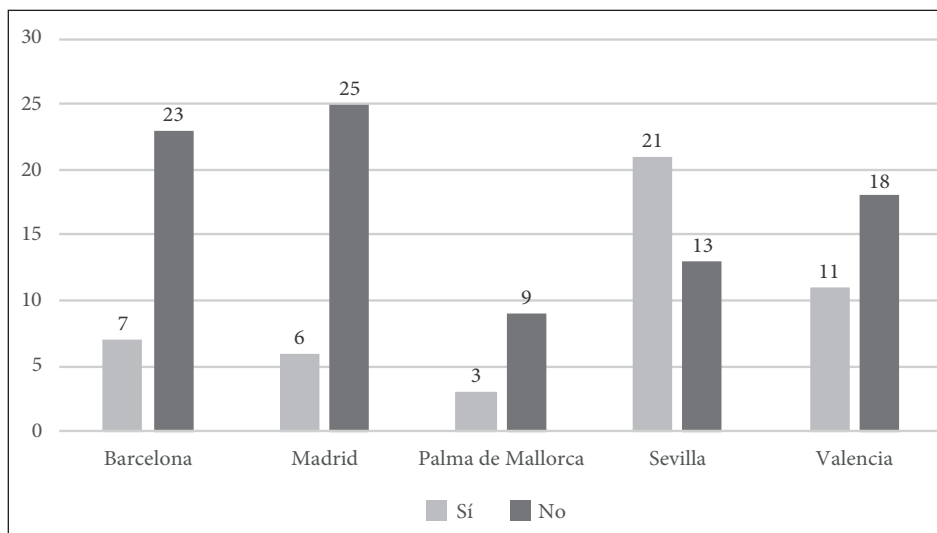


FIGURA 6. Número de publicaciones del PCI que incluyen o no personas por ciudad. Fuente: Elaboración propia, 2020.

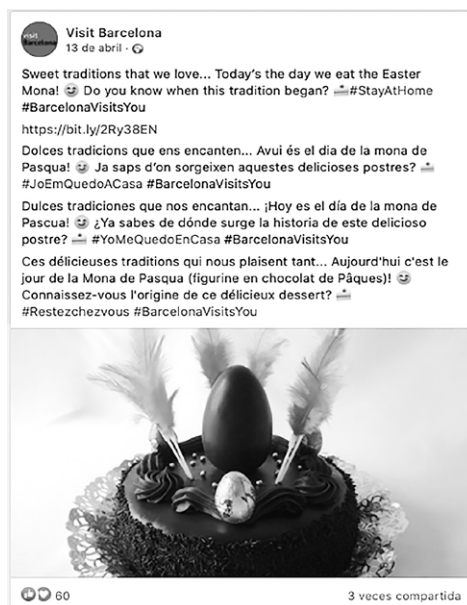


FIGURA 7. Publicación en Facebook sobre la mona de Pascua. Fuente: @VisitBarcelona.

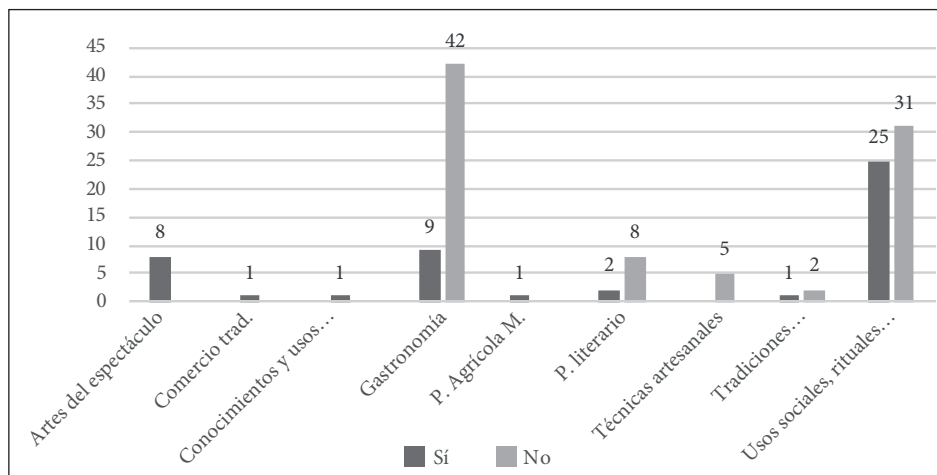


FIGURA 8. Número de publicaciones por tipologías del PCI que incluyen o no personas. Fuente: Elaboración propia, 2020.

Descripción e interactividad

En la gran mayoría de las publicaciones, con la excepción de Madrid, no se proporciona información sobre la historia, el origen u otras características del PCI (figura 9). Pero cuando hay una descripción, las palabras que más se

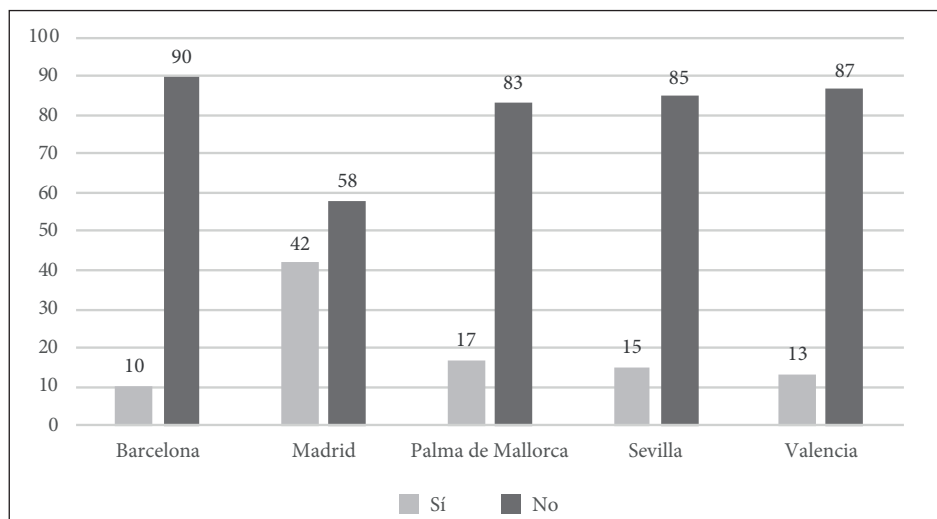


FIGURA 9. Porcentaje de publicaciones que incluyen o no información o descripción del PCI sobre el total por ciudad. Fuente: Elaboración propia, 2020.

repite en las publicaciones o en la información asociada son «tradición», «cultura», «territorio», «historia», «gastronomía» y «producto».

Otro aspecto que se ha estudiado es si las DMO invitan al usuario a interactuar a través de sus publicaciones (realizar una pregunta, pedir un *like*, proponer actividades, etc.). De las 138 publicaciones analizadas, únicamente el 15 % buscaba una respuesta del usuario (figura 10), y ninguna red social destaca sobre otras.

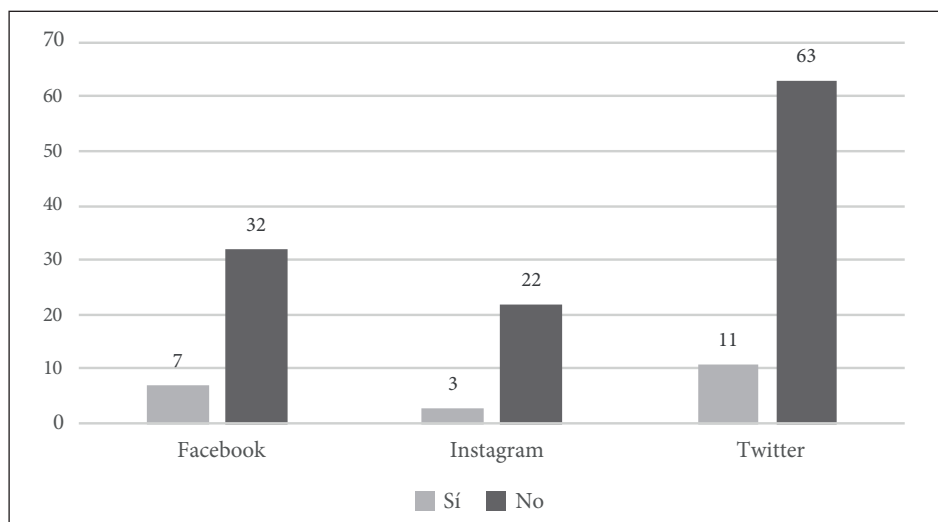


FIGURA 10. Número de publicaciones por red social que fomentan la interacción con el usuario por parte de las DMO. Fuente: Elaboración propia, 2020.

Twitter (figura 11) es la red social donde más se fomenta la respuesta del usuario, en parte por la interactividad y la comunicación interpersonal que permite (Garay, 2019), seguida de Facebook (figura 10). Entre las distintas ciudades, ninguna de ellas destaca por fomentar la interacción a través de sus publicaciones, excepto Sevilla, donde una de cada tres publicaciones intentan promover una reacción o respuesta por parte del usuario. En cuanto al PCI, los actos festivos y la gastronomía son los que más fomentan más la interactividad, por ejemplo, mediante la petición de recetas a los usuarios, en el caso de la gastronomía.

Esta búsqueda de la interacción por parte de las DMO puede analizarse a través del cálculo sobre el *engagement* explicado en la sección de metodología, para observar cuál es la respuesta de los usuarios (figura 12). En este sentido, Instagram es la red social que más facilita la interacción entre la publicación



FIGURA 11. Publicaciones en Twitter que incentivan la interacción con los usuarios a través de una pregunta. Fuente: @sevillaciudad.

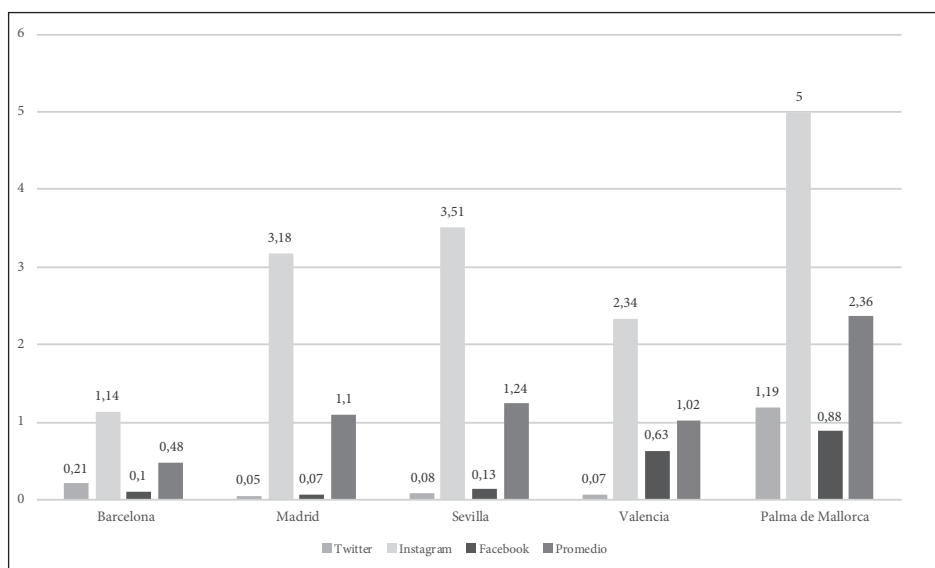


FIGURA 12. Valoración del *engagement* generado por las ciudades en su comunidad de usuarios. Fuente: Elaboración propia, 2020.

y el usuario. Con respecto a las ciudades, destaca Palma de Mallorca a causa de su comunidad de usuarios más reducida. Sin embargo, si consideramos el resto de las ciudades, Sevilla cuenta con un mayor *engagement*, probablemente debido a que muestra un mayor grado de proactividad en sus publicaciones, mientras que Barcelona, aunque cuenta con una masiva comunidad de usuarios en cada red social, no consigue generar un alto grado de *engagement*.

Sin lugar a duda, las DMO deberían incentivar a los usuarios a compartir todo tipo de contenido con el fin de atraer e influir a potenciales turistas (Uşaklı *et al.*, 2017). Sin embargo, no están aprovechando todo el potencial de las redes sociales, puesto que las utilizan solo como herramienta promocional, y no como una herramienta de servicio al cliente donde el usuario pueda resolver dudas o hacer preguntas, o como herramienta de cocreación para ser más competitivos (Uşaklı *et al.*, 2017).

El empleo de las redes sociales como canales para la difusión de información sobre el patrimonio o para integrar a través de la interacción a los usuarios con su PCI durante un período de tiempo en el que no se han podido llevar a cabo las prácticas asociadas a este patrimonio ha sido más bien anecdótico: para San Isidro, en Madrid, la Feria de Abril, en Sevilla, y las Fallas, en Valencia, se han utilizado para comunicar la cancelación de actos festivos e informar e invitar a los visitantes a celebrar dichos actos en futuras fechas. En el caso de las Fallas, destaca la creación del *hashtag* #Falles21, con vistas al año siguiente.

En general, se observó la necesidad de ligar la comunicación turística en las redes sociales con los elementos patrimoniales intangibles, una oportunidad para que las administraciones en las áreas culturales y de comunicación trabajen juntas con el fin de darle visibilidad y protagonismo al PCI.

CONCLUSIONES

Durante el confinamiento, internet se convirtió en la principal vía de interacción de la sociedad y de las instituciones, que encontraron en la tecnología una manera de seguir relacionándose. Así, las redes sociales, en cuanto elementos de representación de la sociedad contemporánea, han permitido a organizaciones como las DMO hacer uso de ellas para mantener una relación con residentes y visitantes. El uso y el contenido comunicado durante el confinamiento resultan de especial interés, puesto que, por un lado, reflejan

el potencial que pueden tener las redes sociales como herramienta de comunicación para los destinos turísticos ante contextos de crisis y, por otro, permiten conocer el uso que hacen las DMO de ellas, así como el contenido en el que suelen focalizarse.

Retomando el principal objetivo de la presente investigación, esto es, analizar el rol del PCI en la promoción y comunicación desarrollada por las DMO durante la época de confinamiento, y las estrategias para compartir los atractivos turísticos de las ciudades que representan, pudo observarse que las DMO se enfrentan al reto de comprender, entender y ser capaces de comunicar todos los elementos asociados al PCI. Estas organizaciones ponen más atención en transmitir el patrimonio cultural material, de modo que el patrimonio inmaterial queda invisibilizado. Y cuando es comunicado, la estrategia que se sigue está basada en el elemento tangible y poco adaptada a las características del PCI. A partir de la información recopilada y analizada, se puede argumentar que las DMO en su conjunto carecen de un entendimiento y una comprensión profundos del potencial de las redes sociales para interactuar con los usuarios.

A pesar de ello, destaca la DMO de la ciudad de Sevilla, cuya apuesta clara sobre las artes del espectáculo es, sin duda, diferencial en comparación con el resto de las ciudades estudiadas. Por otro lado, se observaron unos primeros pasos en cuanto a la exploración del potencial de la gastronomía en las redes sociales, pero siguen siendo iniciativas limitadas y centradas en platos y recetas, que dejan de lado los saberes, las tradiciones y, en general, la práctica culinaria ancestral y tradicional representada en los platos contemporáneos.

En época de confinamiento, la interacción y el establecimiento del diálogo con el usuario cobra una relevancia fundamental. Sin embargo, existe un margen de mejora a la hora de generar narrativas vinculadas al PCI en las redes sociales y de crear un diálogo que fomente la participación activa de los usuarios. En este sentido, futuras investigaciones que identifiquen y profundicen en casos de buenas prácticas pueden aportar conocimiento aplicado a los gestores de comunicación turística para mejorar el trato del PCI en este contexto.

BIBLIOGRAFÍA

- AGENCIA DE ESTRATEGIA TURÍSTICA DE LAS ILLES BALEARS (AETIB) (2020). *Estadísticas de Turismo*. Disponible en: www.caib.es/sites/estadistiquesdelturisme/es/inicio-23165/. (Consulta: 10/6/2020).
- ALTAMIRANO-BENÍTEZ, V.; TÚÑEZ-LÓPEZ, J. M.; ALTAMIRANO-BENÍTEZ, M. F. (2020). «Promoção turística no Twitter». *Comunicação e Sociedade*: 219-244. DOI: [https://doi.org/10.17231/comsoc.0\(2020\).2749](https://doi.org/10.17231/comsoc.0(2020).2749).
- AYUNTAMIENTO DE BARCELONA (2020). *Estadísticas y encuestas. Turismo*. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/turisme/es/estadistiques_enquestes. (Consulta: 10/6/2020).
- BESSIÈRE, J. (1998). «Local development and heritage: Traditional food and cuisine as tourist attractions in rural areas». *Sociologia Ruralis*, 38(1): 21-34.
- FANCOURT, D., y FINN, S. (2019). «What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?». *Health Evidence Network Synthesis Report 67*. World Health Organization (14/11/2019). Disponible en: www.euro.who.int/en/publications/abstracts/what-is-the-evidence-on-the-role-of-the-arts-in-improving-health-and-well-being-a-scoping-review-2019. (Consulta: 2/1/2021).
- FERREIRA CARVALHO, R. M.; MARTINS DA COSTA, C. M., y ALVES PEDRO FERREIRA, A. M. (2019). «Review of the theoretical underpinnings in the creative tourism research field / Revisão dos fundamentos teóricos no campo de pesquisa do turismo criativo». *Tourism & Management Studies*, 15(SI): 11-22. DOI: <https://doi.org/10.18089/tms.2019.15SI02>.
- GARAY, L. (2019). «#Visitspain. Breaking down affective and cognitive attributes in the social media construction of the tourist destination image». *Tourism Management Perspectives*, 32: 1-11.
- ICOMOS (1976). *Carta de turismo cultural*. Adoptada por ICOMOS en noviembre de 1976. Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:7bec1917-8752-4444-ab46-d7eoad3edad/1976-carta-turismo-cultural-bruselas.pdf>. (Consulta: 20/11/2020).
- ICOMOS (1999). *Carta internacional sobre turismo cultural. La gestión del turismo en los sitios con patrimonio significativo*. Adoptada por ICOMOS en la 12.ª Asamblea General en México, octubre de 1999. Disponible en: www.icomos.org/charters/tourism_sp.pdf. (Consulta: 20/11/2020).
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (2020). *INE Base / Servicios / Hotelería y turismo*. Disponible en: www.ine.es/dyngs/INEbase/es/categoria.htm?c=Estadistica_P&cid=1254735576863. (Consulta: 15/6/2020).
- JIMÉNEZ DE MADARIAGA, C., y SEÑO ASENSIO, F. (2019). «“Somos de Marca”. Turismo y marca UNESCO en el Patrimonio Cultural Inmaterial». *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 17(6): 1127-1141.

- JORGE, F.; TEIXEIRA, S.; FONSECA, C., y CORREIA, R. (2020). «Twitter is the social media platform where DMOs post more». *Smart Innovation, Systems and Technologies*, 167: 78-87.
- LUND, N. F.; COHEN, S. A., y SCARLES, C. (2017). «The power of social media storytelling in destination branding». *Journal of Destination Marketing & Management*, 8: 271-280. DOI: 10.1016/j.jdmm.2017.05.003.
- MADRID DESTINO (2020). *Estadísticas*. Disponible en: www.madrid-destino.com/turismo/estadisticas. (Consulta: 10/6/2020).
- MARINÉ-ROIG, E. (2019). «Destination Image Analytics Through Traveller-Generated Content». *Sustainability*, 11(3392): 1-23.
- MARTÍNEZ-VALERIO, L. (2012). «Estrategias de promoción turística a través de Facebook». *Palabra Clave*, 15(2): 318-338.
- MENDES, G., y TEIXEIRA, S. J. (2019). «Visualização de turismo, património e cultura na era das redes sociais: um estudo de caso. #ViajamosParaPartilhar». *Turismo & Desenvolvimento*, (32): 171-194.
- MINISTERIO DE INDUSTRIA, COMERCIO Y TURISMO (2020). Disponible en: www.mincotur.gob.es/es-es/Paginas/index.aspx. (Consulta: 15/6/2020).
- PINE, J., y GILMORE, J. H. (1998). «Welcome to the experience economy». *Harvard Business Review*, (1): 97-105.
- RICHARDS, G., y RAYMOND, C. (2000). «Creative tourism». *ATLAS News*, (23): 16-20.
- SARASA, J. L. A. (2015). «Mito y estrategias para un destino romántico: la ciudad de Teruel». *Cuadernos de Turismo*, 36(36): 39-54.
- SÉRAPHIN, H.; ZAMAN, M.; OLVER, S.; BOURLIATAUX-LAJOINIE, S., y DOSQUET, F. (2019). «Destination branding and overtourism». *Journal of Hospitality and Tourism Management*, 38: 1-4.
- SU, J. (2018). «Understanding the changing intangible cultural heritage in tourism commodification: The music players' perspective from Lijiang, China». *Journal of Tourism and Cultural Change*, 17(3): 1-22.
- UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: Unesco.
- UŞAKLI, A.; KOÇ, B., y SÖNMEZ, S. (2017). «How “social” are destinations? Examining European DMO social media usage». *Journal of Destination Marketing & Management*, (6): 136-149.
- VISIT SEVILLA (2020). *Centro de Datos Estadísticos*. Disponible en: www.visitasevilla.es/profesionales/centro-de-datos-turisticos. (Consulta: 10/6/2020).
- VISIT VALENCIA (2020). *Estadísticas Turismo*. Disponible en: www.visitvalencia.com/fundacion-turismo-valencia/estadisticas/estadisticas-de-turismo. (Consulta: 10/6/2020).
- ZANDIEH, M., y SEIFPOUR, Z. (2020). «Preserving traditional marketplaces as places of intangible heritage for tourism». *Journal of Heritage Tourism*, 15(1): 111-121.

*Museos virtuales y patrimonio cultural inmaterial.
El proyecto Prometheus: el Museo Virtual
de las Fiestas del Fuego de los Pirineos¹*

XAVIER ROIGÉ VENTURA
VIRGINIE SOULIER

Desde hace muchos años, los museos han utilizado los sitios web, ya sea para proporcionar información al público que quiere visitar el museo, para realizar exposiciones virtuales o hacer públicas las colecciones, o incluso para disponer mecanismos de participación con el público. Con este artículo trataremos las posibilidades y problemas de los museos virtuales como una forma específica de comunicación, para después presentar el proyecto de un caso de museo virtual relacionado con el patrimonio inmaterial que estamos diseñando: el Museo Prometheus. El artículo se compone de tres partes: en la primera abordaremos una reflexión sobre los museos virtuales, en especial, los relacionados con el patrimonio inmaterial; en la segunda presentaremos el proyecto de museo virtual que estamos construyendo, sus principales objetivos y estructura; y en la tercera trataremos de presentar las respuestas digitales que se están dando durante el período de pandemia ante la imposibilidad de llevar a cabo la mayoría de las celebraciones rituales del patrimonio inmaterial, hecho que movió a este museo a realizar una acción de urgencia con un museo provisional. Más allá de nuestro caso concreto, el artículo intenta incidir en el papel de los museos virtuales en la preservación del patrimonio inmaterial y en su especificidad, en las estrategias comunicativas de los museos virtuales, y en cómo la presencia de lo virtual

1. Investigación realizada en el marco del proyecto «Patrimonio Inmaterial y Políticas Culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea; y del proyecto Prometheus «Las fiestas de fuego de los Pirineos» (Programa INTERREG POCTEFA, EFA309/19). Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

está comportando transformaciones en la relación de las comunidades con su patrimonio inmaterial.

LOS MUSEOS VIRTUALES: EVOLUCIÓN Y TIPOS

Los museos virtuales nacieron como un conjunto de páginas web en las que generalmente se mostraban imágenes y fotografías de los elementos expuestos junto con una descripción, y no eran más que una información de soporte para los museos existentes (Robles *et al.*, 2012). Los primeros museos en línea (Río, 2012) estaban relacionados con las instituciones que habían contribuido a la implantación de internet (universidades e instituciones gubernamentales), como la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (1992), el Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive de la Universidad de California (1994) o el Natural History Museum de Londres (1994). Hasta finales del siglo xx, los contenidos no eran más que herramientas de promoción para captar visitantes a los museos físicos, y aún hoy en día la propuesta *online* de muchos museos sigue manteniendo esa misma función promocional que tuvieron las primeras webs de museos (Río, 2012). Con todo, el concepto «virtual» fue clave en el desarrollo digital de esos años, cuando se pensaba que la realidad virtual sería otra forma de «reflejar» la realidad física en un mundo digital.

Con el cambio de siglo, los museos comenzaron a incorporar más servicios en su presencia *online*, con más imágenes, información contextual y contenidos educativos, pero siguieron siendo mayoritariamente espacios de traslación del museo físico, como una extensión complementaria a la oferta del museo físico (Río, 2012; Nicolás, 2009). La diferenciación de la oferta *online* y física de los museos no llegaría hasta después de 2005, aunque muy lentamente (Giannini y Bowen, 2016). Se hicieron, de alguna manera, «museos duplicados» de los originales, ya fuese a través de plataformas web que aún no tenían muchas posibilidades tecnológicas o, sobre todo, a través de otros dispositivos, como los CD, que podían contener muchísima más información en forma de imágenes, vídeos e incluso juegos (Mathey, 2011).

La denominación de «museo virtual» comprende diversos tipos de sitios web, variables no solo según su evolución histórica, sino también en función de sus objetivos y sus limitaciones tecnológicas (Río, 2012; Barceló, Forte y Sanders, 2000):

1. *El sitio «informativo», como complemento a la visita física.* Se trataría de sitios web dedicados a la promoción de museos reales. Los primeros sitios web de museos, surgidos a mediados de la década de 1990, solo incluían información práctica sobre los museos físicos, como horarios, teléfono, dirección, etc. Luego, a esa información práctica se le fueron añadiendo más contenidos, con mayor o menor calidad de las páginas, para tratar de captar la atención del público y atraer las visitas, ofreciendo materiales como vídeos o imágenes de las exposiciones físicas. La función principal de estos museos virtuales, independientemente de la calidad y capacidad de atracción que ofrecen, es promover el museo físico. También pueden ofrecer servicios complementarios, como tiendas *online*, gestión de reservas, materiales didácticos, etc.
2. *El «museo complementario».* Las mejoras de la conexión técnica permitieron a los museos no solo incluir información del museo, sino también ofrecer elementos complementarios para la visita, como imágenes de sus colecciones, fotografías de la exposición, fichas de las obras e incluso complementos a la visita, como actividades pedagógicas. Se empezaron a ofrecer textos de las exposiciones e incluso imágenes de antiguas exposiciones virtuales. Estos sitios permiten ofrecer una información complementaria a la visita real, de modo que se amplían las posibilidades de la visita. Se ofrece contenido diferenciado entre sitios web y museos, y se permite el acceso a colecciones y contenido pedagógico específico, así como visitas virtuales a distintos espacios de los museos.
3. *El «museo simulado».* Pretenden recrear la experiencia de visita del museo real. Se trata de ofrecer visitas virtuales a través de recorridos por el interior, a través de tecnologías más inmersivas (al estilo del Google Arts), o bien, experiencias de recorrido a través de imágenes fotográficas de las salas. En todo caso, estos sitios tratan de presentar el sitio real tanto para personas que no pueden desplazarse como para servir de complemento o atracción para la visita física. Además, el modelo de *tour* virtual se ha desarrollado a través de Google Virtual, la introducción de visitas 3D y museos virtuales específicos. Con frecuencia, esta aproximación propone una mediación cultural basada en el arquetipo de la exposición guiada multimedia (Cambone, 2019).
4. *El «museo virtual autónomo» del museo físico con exposiciones solo presentes en la red.* Estos sitios web ofrecen actividades no presentes en el museo físico o hacen una oferta diferenciada: exposiciones especialmente construidas en línea, bases de datos, narrativas específicas, etc.

5. *El «museo virtual independiente»*, sin conexión con museos físicos. Sería el tipo de museo más desarrollado, en el que ya no hay un museo físico de referencia, sino que se crea *ex professo* desde una perspectiva diferente. Puede seguir un modelo de diseño similar al de un museo físico, con paseos virtuales por un museo virtual, o puede seguir un lenguaje diferente, contemplado con diferentes técnicas que permiten una mayor interacción con el usuario visitante.

Más allá de estos distintos tipos, la realización de los museos virtuales sigue siendo un reto comunicativo para las propias instituciones museísticas. Al plantear la creación de un museo virtual, aún son numerosos los dilemas que se presentan, pero a nuestro entender hay sobre todo cuatro clases de problemas.

En primer lugar, está la cuestión de la participación. Para muchos autores, la realización de museos virtuales permite a los museos abrir la puerta a una mayor participación e interacción con los públicos. El concepto de participación es muy antiguo en los museos (Chaumier, 2012) y, junto con el surgimiento del término «web 2.0» (y sus derivados «web participativa» y «web colaborativa»), ha comportado la idea de que la virtualidad permitirá una mayor participación (Andreacola, 2014). En los noventa, Rheingold (1993) ya hablaba de las comunidades virtuales, y generalmente se insiste en que los sitios web permiten muchas oportunidades para que el museo interactúe con sus visitantes y fomente diferentes formas de participación al incrementar su visibilidad y sus posibilidades de acceso a públicos distintos. Y, sobre todo, los sitios web abren la posibilidad a la formación de exposiciones bidireccionales, es decir, a unas que podrán construirse mediante aportaciones del público. Estos sitios permitirían crear colecciones a partir de la participación de los propios usuarios, al poder donar de forma muy simple materiales como fotografías, vídeos, documentos y memoria oral, e incluso servirían como mecanismos de recolección de objetos. La idea de la extensión de la participación a una museografía que involucra al visitante es bastante reciente y coincide con el desarrollo de los usos de los dispositivos digitales (Le Marec, 2018).

Al mismo tiempo (EVE, 2020; 2021), con los museos virtuales existe la posibilidad de que el público cambie su relación de poder con los museos: por primera vez, los usuarios pueden descargar y manipular imágenes digitales de las colecciones e incluso pueden proporcionar imágenes. Para Walsh (1997), el potencial interactivo de la web permitiría cambiar el flujo unidirec-

cional de información del museo al visitante a un flujo bidireccional. Sin embargo, a pesar de estas posibilidades, muchas veces los museos virtuales no explotan esta potencialidad creativa y siguen siendo unidireccionales: ya sea por razones políticas, de cultura museística o de dificultades técnicas, no se atreven a crear espacios verdaderamente abiertos o manipulables por los usuarios, al estilo de la Wikipedia (Soulier y Feysinet, 2020). Esta unidireccionalidad se observa aún más en algunas plataformas exógenas de la página web del museo que son más innovadoras, especialmente para el público joven, como Steam, Sketchfab, MyMiniFactory, Google Arts o Culture. ¿Podemos considerar entonces que la verdadera participación es una utopía? (Appiotti i Sandri, 2020). Como afirma Cambone (2019: 44), la utilización de las tecnologías digitales no ha debilitado las instituciones patrimoniales, y ello es así porque no todas las instituciones patrimoniales tienen la voluntad de pasar de una lógica de «vitrina» a una «lógica relacional» y «cocreativa», asumiendo su función de transmitir y acompañar el patrimonio y, en general, de una cultura común y compartida. Observamos, en este sentido, proyectos creados a partir de recursos unidireccionales con ofertas sincrónicas o asincrónicas, y proyectos participativos (relaciones bidireccionales) con dispositivos que explotan activamente el contenido desde la interactividad hasta la interacción (contribución, colaboración, coconstrucción) (Soulier y Feysinet, 2020).

En segundo lugar, tenemos el problema de la comunicación. A pesar de que los museos virtuales llevan muchos años desarrollándose, existen aún muchas dudas sobre la capacidad comunicativa de estos sitios. El incremento de los museos virtuales se realiza con frecuencia como si se tratase de «museos de laboratorio» que imitan las operaciones empresariales en términos de innovación e incubación de proyectos (Appiotti y Sandri, 2020: 45-46). Y se observa una estandarización de las tecnologías en torno a unos pocos dispositivos particularmente populares, incluso algo triviales (Jeanneret, 2014). Como concluyen Appiotti y Sandri (2020: 47), se desarrollan lógicas performativas (con la presencia de discursos digitales positivos en digital que le dan una apariencia de legitimidad) y tautológicas (lo digital a veces se justifica solo por sí mismo). El reto comunicativo es importante para los museos virtuales y afecta a cuestiones como el lenguaje de la comunicación, los contenidos y la experiencia de la visita, y el tiempo de la visita.

En tercer lugar, está el inconveniente de la personalización. La gran cantidad de datos que pueden obtenerse a través de los sitios web resultan más eficaces si se analizan y procesan para ofrecer contenidos que puedan adap-

tarse al usuario del museo y a sus servicios (Tobelem, 2014). Como sugiere Andreacola (2014), adaptar y personalizar el contenido es una estrategia que puede ser eficaz para captar la atención de los visitantes, para estimular las expectativas de los visitantes y conseguir que el museo sea visto como un lugar de descubrimiento, de sorpresa, un aspecto esencial que alimenta y mantiene la curiosidad por revivir y el interés del visitante (Gob y Drouguet, 2006). La cuestión de adaptar el museo y sus contenidos a la diversidad de sus visitantes a través de dispositivos digitales parece tener que surgir primero en términos de expectativas y representaciones de los visitantes, así como del posicionamiento general de la institución en sus prácticas de construcción y transmisión de conocimiento y discurso (Andreacola, 2014). Se trataría de conseguir al máximo reforzar la experiencia del visitante, como algo fundamental en cualquier museo, sea virtual o físico (Blondeau, Meyer-Chemenska y Schmidt, 2020).

Y en cuarto lugar está la cuestión de los aspectos técnicos. ¿Cómo las tecnologías condicionan los museos virtuales y cómo estos han ido evolucionado en función de las posibilidades tecnológicas? Las tecnologías que encontramos en los museos virtuales son de tipos muy distintos, desde los simples registros sonoros y los vídeos hasta las tecnologías más sofisticadas, como vídeos en 360°, gamificación, 3D, gigapíxeles, pódcast, realidad aumentada, imágenes en alta resolución, experiencias inmersivas, mapas interactivos, simulación del desplazamiento de objetos a través de distintas velocidades y capas, presentaciones de imágenes o vídeos con secuencias predeterminadas, posibilidad de creación de contenidos en interacción con los usuarios, museos en directo, inventarios digitales, etc. Los museos virtuales han ido avanzando desde las lógicas de la información (museo 1.0) y la relación (museo 2.0) hasta las de contribución e inmersión (museo 3.0) (Ravez, 2017). En el mismo sentido, los recursos educativos en línea han sido un tema importante desde las primeras formas de museos digitales en la década de 2000. La tipología de la oferta actual consta de seis categorías de actividades educativas en línea: el juego creativo, la referencia interactiva (explorando un tema por ti mismo), el enigma con juegos de habilidad, el *role-playing*, la simulación (convertir un modelo del mundo real), y el *quizz* y las evaluaciones (Soulie y Feysinet, 2020).

El uso de estas tecnologías da lugar a diferentes tipos de museos virtuales, en función de las posibilidades y de los objetivos de estos. En todo caso, el diseño de estas páginas web no solo permite reconstruir simulaciones para

emular la experiencia de la visita física, sino que, además, a través de las herramientas comunicativas que pueden utilizarse, es posible iniciar procesos de aprendizaje diferentes y más amplios (EVE, 2020; Soulier y Feysinet, 2020). No obstante, poco a poco se va superando la idea de que el museo virtual debe parecerse lo máximo posible al físico, de modo que podemos encontrar a través de nuevas aplicaciones tecnológicas otros contenidos y otras maneras de ver un museo. Cuanto más se diferencien los museos virtuales de los físicos, más sentido acabarán teniendo, al utilizar un lenguaje y unas metáforas específicas del mundo virtual y más adecuadas a los contenidos que se quieren transmitir (Chiarenza, Accardi e Inglisa, 2019).

LOS MUSEOS VIRTUALES Y EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

En el caso del patrimonio cultural inmaterial (PCI), la exposición virtual tiene unas ciertas especificidades. Como señala Quimbert (2017), la creación de una exposición sobre el patrimonio inmaterial ofrece la oportunidad de reexaminar esta noción y obliga a formular de manera concisa nuestra propia concepción sobre el patrimonio inmaterial. El valor de los instrumentos digitales para la preservación del patrimonio inmaterial tiene ya una larga tradición y las estrategias utilizadas para conseguirla han sido distintas (Turgeon y Saint Pierre, 2009), aun así, a nuestro entender, podríamos hablar de tres tipos de sitios web: los inventarios en línea, los sitios de recopilación de memorias y los museos en línea.

1. Su uso como *inventario* ha sido el más frecuente. Sousa (2017) constataba la presencia de 158 inventarios en los 198 países estudiados. La mayoría son bases de datos en línea a partir de los criterios de la convención, y recogen listas ordenadas de prácticas relacionadas con el PCI, como fiestas, leyendas, tradiciones orales, conocimientos y prácticas de la naturaleza, artesanía, etc. Algunos otros siguen prácticas más participativas, por ejemplo, a partir de procedimientos tipo *wiki*, como los inventarios de Fatick en Senegal (WikiFatick), en Finlandia (Wiki-Inventory of Living Heritage), en Escocia (The Inventory of Living Culture) o en Corea (Ichpedia). La mayoría de los inventarios destacan el carácter participativo y la implicación con la comunidad, de acuerdo con la convención de la Unesco. El grado de apertura a la incorporación de los materiales, no obstante, no

siempre es absolutamente abierto. El ejemplo del inventario de Escocia se basa en la idea de un inventario evolutivo, con grupos de discusión para enriquecer los contenidos, y la idea de que un inventario debe ser evolutivo, adoptando una posición democrática de manera que los miembros de las comunidades implicadas pueden modificar sus contenidos. Del mismo modo, el inventario coreano está diseñado como un elemento que pretende sensibilizar a las comunidades sobre su patrimonio y darles la capacidad de definir qué desean realizar en su inventario.

2. Los sitios planteados como *memoria* suelen incluir recopilaciones de entrevistas o vídeos a personas de las comunidades, que nos presentan narraciones orales sobre sus experiencias en la comunidad, o sus distintas prácticas de PCI. Estos sitios (como el Museu de la Paraula promovido por el Museu Valencià d’Etnologia, el Museu da Pessoa, Memoriamedia, The Soundtrack of Our Lives, etc.) implican un concepto diferente de patrimonio inmaterial, en cuanto que no pretenden actuar como inventario, sino como bancos de memoria sobre estas prácticas.
3. Por último, los *museos en línea* van más allá, al conjuntar los lenguajes de los inventarios y sitios de memoria con el formato expositivo de los museos virtuales. A menudo están concebidos como forma de difundir el patrimonio inmaterial, o bien como espacios para experiencias inmersivas, o incluso como lugares de recopilación de narrativas sobre la fiesta. Algunos ejemplos son el Museu de les Festes d’Algemesí, el Carnival Museum of Cologne, el Virtualles Fastnachtmuseum, el Kawkawaka Potlatch, el Gion Festival Digital Museum, el museo de La Patum y el Memoriamedia. Las posibilidades de las aplicaciones tecnológicas abren nuevas puertas al verdadero reto de estos museos: ¿cómo revivir la experiencia de la fiesta en vivo?

A pesar de ello, como señala Becuywe (2020), las posibilidades de los sitios web para la difusión del PCI es aún un elemento discutido. Para Duvelle (2014), internet es una buena herramienta documental, pero no es tan útil para la preservación del PCI. Según la autora, sería sobre todo un instrumento para la difusión y la sensibilización sobre este tipo de patrimonio, pero no para su preservación y transmisión social, algo que las páginas web o los museos virtuales no podrían asegurar. Por otra parte, surge también una cuestión que más bien tiene que ver con el propio concepto de inventario en patrimonio inmaterial: ¿verdaderamente son útiles los inventarios en línea? ¿Son queridos por la comunidad local? Podríamos decir, siguiendo a Becuywe (2020),

que la mediación digital del patrimonio inmaterial se ubica en una tensión entre los estados que lo eligen y que desean inscribirlos en una perspectiva pública y las comunidades que comparten las prácticas y representaciones fuera del control estático y del poder. A nuestro entender, estas contradicciones son el resultado, más que de la aplicación del medio digital al patrimonio inmaterial, de la propia concepción de la noción patrimonio inmaterial cuando pretende su preservación más allá de las propias dinámicas sociales y comunitarias.

Pero más allá de estos problemas, el espacio virtual parece abrir para el patrimonio inmaterial unas posibilidades de participación, mediante mecanismos que posibilitan que las comunidades compartan contenidos a través de las redes sociales o de los museos virtuales. Como señala Severo (2011), la interactividad de los inventarios en línea permite, por una parte, una interactividad técnica del sitio web, es decir, de las modalidades de navegación en los datos del inventario, y abre, por otra parte, las posibilidades a la participación de las comunidades. De hecho, la articulación de estos contenidos en forma de museos virtuales parte de una lógica distinta en la que el espacio web no es tanto un sitio de acumulación de materiales a la manera documental, como un espacio de difusión, divulgación, participación e incluso de debate social. Se trata, en definitiva, de implantar en el espacio web la misma lógica de los museos participativos y comunicativos.

EL PROYECTO DEL FUTURO MUSEO PROMETHEUS

Las fiestas del fuego de los Pirineos, que se celebran todos los años en numerosos pueblos del Pirineo, generalmente en San Juan, fueron inscritas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2015 por Andorra, España y Francia. Las fiestas tienen un significado muy importante para las comunidades locales y son uno de los elementos más característicos del patrimonio inmaterial pirenaico. La candidatura, presentada por el Gobierno de Andorra, unió a 63 poblaciones de Cataluña, Aragón, Andorra y Occitania que celebran estas fiestas. La elaboración de la candidatura se hizo con la colaboración de distintas asociaciones *fallaires*, municipios y gobiernos regionales.

Aunque las formas de celebración son distintas, los habitantes, o bien bajan con antorchas encendidas desde las cumbres de las montañas, o bien pren-

den fuego a una hoguera en la plaza del pueblo. Para los pueblos que la celebran, esta festividad es un acontecimiento de especial importancia, como una ocasión para regenerar los vínculos sociales y fortalecer los sentimientos de pertenencia, identidad y continuidad de las comunidades. Como en todas las fiestas, participan miembros de todas las generaciones, y en muchos casos el evento tiene un carácter vinculado con la continuidad generacional, el amor o las relaciones sociales (Estrada, Roigé y Beltran, 1993). A veces se asignan funciones específicas a determinadas personas: por ejemplo, en algunos municipios es el alcalde quien enciende la primera fogata, mientras que en otros es un sacerdote el que la alumbrada o bendice; asimismo, en algunas comarcas es el último vecino recién casado del pueblo quien enciende el fuego, o bien las jóvenes solteras esperan la llegada de los portadores de antorchas a los pueblos para darles la bienvenida con vino y dulces. Como señala la declaración de la Unesco, estas expresiones culturales están profundamente arraigadas en las comunidades y se perpetúan gracias a una red de asociaciones e instituciones locales.

Como parte de la financiación internacional europea y del programa Póctefa transfronterizo, entre 2020 y 2022 ocho socios² estamos desarrollando un proyecto de investigación europeo sobre las Fiestas del Fuego de los Pirineos, inscrito en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco desde 2015. Este proyecto tiene como objetivo fomentar la dinámica del PCI entre Francia, España y Andorra, reforzar la cooperación y la sinergia entre los diferentes actores culturales de los tres Estados de la cadena de los Pirineos y enriquecer la transmisión de estas tradiciones y la transferencia de conocimiento. Entre las principales acciones del proyecto, que tiene dos años de duración, se encuentran el diseño de una aplicación móvil para aportar valor al PCI y difundirlo entre asociaciones, empresas culturales y particulares; la investigación y documentación sobre las fiestas; la elaboración de materiales pedagógicos para escuelas de primaria

2. El proyecto Prometheus sobre las Fiestas del Fuego de los Pirineos (EFA309/19) está coordinado por la Cátedra de Educación y Patrimonio Inmaterial de los Pirineos (CEPIP) de la Universidad de Lérida (UdL), y cuenta con siete socios más: el Gobierno de Andorra, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el Consejo General de Aran, el Patronato de Promoción Económica de la Diputación de Lérida, la Universidad de Barcelona, la Université de Perpignan – Via-Domitia y el Centre Internacional de Recerca e Documentación Occitanas (CIRDOC – Institut Occitan de Cultura).

y secundaria; y la celebración de un simposio internacional sobre fallas, *baros* y *brandons*, entre otras.

Una de las acciones más destacadas de este proyecto³ consiste en la creación de un museo virtual para poder recopilar documentos (narrativas, imágenes, vídeos, textos, testimonios, etc.) y ofrecerlos de una forma didáctica y participativa. El museo tiene las mismas funciones que un museo tradicional: científicas, conservación, mejora y educación. Sin embargo, su entorno digital permite diversas categorías de público, así como aprovechar el potencial de las nuevas tecnologías digitales para desarrollar y enriquecer la experiencia de los visitantes. El museo se dirige a distintos tipos de público y contempla un patrimonio vivo y comunitario que reúne a un centenar de pueblos a ambos lados de las fronteras (tanto los que formaban parte de la candidatura como otros que también celebran la festividad). La misión del museo consiste en dar a conocer las diversas manifestaciones festivas relacionadas con el fuego en los Pirineos, con una idea de museo participativo que además refuerce las acciones llevadas a cabo desde las diferentes asociaciones y territorios. Por tanto, pretende ser un espacio participativo para las comunidades de acuerdo con los mismos principios que la museología social y los museos de sociedad.

El sitio web que acogerá este museo virtual pretende ser una entidad específica, no adjunto a un museo físico. Se concibe como un espacio para la comunicación transfronteriza y multilingüe (catalán, francés, español, occitano e inglés). El modelo de este museo, por su misión, su carácter participativo y sus características técnicas, es original, innovador y relevante. El sitio pretende llegar a un gran número de visitantes sin restricciones fronterizas y de movilidad, y crear nuevas comunidades de usuarios con actividades remotas y exposiciones en línea, pero también participar, comentar o ver actividades *in situ* o fuera de línea.

El proyecto tiene ocho grandes objetivos:

1. Crear una plataforma para contribuir a la presentación de las fiestas y facilitar el conocimiento de los distintos sitios donde estas se celebran y el análisis de las mismas (función científica), y al mismo tiempo ayudar a una mejor comprensión de la cultura y las tradiciones locales y nacionales.

3. El equipo que está diseñando el proyecto está compuesto por un comité científico formado en antropología, museología y educación, así como un equipo técnico experto en diseño y digital, en el que participan los distintos socios del proyecto.

2. Documentar las fiestas del fuego. Crear un espacio de documentación que recoja materiales gráficos y audiovisuales, reportajes, documentos y entrevistas con personas de las comunidades, como elemento de documentación etnográfica.
3. Colaborar con los diferentes sectores implicados. El proyecto quiere contribuir a que las entidades y asociaciones *fallaires* encuentren un mecanismo de colaboración a través de esta plataforma digital, así como de las administraciones locales, regionales y nacionales.
4. Realizar exposiciones virtuales, tanto de carácter general como de carácter local o regional. De esta manera habrá exposiciones de larga duración, dedicadas a la explicación más general, y otras de corta duración, dedicadas a aspectos concretos de la fiesta o a aspectos de carácter local.
5. Difundir materiales didácticos. Promocionar y divulgar materiales creados por el propio proyecto y, sobre todo, ofrecer recursos en red.
6. Promover la participación social a través de una interacción con los usuarios y el uso de las redes sociales, y potenciar el nuevo concepto de museo «wiki» en el que los usuarios pueden aportar colecciones, experiencias, historias y contenidos y, al mismo tiempo, participar en las exposiciones.
7. Proporcionar a las comunidades un mecanismo evolutivo para valorar y transmitir su patrimonio.
8. Proponer un mecanismo inclusivo y participativo que aborde y reconozca a cada comunidad desde el ámbito local, pero que también ofrezca una influencia internacional para este patrimonio de la humanidad.

El proyecto del museo se articula, en principio, a partir de cuatro grandes espacios:

1. Una exposición de referencia, principal, que presentará la fiesta en su conjunto y su significado, y que mostrará cómo se vive y cómo la gente de los pueblos pirenaicos se emociona cada año en su celebración. Por esta razón, se dará voz a sus protagonistas: a las comunidades de fallas y a las personas de los pueblos y valles pirenaicos. Se hablará del pasado de la fiesta y, sobre todo, de su presente y de cómo ha cambiado.
2. Una presentación de la diversidad de las fiestas. Además de un mapa de los pueblos donde se celebran las fiestas, con documentación fotográfica y vídeos, habrá espacios específicos dedicados a exposiciones de las fiestas de diversos pueblos, valles, regiones o países.

3. Exposiciones temporales. Como cualquier museo, tendremos exposiciones que se irán renovando. Se presentarán objetos, testimonios, informes, celebraciones...
4. El Museo infantil. Contendrá recursos educativos, cuentos virtuales, material pedagógico y maletas didácticas.

LA REACCIÓN AL COVID-19: UN «MUSEO» DE URGENCIA

El COVID-19 vino a «agitar» nuestra planificación al afectar a la cancelación de las celebraciones de las fiestas previstas para junio de 2020. Por ello, se decidió crear urgentemente un museo virtual de carácter temporal, con el objetivo de contribuir a atenuar de forma digital la no celebración de las prácticas festivas, que tenía para las comunidades un efecto importante. Dada la no celebración de la fiesta, las comunidades estaban un poco huérfanas de esas prácticas comunitarias que, como hemos visto, tenían un significado profundo en las relaciones sociales. Por ello, tuvimos que trabajar rápidamente y juntos en el enfoque de comunicación para implementar y pensar los objetivos de acuerdo con la situación y los recursos del momento. En poco más de tres semanas, el museo provisional fue preparado y se lanzó el día de San Juan. El resultado, en *Prometheus.museum*, se configuró como un museo en construcción, hecho como acción de urgencia. El proyecto se definió indicando que:

[...] este año 2020, el Covid-19 ha hecho que la fiesta no se pueda celebrar de la misma manera, pero el espíritu de la fiesta sigue vivo. Los fuegos siguen encendidos y cada pueblo ha preparado diversas formas de celebración o han cambiado la fecha de celebración. Este proyecto del museo virtual quiere ayudar a mantener vivo el espíritu de la fiesta [...]. De una forma u otra, todos los pueblos mantendrán viva la fiesta, imaginando nuevas formas de celebrarlo, reduciendo el número de asistentes o cambiando la fecha.⁴

4. <https://prometheus.museum/es>.

El sitio web provisional se ha organizado a partir de los siguientes apartados:

- Un espacio de bienvenida.
- Un espacio titulado «La fiesta continúa», interconectado con las redes sociales Instagram, Twitter y Facebook, de manera que todos los *posts* realizados con unos determinados *hashtags* aparecían automáticamente en el sitio web. De esta manera, el museo tiene un contenido altamente participativo, un recurso que se pretende continuar en el museo definitivo.
- Las características del museo virtual y los espacios del museo.
- Un apartado de «Museo infantil» con recursos pedagógicos, cuentos, etc.
- «Una fiesta, varias fiestas», un mapa enlazado con Google Maps, en el que se señalan todas las celebraciones festivas y un enlace con las mismas que incluye su denominación, y la fecha y la hora de celebración habitual.
- Una explicación sobre la fiesta y su inscripción en la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

Esta primera experiencia, a pesar de su carácter temporal, ha permitido conocer las posibilidades de un museo virtual sobre el PCI y también sus límites.

CONCLUSIONES

Nuestro proyecto de museo virtual pretende mostrar las manifestaciones mismas de las fiestas a través de diferentes tipos de testimonios orales, escritos, sonoros y visuales o animados. Basándonos en el trabajo de Davallon (2006, 2015), que cuestionó la forma en que existe este tipo de patrimonio, nos centramos en la memoria y el desarrollo del patrimonio, es decir, en el paso directo de los recuerdos, tradiciones y conocimientos, sin una ruptura temporal o generacional. Para ello, utilizamos la lógica de la *narración trans-media* para construir una plataforma virtual que presenta diferentes tipos de medios según una narrativa interactiva donde el visitante se encuentra en una posición activa como espectador, pero también como colaborador. Por lo tanto, es importante comprender los diferentes niveles de contribución y rutas de navegación de acuerdo con los perfiles y motivaciones de los distintos destinatarios.

Por último, queda pensar en el conocimiento y la experiencia que se desea ofrecer a los visitantes en este entorno digital en relación con un entorno real. La ventaja principal de lo digital es su accesibilidad en todo momento y para todos los públicos, pero también su capacidad de generar comunidades virtuales, sin importar la hora y el lugar en el que se hallan sus miembros. Pero lo digital no hace posible hasta el momento, ni probablemente jamás lo consiga, sustituir la experiencia y las sensaciones de una fiesta vivida en la comunidad física. Por lo tanto, es necesario definir la relación que se quiere crear entre la ficción y la realidad para los dispositivos virtuales, definiendo los límites entre conocimiento y reconocimiento, entretenimiento y autoenriquecimiento, y sobre todo entre la comunidad y el patrimonio. Ante todo, los museos virtuales deben hacer posible la transmisión del espíritu de la fiesta y la vivencia de las comunidades locales.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREACOLA, F. (2014). «Musée et numérique, enjeux et mutations». *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, 5.
- APPIOTTI, S., y SANDRI, E. (2020). «“Innovez! Participez!” . Interroger la relation entre musée et numérique au travers des injonctions adressées aux professionnels». *Culture & Musées*, 35: 25-48.
- BAUJARD, C. (2012). *Du musée conservateur au musée virtuel. Patrimoine et institution*. Lavoisier.
- BARCELO, J. A.; FORTE, M., y SANDERS, D. H. (eds.) (2000). *Virtual reality in archaeology*. Oxford: Archaeopress.
- BECUYWE, I. (2020). *Patrimoine culturel immatériel et technologies numériques: représentations et usages*. Tesis doctoral. Quebec: Université Laval.
- BLONDEAU, V.; MEYER-CHEMENSKA, M., y SCHMITT, D. (2020). Le design de l'expérience au musée: nouvelles perspectives de recherche. *Culture & Musées*, 35: 107-131.
- CAMBONE, M. (2019). «La médiation patrimoniale à l'épreuve du “numérique” . Médiation patrimoniale, médiation documentaire et médiation expérientielle». *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, 16.
- CHAUMIER, S. (2012). «Les enjeux du “participatif” dans les musées de société». En: TEMUSE, 14-45. *Valoriser la mémoire des collectionneurs d'objets des deux guerres mondiales. Actes du symposium international*. Lille: Université de Lille 3.
- CHIARENZA, S.; ACCARDI, A., e INGLISA, R. (2019). «Technological innovation and new strategies for virtual museum exhibitions». *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, vol. XLII-2/W15,

- 2019 27th. (CIPA International Symposium «Documenting the past for a better future», Ávila.)
- DAVALLON, J. (2006). *Le don du patrimoine: Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. París: Hermes Science-Lavoisier.
- DAVALLON, J. (2015). «Mémoire et patrimoine: pour une approche des régimes de patrimonialisation». En: V. Dodebei *et al.* (dir.). *Mémoire et nouveaux patrimoines*, OpenEdition. <http://books.openedition.org/oep/444>.
- DUVELLE, C. (2014). «A decade of implementation of the convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage». *Ethnologies, Revue de l'Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore*, 1-2(36): 27-46.
- ESTRADA, F.; ROIGÉ, X., y BELTRAN, O. (1993). *Entre l'amor i l'interès: el procés matrimonial a la Val d'Aran*. Tremp: Garsineu Edicions.
- EVE Museos e Innovación (2021). «Museos y comunicación digital». <https://eve-museografia.com/2021/02/05/museos-y-comunicacion-en-la-era-digital/>.
- EVE Museos e Innovación (2020). «Breve historia de los museos digitales». <https://evemuseografia.com/2020/10/26/breve-historia-de-los-museos-virtuales/>.
- GIANNINI, T., y BOWEN, J. P. (2016). «Curating digital life and culture: Art and information». *Electronic Visualisation and the Arts*, 237-244.
- GOB, A., y DROUGUET N. (2006). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. París: Armand Colin.
- IDJERAOUI-RAVEZ, L. (2017). «Médiation culturelle, NTIC et muséologie: Valeur de lien, valeur d'usage, valeur d'expérience». En: Pélissier-Thieriot, M., Pélissier, N. (dirs.). *Métamorphoses numériques: art, culture et communication*. París: L'Harmattan: 35-47.
- JEANNERET, Y. (2014). *Critique de la trivialité: la médiation de la communication, enjeu de pouvoir*. París: Non Standard.
- LE MAREC, J. (2018). «Territoires, terrains et média». En: Bonnacorsi, J., y Cordonnier, S. (dirs.). *Territoires: Enquête Communicationnelle*, Éditions des Archives Contemporaines, 2019.
- MATHEY, A. (2011). *Le musée virtuel. Les nouveaux enjeux*. París: Éditions le Manuscrit.
- NICOLÁS, J. (2009). *Museos de arte contemporáneo, nuevos modelos educativos en la Red*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.
- QUIMBERT, C. (2017). «Exposer le PCI: l'exemple de l'exposition itinérante. À la découverte du PCI en Bretagne». *In Situ*, 33.
- RHEINGOLD, H. (1993). «A slice of life in my virtual community». *Global networks: Computers and International Communication*: 57-80.
- RÍO CASTRO, J. N. del (2012). «Museos de arte en la red». *Revista Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 90: 61-70.
- ROBLES ORTEGA, M. D. *et al.* (2010). «Uso de aplicaciones estéreo para difundir estudios arqueológicos. Aplicación a Museos Virtuales». *Virtual Archaeological Review (VAR)*, 1(2): 138-142. DOI: <https://doi.org/10.4995/var.2010.4719>.

- SEVERO, M. (2011). «Le patrimoine culturel immatériel sur la Toile. Comparaison entre réseaux nationaux». *Culture et Recherche*, 125.
- SOUSA, F. (2017). «Map of e-Inventories of Intangible Cultural Heritage», *MEMORIA-MEDIA Review*, 1, art. 1. Disponible en: <http://review.memoriamedia.net/index.php/map-of-e-inventories-of-intangible-cultural-heritage>.
- SOULIER, V., y FREYSSINET, M. (2020). «État des lieux des ressources numériques éducatives et muséales». *Patrimoines du Sud*, 12. Disponible en: <http://journals.openedition.org/pds/5617>. DOI: <https://doi.org/10.4000/pds.5617>.
- TÖBELEM J. M. (2004). «L'influence des nouvelles techniques sur le management des musées». En: *Digital Culture & Heritage*. Berlín: ICHIM. Disponible en: www.archimuse.com/publishing/ichimo4/0766_Tobelem.com.
- TURGEON, L., y SAINT-PIERRE, L. (2009). «Le patrimoine immatériel religieux au Québec Sauvegarder l'immatériel par le virtuel». *Ethnologues*, 31(1): 201-233.
- WALSH, P. (1997). «The web and the unassailable voice». *Archives and Museum Informatics*, 11(2): 77-85.

El patrimonio inmaterial a través de la pantalla. Museos virtuales en tiempos de pandemia¹

MARTA RICO IÑIGO
ALEJANDRA CANALS OSSUL

INTRODUCCIÓN

Uno de los efectos más inmediatos de la crisis sanitaria desatada por la expansión global del virus SARS-CoV-2 (en adelante, coronavirus) fue el confinamiento de gran parte de la población mundial. Esta medida fue gravitante para los museos de todo el planeta, pues a partir de marzo del año 2020, cerca del 90 % de estas instituciones debió cerrar sus puertas (ICOM, 2020; Unesco, 2020) y se estima que muchas de ellas (cerca del 5 %) quizá no vuelvan a abrir en un futuro (Unesco, 2020: 8).

En este nuevo contexto, la virtualidad emergió como la principal alternativa de los museos para mantener una conexión con su público y entregar una oferta adaptada a sus necesidades. Rápidamente muchos museos reaccionaron, como lo demuestra el estudio de la Red de Museos Europeos, en cuyo informe plantea que cerca del 70 % de los museos que participaron de la encuesta —en su mayoría, europeos— reconocieron un aumento en su presencia *online* (Nemo, 2020). Lo anterior da cuenta de la resiliencia y creatividad que ha mostrado el sector, aunque también cabe reconocer que muchos de ellos ya tenían presencia virtual (ICOM, 2020), y que la pandemia de COVID-19 vino a acelerar un proceso que ya se encontraba en curso para muchas de estas instituciones.

Son muchas y diversas las iniciativas desplegadas por los museos en el marco del confinamiento y abarcan un amplio espectro, que va desde las vi-

1. Investigación realizada en el marco del proyecto «Patrimonio inmaterial y políticas culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos» (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

sitas y exposiciones virtuales hasta las actividades que proponen una interacción concreta por parte de su audiencia. Estas iniciativas se ajustan, en muchos casos, a los contenidos y tipologías propios de cada institución; hacen uso de contenidos ya existentes, o bien entregan nuevos contenidos, vinculados con la pandemia o no. Con todo, más allá de identificar y clasificar estas experiencias, como otros artículos e instituciones ya lo vienen haciendo (Nemo, 2019; Zuanni, 2020), este artículo intenta centrarse en analizar cuál ha sido, ante la pandemia, la respuesta virtual de aquellos museos cuyos contenidos tienen relación con el patrimonio cultural inmaterial (en adelante, PCI). Esta tipología patrimonial resulta un poco esquivada para los museos, que son instituciones cuya trayectoria tradicionalmente los ha orientado al objeto, y, por tanto, a la materialidad. Sin embargo, lo anterior es solo aparente, puesto que detrás de cada objeto es posible rastrear una práctica o un saber, así como un significado que lo hace patrimonial, lo que ha llevado a algunas autoras, como L. Smith, a plantear, incluso, que todo patrimonio es inmaterial (Smith, 2006).

Cada vez más, ya sea a través de sus recursos museográficos o de actividades de mediación, los museos se aproximan a la dimensión intangible de los objetos que exhiben, así como a aquellos elementos que forman parte de lo que hoy entendemos como PCI, en cuanto que «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» (Unesco, 2003). Sin embargo, esta nueva tipología patrimonial comporta algunos desafíos para su puesta en valor y difusión, pues hay que considerar que se trata de prácticas y saberes dinámicos, cuya existencia depende de personas, grupos o comunidades portadoras. En el ámbito museológico, los debates al respecto se centran, por un lado, en cómo museizar lo intangible sin fosilizarlo y restarle el dinamismo que le es inherente y, por otro, en cómo se construye un discurso e interpretación sobre estas prácticas y saberes que integre a sus comunidades de referencia, quienes son, en efecto, las que la Convención de la Unesco síndica como responsables de su definición en cuanto que PCI. Por ello, cuando hablamos de PCI y museos, una de las esferas clave que hay que considerar es la participación e implicación de la comunidad a través de la implementación de mecanismos, como la consulta, el diálogo, la negociación y la colaboración (Jacobs, 2020).

Asimismo, como destaca Cominelli (2020), la vinculación entre PCI y museos puede abrir paso a la creatividad e innovación en el interior de estas

instituciones para enfrentar el desafío de la integración de las comunidades en la interpretación y conceptualización de ese patrimonio y de la búsqueda de recursos museográficos para museizar lo intangible. Al respecto, la virtualidad aparece como una alternativa que se puede explorar en la difusión del PCI, y así lo demuestran experiencias de museos virtuales como el Museu de la Paraula, en Valencia, o el Museu da Pessoa, en São Paulo, ambas, iniciativas que rescatan los testimonios de mujeres y hombres sobre su vida, sus experiencias significativas y su perspectiva subjetiva sobre usos costumbres y tradiciones que hoy se entienden como PCI.

Por ello, nos interesaba investigar cómo estos museos virtuales conceptualizan, difunden y ponen en valor el PCI y qué mecanismos despliegan para ello, más aún, en el nuevo contexto de movilidad reducida que enfrentamos actualmente. Para esta investigación se analizaron un total de diecisiete museos² de América y Europa cuya temática se vincula con el PCI, como museos etnológicos, históricos o ligados a prácticas, temáticas o comunidades específicas. Algunos de ellos eran museos estrictamente virtuales, mientras que otros aumentaron su virtualización a causa de la pandemia. El análisis se centró en su actividad en redes sociales los primeros meses de confinamiento, ya que advertimos que es a través de estas que los museos han establecido una conexión más directa y constante con su audiencia. Así lo evidencian los análisis preliminares que instituciones e investigaciones particulares han llevado a cabo sobre la reacción virtual de los museos en el contexto de la pandemia (Unesco, 2020; ICOM, 2020; Nemo, 2019; Zuanni, 2020).

En las páginas que siguen veremos cómo ante la reducción de la movilidad, los museos desde la virtualidad no solo han intentado cumplir su rol social en un contexto de crisis sociosanitaria, sino que también han generado espacios que posibilitan nuevas formas de practicar y transmitir el PCI. Gracias a la virtualidad, advertimos la emergencia de nuevas dinámicas de interacción y comunicación entre los museos y sus distintos tipos de usuarios y

2. Los museos investigados fueron los siguientes: Virtual Museum of Canada, Musée Canadien de l'Histoire, Museu da Pessoa, Virtual Museum of Canada, Virtuelles Migrations Museum, Girls Museum, Museo Violeta Parra, National Museum of the American Indian, Women's History Museum, Museo del Mundo, Tucson Gay Museum, The Irish Emigration Museum, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, DigitaltMuseum, Museo Nacional de las Culturas Populares, Museu Etnològic i de les Cultures del Món, Memóricia y Museum of Digital Art (MUDA).

usuarias, lo que puede incidir, incluso, en una mayor democratización de estas instituciones, sus contenidos y fondos, y en un cambio en la forma en que se aproximan y relacionan con sus *stakeholders*. Ello, sin duda, trascenderá al contexto sociosanitario en que hoy nos encontramos y abrirá el camino hacia nuevas formas de entender el espacio museo y su rol social.

LOS MUSEOS VIRTUALES Y LA VIRTUALIDAD EN LOS MUSEOS

El concepto «museo virtual» no es nuevo y sus orígenes son anteriores a la aparición de internet, con iniciativas multimedia e hipermedia asociadas a algunos museos (Schweibenz, 2019). A partir de la década de los noventa, se comienza a hacer uso de este concepto y, en paralelo, se siguen utilizando algunas variaciones, como «museo digital», «museo *online*» y «museo web», entre otras (Biedermann, 2017), las cuales persisten hasta el día de hoy. Asimismo, no existe aún un consenso en cuanto a la definición de museo virtual (Schweibenz, 2019; Biedermann, 2017), pero, a efectos de este estudio, nos parece pertinente abordar una definición amplia de esta tipología museológica, como la que ofrece la Red Trasnacional de Museos Virtuales (V-must), que la entiende así:

Una entidad digital que se basa en las características de un museo, con el fin de complementar, mejorar o aumentar la experiencia del museo a través de la personalización, la interactividad y la riqueza de contenidos. Los museos virtuales pueden funcionar como la huella digital de un museo físico, o pueden actuar de forma independiente, manteniendo al mismo tiempo lo que indica el ICOM en su definición de museo.³

Si entendemos entonces que un museo virtual no sería exclusivamente aquel cuya existencia se restringe al ámbito virtual, sino también aquella entidad digital que ofrezca «otra cosa» que su par físico, la definición de museo virtual se amplía significativamente. Ello abre, asimismo, una pregunta sobre el rol que cumplen las redes sociales, en cuanto que «puertas de entrada» al museo virtual y, a la vez, parte constitutiva de este. Hoy en día, sobre todo después de la pandemia, las redes sociales no se restringen a ser herramientas de promoción de los museos y sus actividades, y se transforman en espacios

3. www.v-must.net/.

virtuales con relativa autonomía que ofrecen contenidos distintos a las webs de los museos desde una perspectiva más horizontal, que favorece la participación más directa de usuarias y usuarios.

Sin duda, el museo virtual ofrece ciertas ventajas comparativas en relación con el museo físico (Belindo y Ruiz, 2012); es más accesible, no tiene costo para quien lo consulta y resulta un espacio más flexible que facilita la integración de una mayor cantidad de contenidos y su profundización, en cuanto que no hay una limitación espacial, como ocurre en los museos físicos. Asimismo, permite una mayor cantidad de interacciones: en un mismo momento, personas de distintos puntos del planeta pueden acceder al museo y sus contenidos y participar activamente a través de las redes sociales, ya sea consumiendo, comentando o integrando contenidos y reflexiones.

¿VIRTUALIDAD VERSUS REALIDAD?

La virtualidad es parte de nuestro contexto social actual y repercute en todos los ámbitos de la experiencia humana en gran parte del planeta. Los museos no se encuentran al margen de dicha realidad, y desde hace tiempo se llevan a cabo iniciativas para incorporar la virtualidad en este sentido (Pescarin, 2009; Styliani *et al.*, 2009; Schweibenz, 2019; Pescarin, 2014; Karp, 2004; Straughan, 2019). En el presente trabajo hemos visto cómo el COVID-19 ha acentuado una digitalización que ya se estaba propiciando en los museos y ha favorecido que estos se conviertan en espacios de relación, especialmente a través de las redes sociales.

En el análisis llevado a cabo hemos podido ver cómo se hace evidente un aumento de las interacciones virtuales con los museos por el hecho del confinamiento a causa del COVID-19, aunque debemos decir que se trata de una repercusión relativa. ¿Por qué relativa? Porque en el caso de un museo virtual, parte o toda su colección ya se encontraba en línea, y ya existía una experiencia previa en el manejo de la propuesta expositiva virtual. Sin embargo, más allá de esta experiencia, ha habido una potenciación clara de las redes sociales de los museos analizados, ya que es a través de este formato comunicativo como se ha explicado la realidad y la vida del museo. Son las redes sociales las que han permitido entrar en contacto con antiguas y nuevas personas usuarias, incluso con nuevas comunidades, y, por tanto, las que han merecido nuestra atención en el análisis.

Algunas de las propuestas de los museos durante el confinamiento se basan en la realización de visitas virtuales, que se convierten, a causa del COVID-19, literalmente en «salir de casa sin salir de la habitación», en ver otras realidades y experiencias, en un viaje en el espacio, pero también en el tiempo (hablando de diferentes momentos de la historia, exponiendo historias de vida o vivencias de la pandemia en distintos momentos).

Los museos físicos se basan en un concepto de «realidad». Se supone que los objetos son reales, el lugar en el que se encuentran también es real, y la persona visitante puede conseguir una cierta proximidad a los objetos, que suelen ser pasivos. El objetivo, por tanto, no solo es su exhibición, sino también generar una impresión y ayudar a imaginar (Tsichritzis y Gibs, 1991). En cambio, con la tecnología actual podemos llegar a vivir con una gran naturalidad la presencia en un museo, podemos acercarnos más aún al objeto, interactuar con ciertos elementos y generar emociones. «Realidad» y «virtualidad», entonces, se hacen cada vez más cercanas y surgen nuevos conceptos, como los de «e-tangibilidad» u «objetos e-tangibles», ante la evidencia del papel de la virtualidad (Schweibenz, 2019).

Todo ello nos obliga a preguntarnos qué es real y qué es virtual. Nos incita a conocer cómo dialogan ambas dimensiones y si tiene sentido distinguirlas hoy en día. ¿Es conveniente esta distinción en los museos virtuales cuando internet ya pone en duda estos conceptos? A través de la experiencia analizada se hace más patente esa pérdida de sentido. Incluso, yendo un poco más allá, nos podemos preguntar si las nuevas generaciones podrán llegar a experimentar la virtualidad como si se tratara de la realidad sin llegar a necesitar nunca la presencialidad. ¿Será una experiencia suficiente? ¿Lo es ya ahora para algunas generaciones jóvenes? Trabajos como los de Deng, Unnava y Lee (2018) muestran cómo en los casos en que la realidad virtual en los museos se acerca a las experiencias reales, se puede llegar a reducir el interés por visitarlo de forma física.

Si además tenemos en cuenta que los museos virtuales favorecen la accesibilidad desde cualquier lugar para personas con capacidades diversas (Styliani *et al.*, 2009) y que no sabemos qué posibilidades de movilidad existirán en un futuro para la población después de la pandemia de COVID-19, los museos deberían poner atención a las oportunidades que pueden ofrecerles la virtualidad y las redes sociales.

«EL MUSEO EN CASA» O «MI CASA SE CONVIERTE EN MUSEO»

A través de la actividad generada en las redes sociales, hemos podido constatar la relación recíproca entre museo y usuario o usuaria, y su casa como espacio de vida único que oscila entre lo privado y lo público. Este hecho se da de tal manera que el espacio deja de ser un elemento acotador para pasar a ser un elemento *borroso*, que permite que los hogares de las personas y lo que contienen en su interior se puedan convertir en extensiones de las salas del museo. La pandemia del COVID-19 ha generado que los museos se muevan y se trasladen, que no podamos saber con exactitud dónde están realmente, o, incluso, que no nos importe demasiado.

¿Cómo se desarrolla todo esto? Por una parte, el museo participa de nuestra realidad cotidiana: nos hace propuestas de diferente tipo para llevar mejor el confinamiento en casa. Se proponen actividades de ocio (visionados de películas, conciertos en directo o diferido, se hacen entrevistas...), también se facilita la realización de actividades en casa, aprendizajes que se pueden llevar a cabo en nuestro hogar gracias a sus aportaciones y orientación. De alguna manera, se comparte un conocimiento sobre el PCI de una forma muy simple y motivadora.

Todo ello siempre intentando una mayor visibilidad con las etiquetas, o *hashtags*, propuestas en cada caso para que sean compartidos por cuantas más personas, mejor. Coincidimos con la idea de Tschritzis y Gibbs (1991: 18), cuando señalan: «Un museo de este tipo es un servicio, no una simple ubicación», resaltando ese componente de interacción con los objetos virtuales que aporta amplias posibilidades de experiencia.

Pero lo que se ofrece no es solo conocer el fondo del museo y que este pueda ser compartido, sino también crear el propio fondo, o bien aportar contenidos al museo desde nuestro hogar. Así es como aquellos objetos que teníamos en casa, lo cotidiano, pueden ser puestos en valor y formar parte de una exposición o de la colección del museo. Las personas se acercan de una forma alternativa a la colección, realizando su aportación con los pequeños tesoros que tenemos en casa y que, a lo mejor, desconocíamos hasta ahora, no les dábamos valor y nadie más podía verlos. En este caso, la virtualidad se constituye en un medio efectivo para propiciar la participación y la compartición de experiencias personales, así como las conversaciones entre personas usuarias, que, en el caso de la presencialidad, serían mucho más complejas de conseguir (Schweibenz, 2019).

CONECTAR A TRAVÉS DEL OBJETO

A través del museo virtual y sus redes sociales, la relación entre los usuarios y las usuarias y el museo se establece con una conexión que supera las fronteras del espacio y del tiempo. Hemos visto cómo uno puede formar parte del otro en diferentes momentos y a través de distintas iniciativas que se vuelven especialmente visibles en las redes sociales analizadas.

Estas propuestas a menudo se basan en un elemento material: el objeto. ¿Y qué hace que el objeto sea relevante? Su historia y la narración que hay detrás de él, por muy humilde o cotidiano que sea. El objeto puede ser lo que realmente buscamos compartir, pero también puede que sea lo que nos permite evocar experiencias vividas, emociones, sentimientos... Como ya señalaron Bourdieu (1979) y Appadurai (1988), los objetos tienen un valor de distinción social, y en este proceso las cosas que poseemos adquieren un nuevo valor a través de la experiencia propuesta por el museo. De esta manera, el objeto se convierte en algo «auténtico» y puede adquirir nuevos significados inesperados (Silverstone Hirsh y Morley, 2003). De alguna manera, los objetos se domestican (Ardévol y Pinyol, 2010) y se transforman en símbolos, cuya relevancia trasciende su materialidad y uso, y representan significados y emociones de los usuarios y las usuarias.

Los objetos que el museo posee en su fondo, o bien los que tenemos en casa, se comparten en las redes sociales para establecer conexiones y puentes. En este sentido, los artefactos expuestos pueden ser explorados y permiten la interacción con ellos de una forma más flexible gracias a la virtualidad (Styliani *et al.*, 2009). Se convierten, así, en un vínculo de conexión entre espacios distintos que pueden llegar a ser muy lejanos, en un objeto de valor, de búsqueda y de exhibición, que se debe compartir con la sociedad. También nos hablan de lo material y lo inmaterial, dado que, como ya hemos citado antes, nos pueden llevar a presentar maneras de vivir, formas de subsistencia, relaciones sociales, historias, emociones, desarrollos tecnológicos... En definitiva, posibilitan que conectemos con el patrimonio cultural inmaterial del mundo, en un sentido amplio e incluyente.

De esta manera, el PCI compartido se universaliza virtualmente y todas las personas podemos participar de su recreación a través de las redes sociales.



FIGURA 1. Publicación de Instagram del Musée Canadien de l'histoire, Canadá (25/4/2020). Texto: «Estos días, pasamos mucho tiempo en pijama, con prendas de guata o con *leggings*.... ¿Adivinas de qué tipo de tejido está hecho este vestido? ¿Y de qué época es? ¿Quieres ver el vestido completo? Ves a (enlace) *Reflexionemos sobre la ropa que llevamos en casa en el confinamiento y sobre la historia de los vestidos y los tejidos que aún podemos encontrar en casa, como los tejanos*». Fuente: Canadian Museum History.



FIGURA 2. Publicación de Facebook del Museo Nacional de Culturas Populares, México. Propuesta de búsqueda para compartir objetos de casa elaborados por artesanos y artesanas. Fuente: Museo Nacional de Culturas Populares.



FIGURA 3. Publicación de Instagram del Museo de Violeta Parra, Chile (25/3/2020). Conocimiento de los oficios textiles y técnicas latinoamericanas. Taller de creación en casa. Fuente: Instagram, Museo Violeta Parra. @museovioletaparra.

LLAMADA A LA ACCIÓN INDIVIDUAL Y FAMILIAR

Como consecuencia de la pandemia mundial, las redes sociales se llenan de experiencias personales, arte, chistes y evocaciones de la vida durante el confinamiento. Los museos también siguen esta línea; es por ello que se desarrolla en poco tiempo una importante llamada a la acción, en la que no se trata de ser actores pasivos, sino de participar de forma activa e implicada. Este hecho se hace patente en las solicitudes llevadas a cabo en torno a la creación de exposiciones en casa, o bien en el hecho de compartir objetos, pero termina de cerrarse el círculo cuando lo que se propone para compartir es la vivencia personal sobre el COVID-19 en las pieles de sus protagonistas.

Asimismo, las estrategias de comunicación utilizadas inciden especialmente en las familias, entendiéndolas como un público especialmente vulnerable al que proteger, y al que hay que darle recursos e ideas para ir pasando los días, proporcionándole recursos para cuidarse física y mentalmente, y desarrollar su capacidad creativa. En especial cuando hay menores. La familia y su vida en casa despliega un sentimiento de comunidad específico con necesidades específicas que se concentran sobre todo en el campo del ocio y de la educación.

Pero, como ya hemos dicho, estas personas o familias no son pasivas, son *prosumers*: se las trata como productoras de contenidos y posibles colaboradoras del museo. Por esta razón las propuestas serán de todo tipo, siempre

motivando a la acción y participación, entendiendo que de alguna manera se las ayuda a dar respuesta a la atención y necesidades que reclaman los más pequeños de la casa. Así, vemos cómo por un lado se desarrollan propuestas para compartir experiencias, como hacen el Museo da Pessoa, el Museo Etnográfico de Castilla y León, el Museu Valencià d'Etnologia, el Girl Museum o el Irish Emigration Museum.

LLAMADA A LA ACCIÓN EDUCATIVA

Finalmente, durante el período de confinamiento, ha surgido a la luz un público con unas necesidades específicas que, en algunos casos, ha podido utilizar los recursos de los museos para apoyarse en su tarea: la comunidad educativa. En este sentido hemos visto cómo algunas instituciones ya tenían un desarrollo destacable de materiales educativos para docentes de distintos niveles educativos, y otras han puesto en marcha proyectos y propuestas nuevos para intentar dar apoyo a esta comunidad en particular. Si bien las familias necesitaban recursos, también los requieren los docentes y las docentes, que deben encontrar maneras motivadoras de tratar los contenidos en un formato virtual. Esto también incluye de alguna forma a los padres y las madres como «docentes sustitutos o de apoyo» en momentos de confinamiento, un rol que no sabemos si volveremos a tener nuevamente.

Desde nuestra perspectiva vemos esta situación como una oportunidad de ampliación de públicos y seguidores por parte de los museos, que pueden convertirse en consumidores de sus productos en el futuro, así como aportar nuevos fondos para las colecciones o generar nuevas sinergias y proyectos en común. Los museos virtuales pueden ofrecer rutas educativas más flexibles y adaptadas a las necesidades e intereses, así como oportunidades de aprendizaje más variadas (Styliani *et al.*, 2009). También facilitan un replanteamiento de la relación museo-educación con la consecuente creación y ampliación de materiales formativos en distintos niveles y formatos.

CONCLUSIONES

Nos encontramos en plena pandemia y queda aún esperar su desarrollo para dimensionar los diversos efectos que tendrá en la forma en que vivimos y nos

relacionamos. Sin embargo, ya con los primeros meses de confinamiento se ha evidenciado que uno de los aspectos más sentidos por las personas ha sido la reducción de los espacios de sociabilidad. El ser humano, ante todo, es un ser social, y el COVID-19 nos ha venido a recordar cuán importante es, para mujeres y hombres, vivir en comunidad. Esta vida en comunidad se estructura en torno a ritos y costumbres que compartimos, nos entregan bienestar y un sentido de pertenencia a determinado colectivo.

Los museos han intentado dar respuesta a esta situación, comprendiendo que su rol no se restringe exclusivamente a hacer accesibles sus fondos y contenidos desde la virtualidad, sino que también deben apoyar a sus comunidades en un contexto de crisis sociosanitaria, de la cual han derivado problemáticas concretas en los ámbitos sanitario, educativo, social, familiar y laboral. Para ello, han tenido que apresurar un proceso de virtualización que ya se encontraba en curso y que les ha permitido explorar nuevas formas de contactar con sus comunidades y permitir a estas un espacio de comunicación, para que se tornen en agentes activos que elaboran, comentan, practican y comparten contenidos, a través de las redes sociales, sobre las temáticas específicas de cada museo y el patrimonio que custodian, o la pandemia y sus efectos en el interior de cada hogar.

Observamos, asimismo, que los museos en pandemia han desarrollado estrategias que apuntan a un reconocimiento de la importancia de la vida en comunidad, como factor clave para la transmisión de lo que entendemos como patrimonio cultural inmaterial desde dos dimensiones. En primer lugar, a través de la creación de espacios donde las personas puedan compartir, conocer y desarrollar prácticas y saberes que suelen vivirse en comunidad. El PCI, entonces, se aborda no solo desde el reconocimiento de ciertas prácticas o saberes sacralizados en cuanto que representativas de una identidad cultural, sino también como experiencias vivas y vigentes que se transmiten a través de las redes sociales y cobran significado en el hacer: practicar juegos tradicionales, desarrollar distintas prácticas artesanales, compartir música o bailes... Así, se practica el PCI, pero también se difunde entre los demás miembros de la comunidad, quienes, además, gracias a las redes sociales, pueden reflexionar, compartir u opinar a partir de sus propias experiencias y realidades cotidianas.

En segundo lugar, resulta interesante destacar el rescate de las memorias de la pandemia que han propiciado los museos para constituir un acervo patrimonial (narrativo y objetual) que permita en un futuro contribuir a com-

prender, narrar y significar intersubjetivamente este momento histórico. A través de estas operaciones, los museos se tornan en un crisol que intenta reflejar la diversidad humana, y sus experiencias concretas, alejándose con ello del discurso patrimonial autorizado (Smith, 2014) que ha permeado significativamente la interpretación de hechos y colecciones desde la creación del museo moderno. En cambio, apuntamos a la descripción y caracterización de fenómenos a partir de la complejidad de su experiencia concreta desde la ciudadanía.

Lo anterior da cuenta de una progresiva transformación de los museos, que va más allá de integrar la virtualidad como herramienta para aproximarse a sus comunidades, e implica una reflexión sobre su rol como espacios al servicio de la ciudadanía y sus necesidades sociales, educativas y de ocio. Esta reflexión ya se encontraba presente en el ámbito museológico desde la década de los setenta a través de instancias como la Mesa de Santiago (1972), y sigue vigente hasta la fecha con la propuesta de definición del museo que hoy discute el ICOM. Los museos deberían constituirse en espacios «democráticos, inclusivos y polifónicos» que posibiliten un diálogo crítico sobre nuestros «pasados» y nuestros «futuros»,⁴ y para ello están llamados a integrar a sus comunidades en procesos significativos de discusión sobre lo que somos como sociedad, aquello que nos importa, qué queremos legar a las generaciones venideras y cómo dichas reflexiones pueden darnos ciertas luces acerca de los conflictos y problemáticas que hoy nos afectan como sociedad.

Para ello resulta fundamental que los museos exploren nuevos mecanismos o espacios de participación relevantes e inclusivos y se constituyan en «zonas de implicación» (Onciul, 2013), promoviendo una movilización de flujos del poder y haciendo que la ciudadanía participe en la interpretación de nuestra historia y cultura. La experiencia de los museos analizados nos demuestra que esa aproximación a su audiencia se ha materializado a partir de propuestas concretas que combinan lo lúdico, lo divertido y lo testimonial, de manera que el museo se ha transformado en un espacio más cercano que permite encontrarnos desde la cotidianeidad.

Como se dijo en párrafos precedentes, en cuanto que custodios del patrimonio material, los museos tradicionalmente se han centrado en el objeto, y probablemente sea irremplazable la experiencia de copresencia con el objeto

4. <https://icom.museum/es/>.

patrimonial «auténtico», en lo que Lluís Prats denominó el «efecto metonímico» del patrimonio (1997). Sin embargo, es posible también que, para las generaciones más jóvenes, estas experiencias puedan ser reemplazadas por otras de carácter virtual gracias a las crecientes innovaciones tecnológicas que se están aplicando en el ámbito museológico y, por tanto, puede que su experiencia de lo patrimonial no requiera necesariamente la inmediatez con el objeto en el interior de un museo.

Así, las experiencias que los museos han motivado desde la virtualidad y que han proliferado a partir de la pandemia abren un amplio espectro de posibilidades en cuanto a nuevas formas de relacionarnos con el patrimonio material y de profundizar en la dimensión colectiva y dinámica del patrimonio inmaterial. De este modo, virtualidad y realidad en el ámbito museológico se tornan en dimensiones porosas que, a la vez, se complementan, en lo que podríamos entender como «museos líquidos» (Gonçalves, 2019), para dar respuesta a una sociedad cada vez más compleja con necesidades y públicos diversos.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, A. (1988). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ARDÉVOL, E., y PINYOL, E. (2010). «La domesticació d'Internet». *Exposició Domestic*, Barcelona, 86-93. Disponible en: <https://issuu.com/psvision/docs/domestic?layout=http%253A%252F%252Fskin.issuu.com%252Fv%252Flight%252Flayout.xml&showFlipBtn=true>. (Consulta: 17/3/2021).
- BELINDO, M. L., y RUIZ, D. (2012). «Museos de nueva generación: la pantalla como acceso». *Museosargentinos.org.ar*. Fundación YPF. Disponible en: www.ugr.es/~mbellido/PDF/012.pdf. (Consulta: 10/2/2020).
- BIEDERMANN, B. (2017). «“Virtual museums” as digital collection complexes. A museological perspective using the example of Hans-Gross-Kriminalmuseum». *Museum Management and Curatorship*, 32(3): 281-297.
- BOURDIEU, Pierre (1976). *La distinción*. México: Siglo XXI.
- COMINELLI, F. (2020). «Innovative power: the strength of weak ties». En: Nikolić, T.; Neyrinck, J.; Seghers, E., y Tsakiridis E. (eds.). *Museums and intangible cultural heritage. Towards a third space in the heritage sector*. Brujas: 65-66.
- DENG, X.; UNNAVA, H. R., y LEE, H. (2018). «“Too true to be good?” when virtual reality decreases interest in actual reality». *Journal of Business Research*, 100: 561-570.

- GONÇALVES, J. (2019). «The “liquid museum”: A relational museum that seeks to adapt to today’s society». *The Museum Review*, 4(1). Disponible en: http://articles.themuseumreview.org/tmr_vol4no1_goncalves. (Consulta: 3/3/2021).
- ICOM (2020). *Informe: Museos, profesionales de los museos y COVID-19*. Disponible en: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf>. (Consulta: 5/3/2020).
- JACOBS, M. (2020). «CGIs and intangible heritage communities, museums engaged». En: Nikolić, T.; Neyrinck, J.; Seghers, E., y; Tsakiridis E. (eds.). *Museums and intangible cultural heritage. Towards a third space in the heritage sector*. Brujas: 38-43.
- KARP, C. (2004). «El patrimonio digital de los museos en línea». *Museum International*, 222-223: 44-51.
- NEMO (2020). *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. Final report*. Disponible en: www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf. (Consulta: 7/12/2020).
- ONCIUL, B. (2013). «Community engagement, curatorial practice and museum ethos in Alberta, Canada». En: Golding, V., y Modest, W. (eds.). *Museum and communities. Curators, collections and collaborations*. Nueva York / Londres: Bloomsbury, 79-97.
- PESCARIN, S. (COORD.) (2009). *Section 1: V-MusT.net scientific and technical quality*. Disponible en: www.v-must.net/library/documents/v-mustnet-introduction. (Consulta: 23/4/2020).
- PESCARIN, S. (2014). «Museums and virtual museums in Europe. Reaching expectations». *SCIRES.it*, 4(1): 131-140.
- SMITH, L. (2006). *The uses of heritage*. Nueva York: Routledge.
- SMITH, L. (2014). «Patrimoni immaterial: un repte per al discurs de patrimoni autoritzat?». *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 39: 12-22.
- SCHWEIBENZ, W. (2019). «The virtual museum: An overview of its origins, concepts, and terminology». *The Museum Review*, 4: 1-28.
- SILVERSTONE, R.; HIRSH, E., y MORLEY, D. (2003). «Information and communication technologies and the moral economy of the household». En: Silverstone, R., y Hirsch, E. *Consuming technologies; Media and information in domestic spaces*. Londres: Routledge: 15-31.
- STRAUGHAN, C. (2019). «Is the future of museums online and what might a virtual museum look like?». *Museum Next*. Disponible en: www.museumnext.com/article/is-the-future-of-museums-online/. (Consulta: 23/4/2020).
- STYLIANI, S., et al. (2009). «Virtual museums, a survey and some issues for consideration». *Journal of Cultural Heritage*, 10: 520-528.
- TSICHRITZIS, D., y GIBBS, S. (1991). «Virtual museums and virtual realities». En: *International Conference on Hypermedia & Interactivity in Museums*: 17-24. Disponible en: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.478.4705&rep=rep1&type=pdf>.

- UNESCO (2020). Museums around the world in the face of COVID-19. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>. (Consulta: 3/2/2020).
- ZUANNI, C. (2020). «Digital responses from locked-down museums». *Cultural Practice*. University of Manchester. Disponible en: <https://culturalpractice.org/digital-responses-from-locked-down-museums/>. (Consulta: 1/2/2020).

La reinención de una neotradición: un Sant Jordi confinado en la Casa Batlló de Barcelona

AMILCAR VARGAS VELÁSQUEZ

INTRODUCCIÓN

Los estudios relativos al patrimonio inmaterial han cobrado una importancia cada vez mayor en las últimas décadas tanto en el ámbito académico como en el institucional. La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad aprobada por la Unesco en 2003 supuso un punto de inflexión para el reconocimiento internacional de este tipo de expresiones culturales (Unesco, 2003). Sin embargo, algunos autores han sido críticos en relación con las consecuencias negativas que esta patrimonialización tiene para las expresiones culturales, entre las cuales destacan la turistificación, la banalización y la fosilización de las mismas. Estos efectos ya se han visto en la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972 (Unesco, 1972), cuya lista de sitios protegidos continúa en aumento, mientras que, paradójicamente, los recursos para su conservación están reduciéndose, y a esto se suman en varios casos una inadecuada gestión del turismo y otros fenómenos económicos y sociales adversos a las poblaciones locales (D'Eramo, 2014).

En este contexto, la crisis sanitaria global causada por el virus SARS-CoV-2 (en adelante, COVID-19), decretada oficialmente por la Organización Mundial de la Salud como pandemia el 11 de marzo de 2021 (WHO, 2020), cambió la situación de forma drástica, a una radicalmente opuesta en la que se limitaba la movilidad de las personas en todo el mundo, tanto para practicar actividades turísticas como para llevar a cabo celebraciones del patrimonio inmaterial que dependían del desplazamiento de las personas fuera de sus domicilios. Esto obligó a la cancelación de miles de expresiones culturales en todo el mundo, con consecuencias económicas y sociales incuantificables que, aun hoy (abril de 2021), están lejos de considerarse recuperadas. Hemos visto en los últimos trece meses una adaptación de varias celebraciones, lo cual, por una parte, ha provocado que se reflexione local e internacio-

nalmente acerca de estas prácticas culturales y, por otro lado, ha puesto en peligro su continuidad en el mediano y largo plazo. Las instituciones gubernamentales se han visto superadas para hacer frente a la situación y ha sido la sociedad civil quien se ha organizado con el fin de reinventarse para adaptarse a esta nueva situación.

Este es el caso de la neotradición que la Casa Batlló ha desarrollado desde 2016 para celebrar el día de san Jorge, el patrón de Cataluña, mediante la decoración de sus balcones con rosas en alusión a la leyenda de este personaje, que algunos autores consideran que está expresada en la arquitectura del edificio proyectado por Antoni Gaudí entre 1904 y 1906. En el presente capítulo se recoge la asociación de esta historia con la casa y los elementos que se han interpretado como parte de la narrativa del personaje medieval y la creación de la neotradición ya mencionada. A continuación, se explica el punto de inflexión para adaptar la celebración a partir del decreto del estado de alarma y el proceso de diseño y planteamiento teórico y práctico de esta adaptación. Por último, se muestran los resultados de esta iniciativa y los retos que se plantean de cara a su continuidad en el conjunto de la sociedad civil, sin cuya participación esta propuesta nunca habría prosperado, y se ponen como ejemplos algunas neotradiciones que en la última década han arraigado entre la población civil en otras partes del mundo.

LA CASA BATLLÓ: UNA LEYENDA NEOTRADICIONAL

La Casa Batlló es una casa de estilo modernista obra del arquitecto Antoni Gaudí, quien transformó entre 1904 y 1906 un edificio preexistente construido en 1877 (Bosch *et al.*, 2020). Por su valor universal excepcional, en 2005 fue inscrita por la Unesco en la Lista del Patrimonio Mundial como parte del sitio «Obras de Antoni Gaudí» (UNESCO, 2005). Pese al cambio de usos sufrido a partir de la segunda mitad del siglo xx, tras la evaluación del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) durante el proceso de nominación de la propiedad, se determinó que la autenticidad y la integridad del inmueble se habían preservado satisfactoriamente. Actualmente, la Casa Batlló está gestionada por sus propietarios, quienes rehabilitaron la propiedad en la década de 1990 y desde 2002 ofrecen visitas culturales al edificio. Los ingresos por la venta de entradas y el alquiler de espacios los reinvierten en sufragar los gastos de mantenimiento, preservación y ges-

ción del inmueble. El modelo de gestión establecido ha favorecido la creatividad y el desarrollo de iniciativas propias, entre las cuales destacan las asociadas a las fechas destacadas, tanto para la ciudad de Barcelona como para la comunidad autonómica de Cataluña.

Aunque Gaudí no describió el significado de sus obras ni las interpretaciones que se debía hacer de las mismas, varios autores que trabajaron con él redactaron textos sobre su vida y obra que son referentes fundamentales para comprender su pensamiento y forma de trabajo (Bruix, 2002). Dentro de las interpretaciones que se hicieron de la Casa Batlló se pueden destacar aquellas que asociaban sus formas y diseños con elementos inspirados en la naturaleza (Bassegoda i Nonell *et al.*, 2012; Lahuerta, Vivas y Pla, 2001). Otras interpretaciones han documentado las relaciones entre la arquitectura de la casa con componentes de la leyenda de san Jorge (Landers, 2010: 83; Raventós-Pons, 2002: 207-208), especialmente asociando las formas de la sección superior de la fachada con el dragón. Otro elemento de la fachada sería la gran cruz que remata el edificio, la cual «atraviesa» y «mata» al dragón como si se tratara de la lanza de san Jorge para representar el triunfo del bien sobre el mal. La figura 1 nos muestra algunos de los componentes arquitectónicos que sugieren elementos de la leyenda, como son los balcones y las columnas de piedra, que representarían los cráneos y huesos de las víctimas del dragón; y como el balcón superior, que sería el de la princesa que se encuentra capturada por la figura mitológica. El propio equipo de gestión ha recopilado las diferentes interpretaciones de la leyenda y las ha incluido como parte de la narrativa al visitante, tal como lo han venido haciendo también los centros escolares que narran la leyenda a los alumnos.

La asociación entre la leyenda de san Jorge y el edificio fue el germen para que el equipo de gestión de la Casa Batlló llevara a cabo un proyecto que reforzara esa relación, para lo cual se desarrolló la iniciativa de decorar los balcones de la casa con uno de los componentes más destacados de la festividad de Sant Jordi en Cataluña: la rosa. La rosa, junto con los libros, son dos elementos fundamentales de la celebración popular, hasta el punto de que se ha calculado que, para la ocasión, cada año se regalan seis millones de rosas y cuatrocientos mil libros (Vargas, 2018: 59). Tras varias propuestas y pruebas iniciales sobre la forma en que se integraría la rosa con la arquitectura de un bien cultural con el más alto nivel de protección mundial, el equipo creativo determinó desarrollar mediante procedimientos digitales la fabricación de 1.300 rosas de diferentes medidas elaboradas con poliestireno expandido, un material sintético

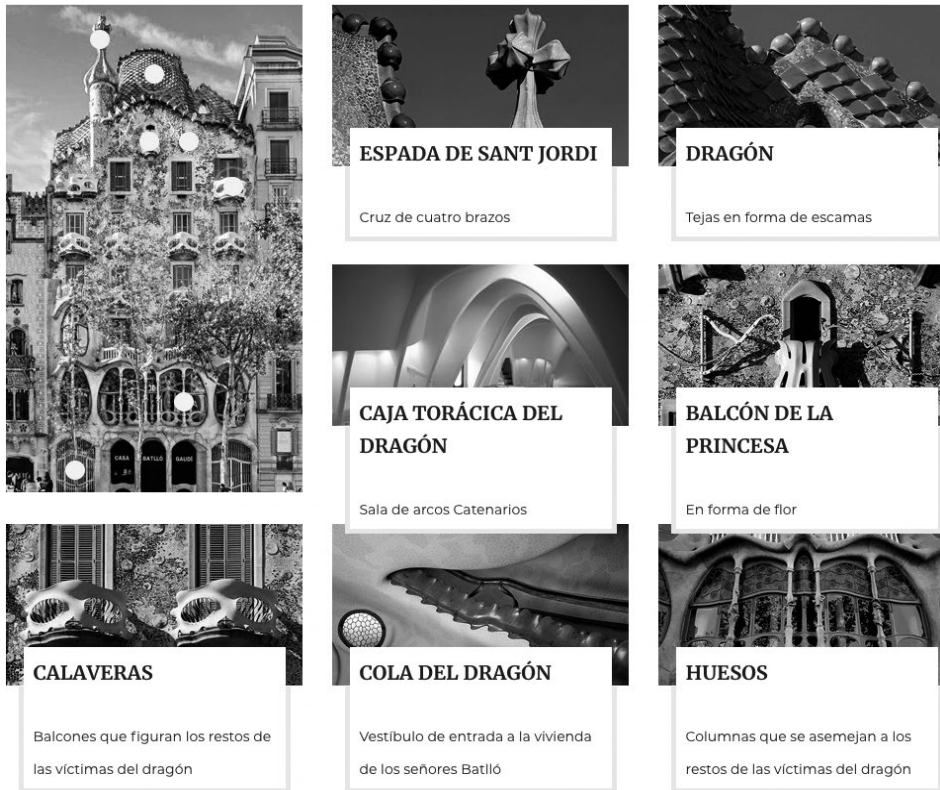


FIGURA 1. Elementos arquitectónicos de la Casa Batlló asociados a la leyenda de Sant Jordi. Fuente: Casa Batlló.

muy ligero, y pintadas de color rojo. Dichas rosas se dispusieron en redes hechas a medida que serían colocadas en cada uno de los balcones que componen la fachada, lo que daría como resultado una decoración que no deterioraba los materiales (principalmente, hierro forjado y piedra) de los balcones. Las redes fueron sujetadas a diferentes puntos de la fachada mediante unas cuerdas especiales, en cuya elaboración se usaron materiales que evitaran erosionar las estructuras. El resultado, desde el primer día, fue socialmente muy impactante, tanto por el aumento que se produjo en el número de visitantes a la fachada física como la repercusión que las imágenes tuvieron en las redes sociales (figura 2). Tras el éxito de esta acción, pensada originalmente para una única ocasión, se decidió seguir llevándola a cabo cada año, debido a que se convirtió en un reclamo ciudadano para esa fecha, en una neotradición que se espera para el 23 de abril.



FIGURA 2. Fachada de la Casa Batlló decorada con rosas por primera vez el 23 de abril de 2016. Fotografía: Casa Batlló.

LA REINVENCIÓN DE UN PATRIMONIO INMATERIAL:
#TOTSFEMSANTJORDI

El estado de alarma decretado en España en marzo de 2020 para revertir los efectos del COVID-19 obligó a un confinamiento estricto cuyas consecuencias repercutieron en numerosas celebraciones programadas para los meses siguientes. El viernes 13 de marzo, el equipo de gestión decidió cerrar sus puertas por primera vez desde su apertura al público, en 2002. En una reunión asamblearia, los diferentes equipos de trabajo que se encontraban en la casa se dividieron las tareas para operar en remoto durante las dos semanas siguientes, que era el tiempo inicialmente previsto para el confinamiento en

el decreto del estado de alarma. Conforme avanzaban los días y empezó a preverse que no se podría hacer la decoración de la fachada con rosas para Sant Jordi, tras la primera prórroga del confinamiento se decidió replantear la celebración para que la Casa Batlló continuara con la tradición iniciada en 2016 y se resolvió reinterpretar la narrativa mediante un llamamiento a la ciudadanía para que decorasen sus balcones con rosas para el 23 de abril.

Bajo la etiqueta #TotsFemSantJordi ('todos hacemos Sant Jordi'), la iniciativa se convirtió en una campaña de comunicación por las redes sociales en las que se incluyó más tarde la acción solidaria con la Cruz Roja para llevar libros a niños y niñas en riesgo de exclusión social. La campaña se lanzó el 9 de abril mediante una nota de prensa en la que se daban indicaciones para incentivar a los ciudadanos a que fabricaran sus propias rosas utilizando materiales de desecho, al mismo tiempo que se solicitaba a los participantes que el día de la festividad de Sant Jordi las colocaran en los balcones y compartieran las fotos y vídeos de su elaboración utilizando las propias redes sociales y el *hashtag* de la campaña. Un elemento importante para el éxito en las redes fue la edición del vídeo *Més amor que mai*, que se publicó también en castellano y en inglés, que en solo sesenta segundos mostraba escenas desoladoras de la ciudad de Barcelona, con sus calles completamente vacías, y que solo cobraba vida en los balcones y en el interior de los hogares.



FIGURA 3. Fragmento del vídeo *Més amor que mai*. Fuente: Casa Batlló.

El equipo de gestión realizó una cocuraduría de los contenidos escritos y visuales que ilustrarían el llamamiento a la ciudadanía para alinear su contenido con la idea de trasladar un mensaje de empoderamiento para esta celebración pese a la situación sanitaria. El equipo creativo externo contratado para este fin recopiló las imágenes a través de periodistas y agencias de comunicación externa y editó los contenidos desde sus propias condiciones de confinamiento. Una vez definida la narrativa y los escenarios, se analizaron las pruebas iniciales, y el vídeo resultante, además de transmitirse en diferentes plataformas en línea, fue acompañado por un imaginario visual en el que se representaban diferentes escenas vividas durante el confinamiento en los balcones de las casas. Esta narrativa visual incluyó desde niños pintando acompañados de sus mascotas, hasta adultos bailando, jóvenes tocando instrumentos musicales, personas tomando el sol y gente saludándose de un balcón a otro. Este imaginario resaltaba el rol social fundamental de los balcones como componente arquitectónico de la casa asociada a la neotradición de la Casa Batlló. Este elemento fue identificado desde el principio como uno de los medios de comunicación e interacción social presencial durante el confinamiento en España, cuya relevancia ha sido investigada recientemente por diversos autores desde el punto de vista del bienestar, tanto mental como educativo, y desde el de la convivencia local (Lasa *et al.*, 2020; Pérez y Mantiñán, 2020; Sanz Martos, 2020).

La iniciativa tuvo eco entre algunos prescriptores de las redes sociales y los medios de comunicación locales, por lo que se convirtió en un contenido viral en el ámbito local y regional. Esto permitió al equipo de comunicación de la Casa Batlló recopilar cientos de imágenes y vídeos provenientes de distintas ciudades, tanto de Cataluña (Barcelona y Badalona, por ejemplo) como de otras

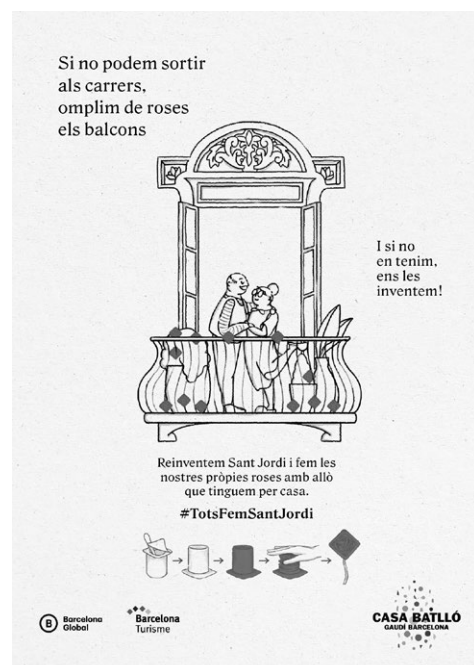


FIGURA 2. Cartel de *Jantzari. Tradición e igualdad*. Fuente: <http://jantzari.eus/proiektua-espanol>.

comunidades autónomas, entre las que destacó Madrid. Con los materiales audiovisuales obtenidos, el equipo de edición elaboró un breve vídeo de agradecimiento, en el cual se hizo un resumen de la celebración desde 2016 poniendo énfasis en los materiales obtenidos en 2020. Esta especie de homenaje para los ciudadanos que hicieron suya esta iniciativa convirtió el contenido en una extensión de la celebración de Sant Jordi y ha quedado como parte de la memoria histórica de las iniciativas de la Casa Batlló, y que se suma a otras iniciativas ciudadanas que también intentaron de una manera u otra conmemorar esta celebración.

REFLEXIÓN, APRENDIZAJES Y RETOS DE UNA NEOTRADICIÓN

La idea de celebrar Sant Jordi decorando los balcones de la Casa Batlló con rosas no tenía, en sus inicios, la intención de convertirse en una nueva tradición, pero el impacto causado entre la ciudadanía convirtió esta iniciativa en lo que podemos llamar una neotradición, es decir, una tradición inventada, según la definición de Hobsbawm (2007). De forma similar a otras expresiones neotradicionales documentadas y analizadas para otros contextos, como el del neoindigenismo en México (Peña, 2001) y Chile (Berho Castillo y García Navarrete, 2019) o la francmasonería del siglo xx (Mollès, 2016), la propuesta de la Casa Batlló presentada en este capítulo alude a un elemento inmaterial para legitimar y dar sentido a la narrativa de la acción que se ha de desarrollar: la leyenda de san Jorge y las interpretaciones simbólicas de la arquitectura de la casa de las que bebe para hacer una campaña de comunicación audiovisual y, a la vez, solidaria, ya que cada año se ha buscado colaborar con una ONG de manera directa mediante la venta de rosas físicas al pie del edificio. Si bien la características de las tradiciones es su relativa invariabilidad, la modalidad adoptada a causa del confinamiento de 2020 y la respuesta obtenida nos abre la posibilidad de que la propia neotradición sea adoptada por la sociedad civil y sufra un proceso de mutación como el que Hernández documentó para la Feria de Julio de Valencia (Hernández i Martí, 2014). Otro fenómeno similar de apropiación social de una iniciativa puntual ha sido el del desfile de catrinas, inventado para la grabación de la película *Spectre*, de Mendes (2015). Este desfile, que ha sido analizado por Oropeza (2020) y Rodríguez Carrero (2017), también ha sido criticado por la apropiación cultural de una expresión cultural para fines puramente comerciales, a

pesar de lo cual miles de personas y empresas de diferentes países se han *reapropiado* del resultado de esta apropiación cultural que inició una productora cinematográfica (Smith, 2019).

El equipo creativo de la Casa Batlló ya había tenido que aprender a reinventar esta tradición anteriormente, ya que el año previo a la pandemia la fachada se encontraba en restauración, y la decoración se había resuelto mediante la colocación de una lona mimética con las rosas. A diferencia de la ocasión anterior, el aprendizaje realizado en 2020, enmarcado en uno de los confinamientos más estrictos de Europa y en un contexto de alarma nacional, fortaleció las habilidades y competencias de trabajo colaborativo de los miembros del equipo interno, y también del externo, para esta acción. Aun habiendo tenido el propósito de automodificar la propuesta iniciada en 2016, el equipo de gestión aprendió que la capacidad creativa de la población en general superaba las expectativas y metas originales. Pese a los altos niveles de incertidumbre sobre el éxito de la campaña, y disponiendo de la posibilidad de no hacer ninguna celebración, el compromiso del *staff* y su constante actitud e interés por la innovación en todos los ámbitos de la gestión del patrimonio fueron componentes cruciales para plantear y ejecutar la iniciativa.

Los retos de este ejemplo de reinvención del patrimonio inmaterial de cara a su futuro son principalmente tres: el primero es mantener entre la población local la asociación de la Casa Batlló con la leyenda de san Jorge; el segundo, promover que los ciudadanos continúen con la decoración de los balcones de las casas con rosas en el marco de la festividad de Sant Jordi; y el tercero es lograr que las instituciones culturales y patrimoniales faciliten la realización de este tipo de iniciativas en las normas urbanísticas esta-



FIGURA 5. Lona mimética con las rosas en Sant Jordi de 2019 durante la restauración de la fachada. Fotografía: Casa Batlló.



FIGURA 6. Decoración de la Casa Batlló con rosas el 23 de abril de 2021. Fotografía: Casa Batlló.

blecidas por el discurso patrimonial vigente. Este último reto es quizá el más difícil de todos, ya que, por ejemplo, para el presente año 2021, la Casa Batlló ha obtenido autorización del Ayuntamiento de Barcelona para decorar sus balcones con rosas solo para el día 23 de abril, y no para dos días, como en años anteriores. Esta restricción reduce el número de personas que pueden apreciar esta instalación y favorece la concentración de personas en un solo día, en lugar de distribuirse las visitas en el doble de tiempo. Aunque el criterio aludido por la autoridad municipal es el de autorizar este tipo de decoraciones temporales únicamente en la fecha exacta de la celebración, el razonamiento contrasta con las autorizaciones que otorga la misma autoridad para decorar el paseo de Gràcia para celebrar la Navidad, que es el 25 de diciembre, y cuya decoración, financiada con recursos públicos, tiene una duración que supera con creces las fechas exactas festivas de esa celebración cristiana.

CONCLUSIONES

Sea cual sea el futuro de la neotradición de la decoración de balcones de la Casa Batlló con rosas y su adaptación en el contexto pandémico de 2020, el estudio de su creación y desarrollo ha contribuido a la documentación y discusión de las transformaciones del patrimonio inmaterial y al análisis del fenómeno global que este tipo de neotradiciones ha significado. Además de los

beneficios emocionales provocados, los cambios y adaptaciones de esta neo-tradición (muchas veces impredecibles) han demostrado el enorme potencial de impacto social que pueden provocar los medios digitales de comunicación, sobre todo en las generaciones más jóvenes, más adaptadas al uso de internet y redes sociales. Pese a los retos internos y externos para crear la neo-tradición y su reinención del año 2020, el equipo de gestión no descarta volver a innovar la manera de celebrar Sant Jordi en el futuro, por lo que, en caso de realizarse, quedaría en manos de la población el incluir en las celebraciones el acto de decorar balcones con rosas, tal como lo hicieron el año más atípico de la historia reciente de la humanidad y, evidentemente, de la historia de Cataluña.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLUERKA LASA, N.; GÓMEZ BENITO, J.; HIDALGO MONTESINOS, M. D.; GOROSTIAGA MANTEROLA, A.; ESPADA SÁNCHEZ, J. P.; PADILLA GARCÍA, J. L., y SANTED GERMÁN, M. Á. (2020). *Las consecuencias psicológicas de la COVID-19 y el confinamiento. Informe de investigación*. Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco. Disponible en: www.ub.edu/web/ub/ca/menu_eines/noticies/docs/Consecuencias_psicologicas_COVID-19.pdf.
- BASSEGODA I NONELL, J.; SANMARTÍ VERDAGUER, J.; GIRALT-MIRACLE, D.; VIVAS, P., PLA, R., y PUIG, B. (2012). *Casa Batlló Gaudí: llum i color / Luz y color / Light & colour*. Barcelona: Casa Batlló / Triangle Postals.
- BERHO CASTILLO, M., y GARCÍA NAVARRETE, C. (2019). «Salud y bienestar en una iniciativa neo-tradicionalista en Chile». *Cultura-Hombre-Sociedad*, 29(1): 249-275.
- BOSCH, M.; OLONA, J.; VARGAS, A.; VILLANUEVA, X.; VILLANUEVA, I., y ATANCE, A. (2020). «Plan Director de la Casa Batlló de Gaudí. Gestión y documentación». *Loggia: Arquitectura & Restauración*, 33: 76-97. DOI: <https://doi.org/10.4995/loggia.2020.14042>.
- BRUIX, E. A. (2002). «Bibliografía sobre Antoni Gaudí (1852-1926)». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 1: 25-26.
- D'ERAMO, M. (2014). UNESCOide. *New Left Review*, 88: 47-53.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, G. M. (2014). «La fiesta mutante. La construcción histórica de la Feria de Julio de Valencia». *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 1. DOI: <https://doi.org/10.4995/cs.2014.3121>.
- HOBBSAWM, E. (2007). «Introduction: inventing traditions». En: Hobsbawm, E. y Ranger, T. (eds.). *The invention of tradition* (Primera edición: 1992.). Cambridge: Cambridge University Press: 1-14.

- LAHUERTA, J. J.; VIVAS, P., y PLA, R. (2001). *Casa Batlló*. Barcelona: Triangle Postals.
- LANDERS, M. W. (2010). *Catalonia is a country: world heritage and regional nationalism*. Tesis doctoral. Eugene: University of Oregon.
- MOLLÈS, D. (2016). «Masonería, historia y memoria: la cuestión de los orígenes». *História da Historiografia – International Journal of Theory and History of Historiography*, 9(20).
- OROPEZA, E. A. L. (2020). «The cultural appropriation of the Day of the Dead by foreign studio films». *Tensões Mundiais*, 16(31): 249-255.
- PEÑA, F. DE LA (2001). «Milenario, nativismo y neotradicionalismo en el México actual». *Ciencias Sociales y Religión / Ciências Sociais e Religião*, 3(3): 95-113.
- PÉREZ, J. M. G., y MANTIÑÁN, M. J. P. (2020). «La ciudad desigual en Palma (Mallorca): geografía del confinamiento durante la pandemia de la COVID-19». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 87.
- RAVENTÓS-PONS, E. (2002). «Gaudí's architecture: A poetic form». *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 35(4): 199-212. Recuperado de: www.jstor.org/stable/44029973.
- RODRÍGUEZ CARRERO, N. M. (2017). *Impacto de la celebración del día de los muertos y la catrina en México y la transnacionalización del consumo* (Universidad Santo Tomás). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11634/10916>.
- SANZ MARTOS, S. (2020). «La comunidad del balcón». *COMeIN*, (99). DOI: <https://doi.org/10.7238/c.n99.2034>.
- SMITH, D. (2019, octubre). «Has Day of the Dead fallen victim to cultural appropriation in the UK?». *Funeral Director Monthly*: 38-39. Recuperado de: https://naft.org.uk/up_content/uploads/2019/10/Data.pdf.
- Unesco (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural*. Recuperado de: <https://bit.ly/3jtKSri>.
- Unesco (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*: 14. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.
- Unesco (2005). *Decisions of the 29th Session of the World Heritage Committee*. Recuperado de: <https://bit.ly/3mllKFb>.
- VARGAS, M. A. (2018). *Constructing Catalan identity: memory, imagination, and the Medieval*. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-76744-4>.
- WHO (2020). *WHO Director-General's opening remarks at the media briefing on COVID-19 – 11 March 2020*. Recuperado de: <https://bit.ly/39JQbkt>. (Consulta: 5/4/2021).

«Museo-licción»¹

ANNETTE VIEL

Por muy importante que sea nuestra vida social, una buena parte de la vida inconsciente del individuo depende de la interacción con la alteridad más allá de nuestra propia especie, interactuando esta muy temprano con nuestro desarrollo personal, no como alternativa a la socialización humana, sino como añadidura.

P. SHEPARD (2013: 185)

Hemos entrado en la época de las grandes incertidumbres. Un porvenir imprevisible está hoy en gestación. Consigamos que lleve consigo una regeneración de la política, una mayor protección del planeta, y una humanización de la sociedad: es tiempo de cambiar de Vía.

E. MORIN (2020: 27)

LAS MUTACIONES DE LOS MUSEOS EN TIEMPOS DEL COVID-19

El planeta entero vive actualmente una convulsión sin precedentes. El SARS-CoV-2, o COVID-19, aunque minúsculo, habrá obligado al conjunto de los

1. Nota de los editores: Utilizamos el término «licción» como traducción del original en francés «liction», un neologismo que según Schmitt (2014) lo empleó por primera vez en francés Leleu-Merviel para evocar el conocimiento en términos de redes constituidas por fragmentos que evocan el conocimiento en términos de una red formada por fragmentos conectados por enlaces. Evoca una noción de proximidad o vecindad a partir de una aprehensión topológica del espacio imaginario, lo que permite prever un acercamiento basado en ciertos aspectos que generan resonancias entre fragmentos. La licción, según Schmitt, Almaric y Meyer-Chemeska (2017) se refiere a la creatividad de cada ser humano en cada situación, al acoplamiento del individuo y su entorno en la forma que la persona experimenta este acoplamiento, este rastro de lo vivido. Un museo basado en la licción asume la responsabilidad de la mediación de los objetos con su público, convirtiéndose en un sitio dinámico que no da una visión definitiva del significado del objeto, ya que asume un rol en el que tiene en cuenta las emociones, relaciones y creaciones de sentido de los objetos. El museo liccional combina el proceso de conocimiento con un lugar creativo y con un sitio de inspiración y de vivencia de experiencias singulares. Traducción del texto: Oriol Roigé Gargallo.

habitantes de la Tierra a confinarse el tiempo necesario para intentar doblegar una pandemia mundial. Ya nada funciona ni funcionará como antes. La emergencia de nuevos paradigmas de civilización interpela nuestros saberes e invita a experimentar otras maneras de evaluar nuestras creencias y nuestros comportamientos. La obligación de revisar nuestra manera de habitar el universo, de visitar los enlaces entre naturaleza y cultura, de reexaminar nuestras posiciones y de renovar los hilos de nuestras memorias se impone como nunca antes. El mundo del museo no ha escapado a esta convulsión: a pesar de haber sufrido considerables pérdidas, el medio ha sabido recuperarse, y es que un giro inevitable había empezado ya a infiltrarse en la tradición museológica (ICOM, 2020). La gran mayoría de sus agentes han demostrado una resistencia sorprendente y han vuelto a desplegar sus capacidades creativas, sobre todo hacia actividades virtuales diversificadas, en una gran parte ofrecidas gratuitamente al conjunto de las comunidades, tomando en cuenta al mismo tiempo las múltiples incertidumbres y exigencias que caracterizan estos tiempos de COVID.

Hemos pasado el año 2020 pensando que la pandemia invasiva estaría rápidamente bajo control y que todas las actividades, sea cual sea el sector en el que se desarrollan, retomarían el camino emprendido en el curso de los últimos decenios. Después de todo, ¿es que no disponemos de los medios necesarios para manejar una situación de este tipo? En efecto, nuestros saberes científicos, la confianza en nuestra capacidad de reponernos y de estimular medidas para controlar un virus diminuto nos daban la ilusión de disponer de las capacidades para doblegar prontamente esta forma de intrusión a nuestros conocimientos. Y, sin embargo, ya nada nos indica que vayamos a conseguir tan fácilmente el éxito esperado frente a esta situación nombrada por el psiquiatra-antropólogo de Montreal, Vincent Laliberté, como enfermedad «biosocial» (Laliberté, 2020).

No tenemos otra posibilidad más que revisar nuestras tradiciones y nuestras expectativas. Y es que, tal como afirmaba Edgard Morin en el periódico *Le Monde* en junio de 2020:

«Incertidumbre» es ciertamente la palabra clave de todas estas cuestiones y es que con este virus ya no podemos saber qué es lo que puede acontecer. ¿Cómo vivir con una previsión a 15 días? (se trata del justo *leitmotiv* de los epidemiólogos, totalmente antinómico del mandato de «fluidez» del consumismo). ¿Cómo —dada esta previsión limitada— pensar la vida, la historia personal, la política, la econo-

mía, lo social, lo mundial? Esta puesta en cuestión es hoy indispensable para permitir un giro urgentemente necesario para la humanidad: «Pues toda vida es una aventura incierta: no sabemos con antelación qué será de nuestra vida profesional, de nuestra salud, de nuestros amores, ni cuándo vendrá, aunque sea esta segura, nuestra muerte» (Lecompte, 2020).

En tales circunstancias, los museos (lugares depositarios de testimonios materiales e inmateriales de múltiples aspectos de nuestras memorias naturaleza/cultura) tienen, ahora más que nunca, su sitio en las comunidades locales, nacionales e internacionales. En efecto, las instituciones museísticas cuentan con algunas bazas, en su propio ADN, que les permiten desempeñar un papel importante tanto en el ámbito de la memoria, de la que son guardianas, como en los ámbitos de lo social, lo cultural y lo económico, en los que asimismo desarrollan un rol en el seno de las comunidades. En junio del 2020, al presentar la primera versión de este texto en un seminario virtual, surgieron algunas pistas nuevas de reflexión en museología, museografía y mediación, y asimismo se tomó en cuenta el hecho de que la apropiación ciudadana deberá también consolidarse en las comunidades, fuera de las paredes de los museos. En febrero de 2020, la Red de Supervisión del Turismo de Montreal (Réseau de Veille en Tourisme de Montréal) enfatizaba la importancia de la benevolencia y del anclaje comunitarios como reto del desarrollo turístico en el curso de los próximos años. Al principio de 2021, este mismo organismo ha enfatizado la necesidad de comenzar «una aproximación inclusiva con su comunidad».

He estructurado mi aportación alrededor de dos elementos típicos de la mutación museística de los últimos decenios, elementos que han surgido con fuerza en mis diversas experiencias, así como en las investigaciones que las han acompañado:

- El paso de una museología del objeto a una museología ciudadana.
- La transición desde una *muséo-sédution* (museo-seducción) hacia una *muséo-licción* (museo-licción).

Concluiré recordando la importancia de la cohesión en estos tiempos de incertidumbres, que durante la pandemia del COVID-19 emergen más que nunca de nuestros territorios museísticos. Mi reflexión se apoya en los numerosos escritos del sociólogo Edgar Morin. En la vigilia de sus 100 años, su vi-

sión profundamente humanista, tanto respecto la crisis actual como respecto a los grandes retos que abren la vía hacia pistas de acciones colectivas y comunitarias inéditas (Lecompte, 2020), está de nuevo y todavía en resonancia con nuestras palabras.

DE UNA MUSEOLOGÍA DEL OBJETO
A UNA MUSEOLOGÍA CIUDADANA

Del objeto a la experiencia

El museo constituye un lugar social y cultural cuyo objeto de colección se ha multiplicado, conservado y diversificado en gran medida a través de los siglos y de sus adquisiciones, de manera que se han superpuesto las pistas que han ido llevando a la definición de una tipología contemporánea, reflejo de la realidad plural de sus usos presentes y pasados (Viel 1997; 2005; 2013; 2018). El museo, lugar depositario de las trazas-testimonios de la aventura humana, se ha transformado bajo un doble impulso: el del objeto vuelto polisémico y el de un público diversificado que hoy en día se reconoce ya como parte activa de la experiencia museística. Ya sea coleccionista-conservador de piezas arqueológicas prehistóricas o industriales, de obras de arte antiguas o modernas, de objetos caídos del cielo o extraídos de lo más profundo de la tierra, de aparatos científicos que han pertenecido a eminentes investigadores o que han sido testimonios de conquistas de conocimientos, de objetos artísticos inscritos en los paisajes o en las estructuras urbanas, de expresiones artísticas multimedia, etc., la posición del museo recibe tantas apelaciones museológicas como tipos de objetos coleccionables distintos.

Las instituciones culturales de principios del siglo XXI franquean un paso importante: de organizaciones tradicionalmente lineales y representativas del territorio del que extraían sus fundamentos pasaron a ser organizaciones de una complejidad y de una pluralidad que expresan una mayor apertura hacia un mundo cambiante. El museo no ha escapado a esta tendencia, y ha multiplicado sus «objetos» y puesto en cuestión la tipología que hasta entonces conseguía enmarcar las misiones, funciones, objetos y sujetos museológicos (Viel, 2005).

Al final del siglo pasado, el filósofo e historiador Krzysztof Pomian definía así el planteamiento museístico contemporáneo: «El objetivo del museo

no es ya mostrar objetos y personalidades excepcionales, sino mostrar la vida social, cultural, intelectual, científica, en la pluralidad de sus dimensiones y en toda su complejidad» (Pomian, 1992: 70). El museo ha entrado, pues, en el territorio de la complejidad abriéndose a todas las interpretaciones posibles. En el corazón de este movimiento territorial, el objeto coleccionado se vuelve «portador de sentido»:² «objeto sin utilidad pero dotado de significación» (Pomian, 1992: 42). Así el estatus de objeto museístico, definitivamente sacado de su contexto original, legitima una diversidad de experiencias tanto para aquel que orquesta su gestión como para el que selecciona los objetos museísticos, afianza su conservación, los vuelve museográficos, estructura el espacio, recorre solo o acompañado el lugar, lo estudia, asegura su puesta en marcha, vive, en definitiva, la experiencia que se le ofrece de distintas maneras (Viel, 2005). Por tanto, el museo de los últimos decenios habrá vivido el paso de una museología de los objetos a una museología ciudadana, que se ha visto impulsada más que nunca hacia un debate público súbitamente trastornado en sus posicionamientos, particularmente en estos tiempos de COVID-19.

Actualmente, el museo, inscrito en la corriente de una posmodernidad (ella misma en mutación), se sitúa como creador de un paradigma organizativo en el que apunta, desde hace ya algún tiempo, a una dinámica interrelacional entre las funciones tradicionales, que son la *tesaurización*, la *investigación* y la *exposición/mediación*, ligadas estas ahora a la vida de la comunidad en la que el museo tiene su sitio. Desde este momento, el viejo templo de las musas teje nuevas alianzas entre las funciones social, económica, ambiental y cultural de las que es asimismo actor (Viel, 2005; 2011; 2016; 2018).

2. Nota del traductor: en francés, *sémiophore*.

DE OBJETOS Y DE EXPERIENCIAS

<i>Tipología</i>	<i>Objeto «museografiado»</i>
Museología de objetos	Presentación del objeto en el espacio del museo: experiencia contemplativa. Dominantes: objetos, vitrinas, pedestales y cartelas.
Museología de conocimientos	Presentación y explicación de un saber: experiencia contemplativa e interactiva. Dominantes: discursos temáticos integrando objetos, paneles explicativos, dispositivos interactivos, demostraciones.
Museología de experiencia	Presentación de objetos cuya puesta en escena reposa sobre una declinación temática plural; experiencia multimedia. Dominantes: experiencias diversas combinando sentido, ciencia y conciencia (Viel, 2014; 2018); enfoque pluridisciplinar y multimedia que incluye lo virtual (objeto material e inmaterial).
Museología ciudadana	

Una museología ciudadana en el corazón de los territorios

En el curso de mis investigaciones y experiencias museísticas, tanto dentro de los parques nacionales, de los lugares de interés histórico, como dentro de los museos, reconozco tres épocas que han caracterizado particularmente los últimos decenios del siglo xx: la de la emergencia, la de la convergencia y la de la resonancia. La *emergencia* abarca el fin de los años setenta y el principio de los años ochenta, durante los cuales, la historiadora del arte que era entonces, se familiarizó con el campo de la interpretación en el corazón de la red de parques nacionales y lugares de interés histórico canadienses. Tuve entonces la ocasión de aplicar las aproximaciones semiológicas y fenomenológicas descubiertas en el curso de mis estudios. Estas aproximaciones diversas entran en juego con un universo museológico en mutación en cuyo seno, en América, la interpretación encuentra un lugar desde el momento en que la definición de museo empieza a reconocer dentro de su gran familia, entre otros, los jardines botánicos, los parques nacionales, los centros científicos,

los centros de interpretación... La *ecomuseología* se desarrolla entonces, primero en Europa y después en las Américas; y una *nueva museología* se inscribe en este movimiento (Desvallées, 1992). Los puentes entre el mundo del patrimonio y el mundo de los museos se multiplican y, de golpe, los museos de sociedad entran con fuerza en la arena museística (Drouguert, 2015). Así, toma forma una convergencia museística y del patrimonio, testimonio de nuevas prácticas, en las cuales la toma en cuenta de públicos diversificados encuentra un lugar importante. Los estudios de público se multiplican favoreciendo una mejor interacción con las realidades del territorio en el que coexisten museos y ciudadanos. Además, en el curso de este período, los actores de los museos, junto con los especialistas que van desarrollando las herramientas de conocimiento de estos públicos diversos, sean turistas, discapacitados físicos o mentales, etc., despliegan enfoques de mediación y museográficos adaptados a esta multiplicidad de auditorios. La noción de experiencia cultural entra con fuerza en el universo museológico.

Desde entonces, la apertura hacia el otro conduce a los expertos a enfoques innovadores llevados a cabo por «investigadores a la escucha» en busca de «métodos cualitativos para captar los efectos de una experiencia cultural» (Poli, 2020). El camino está así trazado para que el encuentro-experiencia entre museo, actores y públicos se halle en resonancia con los valores polisémicos de un mundo cambiante. Esta confluencia de sentidos favorece un enfoque museístico innovador, creativo y diversificado en el que la experiencia, tanto para aquellos que conciben los proyectos como para aquellos que los descubren, constituye una apertura hacia el otro. El objeto ya no es amo y señor: extraído de su reserva, se vuelve ahora cada vez más el sustento de una museología de ideas y de experiencias, en las que la creatividad se hace un lugar llevando consigo nuevas interacciones transdisciplinarias (Viel, 2005; 2013).

MUSEO-SEDUCCIÓN VERSUS MUSEO-LICCIÓN

Seducción: un código en perpetua evolución

La seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder no representa otra cosa que el dominio del universo real.

JEAN BAUDRILLARD

Desde sus inicios, en el siglo XIX, la puesta en valor de los parques nacionales y lugares de interés histórico se concibe y se materializa en el curso de la corriente de la interpretación. «Interpretar», del latín *interpretare*, es decir, ‘dar un sentido, explicar, traducir’. Cuando se habla de interpretación se hace referencia a lo vivido por los visitantes y a su experiencia con el fin de implicarlos en el camino del descubrimiento y la apropiación de la significación del objeto museístico, ya sea un lugar de interés histórico, un parque natural, un artefacto o un objeto artístico (Viel, 2019). Al principio de los años ochenta, al medio de la interpretación se le impondrá un actor insoslayable: el *marketing*. El turismo cultural de desarrolla rápidamente y desde ese momento empieza a ser importante integrar los principios mercadotécnicos en el proceso para llegar al gran público. El vocabulario se modifica y hablamos ahora de «puesta en el mercado», «producto», «posicionamiento», «visitante-cliente», «rentabilidad», «clientela que satisfacer», «aumento de las visitas», etc. En los Parques de Canadá, el Proceso de Gestión de las Actividades para los Visitantes (PGAV) hace su entrada a principios de los años noventa como un documento de guía que sirve de base a la definición de las experiencias de interpretación de los lugares museísticos.

La mutación que se operaba me condujo a enlazar «interpretar» y «seducir». «Seducir»: del latín *se ducere*, es decir, ‘llevar hacia sí’ (Baudrillard, 1984). Quise entonces captar mejor el sentido y el alcance de la evolución en curso. Intenté aprehender lo que parecía sacado del universo de la seducción en la esfera cultural y museológica. ¿Qué quería decir «seducir» y de qué manera influía en las actuaciones de los museos? Apoyándonos en los estudios filológicos llevados a cabo por Jean Baudrillard sobre la seducción, organizamos en 1989 varios seminarios que agrupaban a actores de los medios cultural y museístico: especialistas o técnicos en museología, comunicación-*marketing*, psicología, sociología, pedagogía, historia, historia del arte, arqueología, creación

y arte multimedia (Viel y De Guise, 1992). Las investigaciones y los encuentros realizados entonces nos permitieron percibir mejor y definir el alcance de las corrientes en boga.

La estrategia de presentación, centrada en el objeto, se fue poco a poco orientando hacia la estrategia de la seducción, centrada en el visitante. Los estudios sobre las múltiples clientelas museísticas progresaron rápidamente (Eidelman, 2003). La alianza entre pedagogía, semiología y *marketing* estimuló la emergencia de enfoques museográficos innovadores (Viel, 2013). Los componentes del mensaje se abrieron en varias perspectivas pluridireccionales, integradas todas por un mismo hilo conductor: la temática; estas nuevas perspectivas impulsaron una nueva diversidad museográfica. Ya no se trataba de llevar al otro hacia uno mismo, sino de tender puentes entre uno mismo y el otro, entre el otro y uno mismo (Viel, 2005).

Licción: sentirse relacionado con...

Es necesario, para todos y para cada uno de nosotros, para la supervivencia de la humanidad, reconocer la necesidad de vincularnos, de vincularnos con los nuestros, de vincularnos con los otros, de vincularnos con la tierra-patria.

E. MORIN (2004: 248)

A través de estas transformaciones, el museo se ha vuelto un verdadero espacio de vínculo (Viel, 2018). El visitante ya no está reducido a la posición de *testimonio* de los objetos que se le dan para ser vistos, sino que más bien se vuelve espectador y actor de una realidad que le interpela y le concierne. Desde entonces, la vía del vínculo se abre hacia perspectivas museísticas innovadoras. Como escribió tan justamente Edgar Morin: «Esperamos volver a encontrarnos con algo de lo que ahora estamos separados, pero de tal manera que este encuentro nos vuelva inseparables; aunque este vínculo no abolirá la separación, sí que la transformará» (Morin 2016: 324-325). La idea de vínculo concuerda plenamente con los objetivos actuales de los museos que, ahora más que nunca, multiplican los puentes de sentido entre objeto y público. A esta idea se inserta el concepto reciente e innovador de licción: la acción de unir, de crear lazos significativos entre museos lugar-territorio, objetos materiales-inmateriales y pú-

blicos presentes-virtuales. La licción (Bougenies, Leleu-Merviel y Schmitt, 2015) se inscribe con fuerza en estos lugares dedicados a la conservación de testimonios materiales e inmateriales muy diversificados portadores de trozos significativos de la historia humana. El museo se vuelve esfera de licción: allí donde los vínculos se dan a partir de las experiencias vividas, de los relatos que estas generan, en el curso de la creatividad que se va dando.

Toda tentativa de comunicación reposa sobre el deseo de captar la atención del otro para hacerse escuchar, para hacerse conocer, para compartir, tomando parte, así, en la comunidad. La seducción expresa la ambición de llevar al otro hacia uno mismo; la licción añade una dimensión de reciprocidad a esta intención:

[La licción] redirige hacia la creatividad de todo ser humano en contemplación, hacia el acoplamiento del individuo y su entorno en la manera única que la persona vive este acoplamiento. La licción lleva irreductiblemente la traza de lo vivido, mientras que la inmanencia intenta evacuarla (Bougenies, Leleu-Merviel y Schmitt, 2015: 5).

El término «licción» expresa con precisión aquello que señala la nueva realidad de la experiencia museística contemporánea, aún más en tiempos de pandemia, cuando los museos de todo el planeta se han visto obligados a renovar sus planteamientos, especialmente proponiendo actuaciones virtuales con el fin de seguir en contacto con su medio.

En mayo de 2020, la Unesco presentó un informe acerca de las consecuencias de la pandemia en el mundo del museo (Unesco, 2020). Más del 90 % de los 95.000 museos repartidos por nuestro planeta estuvieron obligados a cerrar sus puertas al público. El informe subraya la inmediatez de la reacción del medio, así como su gran resiliencia, con el conjunto de los museos centrándose, sobre todo, en internet, las redes sociales y las difusiones virtuales, con el fin de conservar los lazos con el territorio comunitario tanto nacional como internacional. Los museos reaccionaron rápidamente a fin de mantenerse conectados con las comunidades. Entre otras cosas, se preocuparon de crear y habilitar múltiples maneras de acceder en línea a sus tesoros. En Quebec, el departamento dedicado a la investigación en museología de la Universidad del Quebec en Montreal (UQÀM) ha analizado las tendencias emergentes nacionales e internacionales durante la primera ola de la pandemia, en la primavera de 2020. En la introducción, se precisa:

De nuestras lecturas, extrajimos seis tendencias que parecen dibujarse actualmente en el medio cultural y que estructuran sus líneas de trabajo: 1) la difusión en directo en redes sociales para crear eventos; 2) la reactualización de las colecciones; 3) las nuevas interacciones con los públicos: hacia un museo participativo; 4) la oferta educativa: el juego al servicio de los contenidos; 5) la desmaterialización de la visita al museo: nuevas experiencias museísticas; 6) la exhibición del funcionamiento interno del museo (Poirier-Vannier, 2020: 4).

A través de las seis tendencias observadas, la investigadora subraya la calidad, la multiplicidad y la diversidad de las actividades ofrecidas por los museos consultados. Más que nunca, los museos tienden puentes innovadores que intentan llegar a los públicos de múltiples maneras, por ejemplo, saliendo de sus instalaciones o incluso llegando hasta la misma residencia de los ciudadanos. La actual pandemia ha estimulado enormemente nuevas experiencias incitando a llevar más lejos la creatividad museística, ya que los museos han procurado de este modo mantenerse ligados con su entorno. Numerosas propuestas de actividades virtuales, posibilitadas por las nuevas tecnologías, testimonian esta renovación que súbitamente, en el corazón mismo de la crisis, ha creado otras maneras de acercarse a los públicos, otras licciones que sin duda alguna estimularán a los investigadores en este ámbito.

LA LICCIÓN EN EL CORAZÓN DE LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO

Cada uno es individuo, sujeto, es decir casi todo para sí mismo y casi nada para el universo, fragmento ínfimo e infirme de la antroposfera; pero algo parecido a un instinto introduce aquello que hay de más interior en mi subjetividad en esta antroposfera, es decir, me liga al destino de la humanidad.

E. MORIN (en Lecompte, 2020: 149)

«Experiencia», «relato» y «creatividad» son tres palabras claves y características de la licción museística de hoy en día. Los visitantes, así como los «conceptualizadores» de los proyectos, devienen partes interesadas en una experiencia a la vez individual y comunitaria. «El placer es la expresión emocional

del éxito de la construcción de sentido, puesta en obra a través de las percepciones, las expectativas, los saberes y las acciones» (Schmitt, 2015: 19). Estas experiencias dan inicio a múltiples relatos ligados al relato fundacional del proyecto desde su concepción hasta su realización. La creatividad forma parte tanto de la experiencia conceptual iniciada por el museo como de la experiencia vivida por los visitantes durante el recorrido museográfico, sea este real o virtual. Las puestas en relación entre el lugar, sus objetos museísticos y sus públicos se vuelven plurales.

Estas puestas en relación son denominadas como «licciones» por Sylvie Leleu-Merviel (2005; 2014; Leleu-Merviel y Useille, 2008). Los conocimientos previos de los visitantes no permiten anticipar sus deseos, ni saber qué es lo que desearán ver, ni prever la calidad de la experiencia de su visita. Por contra, el conjunto de las licciones construidas por cada visitante parecen trazar un motivo regular. Llamamos a este conjunto de licciones un «registro liccional» con el fin de dar cuenta de un motivo relacional recurrente. Este caracteriza la manera en la que a un visitante le gusta vincularse a los elementos del entorno de la exposición —expuestos o fragmentos expuestos— construyendo sentido de este modo (Schmitt, 2015: 19).

Si hay un lugar en el que, gracias a uno de sus fundamentos filosóficos, se sostiene la construcción de sentido, este es el museo. Este lugar polisémico de formas, objetos, actividades culturales y mediaciones diversificadas propone, a los múltiples públicos con los que entra en resonancia/vínculo, experiencias relacionales generadoras de una diversidad de relatos en las que la creatividad encuentra sentido. «Debemos entender entonces que, para que la humanidad pueda sobrevivir, tiene que transformarse» (Morin, 2020: 140). ¿Y, en tiempos de pandemia, el museo no constituye en efecto un posible remedio para aliviar esta enfermedad biosocial causada por un trastorno ecosistémico del planeta, puesto que el museo representa en su génesis un lugar de memoria reconocido, que interpela nuestros conocimientos y nos invita a hacer licción, a transformarnos?

BIBLIOGRAFÍA

- ARSENAULT, D. y BELLEROSE, D. (2020). «Tendances touristiques 2020: paradoxes et transformations». Chaire de tourisme Transat. Disponible en: http://veilletourisme.s3.amazonaws.com/2020/01/Libre_blanc_chaire-de-tourisme-2020-final.pdf.

- BAUDRILLARD, J. (1980). *De la séduction*. Paris: Édition Galilée.
- BRENOT, J. (2020). «Edgar Morin: 15 leçons du coronavirus». *Le Monde*. Disponible en: www.lemonde.fr/blog/sexologie/2020/06/19/les-15-lecons-du-coronavirus/.
- BOUGENIES, F.; LELEU-MERVIEL, S., y SCHMITT, D. (2015). «Licciones et sens dans l'expérience muséale: capter le bricolage du réel pour faire corps avec le monde». *Congrès de l'Association Française de Sémiotique, 2015*, urgo: 71-86.
- DESVALLÉES, A. (comp.) (1992). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon / Savigny-le-Temple: W / MNES.
- DROUGUET, N. (2015). *Le musée de société, de l'exposition de folklore aux enjeux*. Paris: Éditions Armand Colin.
- EIDELMAN, J. (2003). «Identités et carrières de visiteurs». En: Hetet, V. (ed.). *Actes du colloque «Accueil & projets de développement: vers de nouveaux enjeux»*. Château de Kerjean: 32-38.
- ICOM (2020). *Report: Museums, museum professionals and COVID-19*. Disponible en: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Report-Museums-and-COVID-19.pdf>
- LALIBERTE, V. (2020). «Une maladie biosociale». *Le Devoir*, 24/11/2020. Disponible en: www.ledevoir.com/opinion/idees/586529/covid-19-une-maladie-biosociale.
- LECOMPTE, F. (6/4/2020). «Edgar Morin: “Nous devons vivre avec l'incertitude”». Entrevista. *CNRS Le Journal* (6/4/2020). Disponible en: <https://lejournel.cnrs.fr/articles/edgar-morin-nous-devons-vivre-avec-lincertitude>.
- LELEU-MERVIEL, S. (2010). «Le sens aux interstices, émergence de reliances complexes». En: *Colloque international francophone «Complexité 2010»* [en línea]. Lille.
- MORIN, E. (2000). *Reliances*. La Tour-d'Aigues: Éditions De l'Aube.
- MORIN, E. (2004). *La méthode*. VI. *L'Éthique*. Paris: Éditions du Seuil.
- MORIN, E. (7/1/2021). «Edgar Morin, crise et pandémie». Entrevista de France-Info. *Chantiers de Culture*. Disponible en: <https://chantiersdeculture.com/2021/01/07/edgar-morin-crise-et-pandemie/>.
- MORIN, E., y ABOUESSALAM, S. (2020). *Changeons de voie: les leçons du coronavirus*. Paris: Éditions Denoël.
- MORIN, E., y KERN, A-B. (1993). *Terre Patrie*. Paris: Éditions du Seuil.
- POMIAN, K. (1992). *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris: Éditions Gallimard.
- POIRIER-VANNIER, E. (2020). *Ressources virtuelles développées par les musées pendant la pandémie de COVID-19*. Disponible en: https://museologie.uqam.ca/wp-content/uploads/2020/06/Ressources-virtuelles_musees.pdf.
- SHEPARD, P. (2013). *Nous n'avons qu'une seule terre*. Paris: Éditions Corti, colección Biophilia, 4.
- SCHMITT, D., y MEYER-CHEMENSKA, M. (2014). «Expériences de la visite: de la transmission à la licción». *La Lettre de l'OCIM*, 155: 17-23. DOI: 10.4000/ocim.1440.

- SCHMITT, D. (2015). «Apports et perspectives du “Cours d’expérience” des visiteurs dans les musées». *ICOFOM Study Series*, 43b: 249-261. Disponible en: <https://journals.openedition.org/iss/506>. DOI: <https://doi.org/10.4000/iss.506>.
- SCHMITT, D.; AMALRIC, R., y MEYER-CHEMENSKA, M. (2017). «Le musée licciónnel». En: Mairesse, F. (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*. Paris: ICOFOM: 285-288.
- UNESCO (2020). *Les musées dans le monde face à la pandémie de COVID-19*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530_fre.
- VIEL, A. (1997). «De séduction et de muséologie», *La Lettre de l’OCIM*, 54: 32-36. Disponible en: [https://doc.ocim.fr/LO/LO054/LO.54\(9\)-pp.32-36.pdf](https://doc.ocim.fr/LO/LO054/LO.54(9)-pp.32-36.pdf).
- VIEL, A. (2005). «L’objet dans tous ses états. Mot/musée/émotion». En: Mariaux, P. A. (ed.). *L’objet de la muséologie*. Neuchâtel: Institut d’Histoire de l’Art et de Muséologie: 51-81.
- VIEL, A. (2011). «Une muséodiversité au cœur d’un développement dit “durable”». En: Porceda, A., y Chaumier, S. (dirs.). *Musées et développement durable*. Paris: La Documentation Française, colección Musées-Mondes: 317-333.
- VIEL, A. (2014). «Muséo-Trans: Quan la creativitat transcendeix la “materialitat”». *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 39: 95-105.
- VIEL, A. (2016). «Créativité et territoire(s) en mouvement: créer pour mieux vivre et habiter la pluralité territoriale». *Revue Ethnologies*, 38(1-2): 213-236.
- VIEL, A. (2018). «L’incontournable reliance nature/culture». En: Colloque CRESEM EA 7397, Olive, J. L. (dir.). *Dispositifs de perception et environnements; mondes humains et non-humains*. Perpignan: Université de Perpignan.
- VIEL, A. (2019). «Essentielle convergence entre écologie, interprétation, muséologie et patrimoine». *Revue ERE*, 15-1. Disponible en: <https://journals.openedition.org/ere/3706>.
- VIEL, A., y DE GUISE, C. (1992). *Muséo-séduction. Muséo-réflexion*. Québec: Musée de la Civilisation & Environnement Canada, Service des Parcs.

Notas biográficas de los autores

ALEJANDRA CANALS OSSUL es profesora asociada del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona y miembro del GRAP (Grup de Recerca en Antropologia del Patrimoni).

XAVIER ROIGÉ VENTURA es profesor titular del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona e IP del GRAP (Grup de Recerca en Antropologia del Patrimoni).

DOROTHY NOYES es profesora de Etnología y Folklore en la Universidad Estatal de Ohio.

MARGARET BULLEN es profesora de la Facultad de Educación, Filosofía y Antropología de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

MIREIA GUIL EGEA es investigadora predoctoral del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona y miembro del GRAP (Grup de Recerca en Antropologia del Patrimoni).

ANTONIO ROJAS RABANEDA es profesor asociado de la Universitat de Girona y miembro del ICRPC (Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural).

ANDREU RAMIS PUIG-GRÒS es presidente del Consejo Asesor de Cultura Popular y Tradicional de las Islas Baleares, del Govern Balear.

LLUÍS ÀNGEL BELLAS MELGOSA es investigador predoctoral del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona y miembro del GRAP (Grup de Recerca en Antropologia del Patrimoni).

FRANCESCA R. UCCELLA es antropóloga. Doctora por la Università di Roma La Sapienza y la Universidad de Barcelona.

LETIZIA BINDI es profesora de la Università degli Studi di Molise.

ÁNGELES CASTAÑO MADROÑAL es profesora del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla.

ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN es profesora del Departamento de Antropología de la Universidad Pablo de Olavide.

ANICETO DELGADO MÉNDEZ es investigador del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

ELISEU CARBONELL CAMÓS es profesor lector del Departamento de Pedagogía de la Universitat de Girona.

LLUÍS GARCIA PETIT es el director del IPACIM (Institut del Patrimoni Cultural Immaterial).

XAVIER TRESSERRAS RIBAS es el presidente de la Confederació Sardanista de Catalunya.

GUILLERMO SOLER GARCÍA DE OTEYZA es antropólogo y responsable de Patrimonio en Limonium SL.

ADRIANA ARISTA-ZERGA es profesora asociada del Departamento de Lenguas de la Universidad de Nottingham.

BÁRBARA MOLINA NEIRA es investigadora en la Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales del GAD de Cuenca, Ecuador.

NATHALIA CASTELLAR QUINAYÁS es investigadora predoctoral del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona y miembro del GRAP (Grup de Recerca en Antropologia del Patrimoni).

MARCELA RANDAZZO RUIZ es doctoranda del programa «Sociedad y cultura: historia, antropología, arte y patrimonio» de la Universidad de Barcelona.

ALEXANDRA GEORGESCU PAQUIN es museóloga y gestora cultural. Doctora por la Université du Québec à Montréal (UQÂM) y la Université d'Avignon-Pays de Vancluse.

JORDI ARCOS-PUMAROLA es profesor de turismo en el CETT – Universidad de Barcelona.

MARÍA DEL PILAR LEAL LONDOÑO es profesora de turismo en el CETT – Universidad de Barcelona.

Notas biográficas de los autores

VIRGINIE SOULIER es profesora de museología en la Université Perpignan-Via Domitia.

MARTA RICO IÑIGO es profesora asociada del Departamento de Antropología en la Universidad de Barcelona y miembro del GRAP (Grup de Recerca en Antropologia del Patrimoni).

AMILCAR VARGAS VELÁSQUEZ es responsable de Patrimonio Mundial de la Casa Batlló.

ANNETTE VIEL es museóloga. Ha sido profesora en la Université Bourgogne-Franche Comté y encargada de proyectos en Parks Canadá.

Los efectos del COVID-19 repercutieron, y de forma muy significativa, en el patrimonio cultural inmaterial, dado que la imposibilidad de realizar actividades y las restricciones de movilidad y aforo comportaron una afectación sin precedentes a su desarrollo habitual.

La innovadora mirada que en este libro ofrecen académicos, gestores y miembros de asociaciones culturales permite conocer las consecuencias comunitarias, sociales y económicas del confinamiento en un amplio abanico de casos de patrimonio inmaterial de Europa y América, como las fiestas, la artesanía, los museos, la danza, la música y el turismo.

En sus contribuciones, los autores presentan las distintas estrategias desplegadas para mantener vivas estas prácticas culturales (alternativas virtuales, nuevos formatos festivos, celebraciones restringidas y exposiciones, entre otros). Todas estas experiencias muestran no solo una gran capacidad de resiliencia, creatividad y reinención, sino también la necesidad de aprender de este período dramático para revisar la sostenibilidad cultural del patrimonio inmaterial.