

Del patrimonio cultural a la cultura patrimonial

El Museo de La Ribera en Peñafiel

POR

JOSÉ LUIS ALONSO PONGA

Hoy día, hablar de “La Ribera” en Valladolid no es hablar de la ribera del Duero en general. Este río se adentra en la provincia por Castrillo de Duero y, después de un largo recorrido, la abandona por Villanueva de Duero. Desde su unión con el Pisuerga, forma una amplia vega (obsérvese el cambio del nombre) en la que se miran Simancas y Tordesillas. Villa esta última cargada de historia y no exenta de polémica por su fiesta patronal, donde destaca como elemento más importante el “Toro de la Vega” (su principal marcador de identidad, que ha pasado de ser una manifestación de cultura subalterna a considerarse como el principal evento festivo de la ciudad). Hablar de “La Ribera” es localizar una franja del río que tiene su centro en Peñafiel.

En Valladolid, una provincia sin tradición de comarcas, “La Ribera” es de creación reciente. Se ha formado por empatía con Burgos, provincia en la que “La Ribera” —del Duero, por supuesto— se configura con personalidad propia por oposición a otras de igual abolengo como son La Bureba, La Lora, etc.

Esta pequeña introducción viene a justificar y a completar el discurso que quiero seguir en este artículo, que se centra en un museo singular: la Casa Museo de La Ribera en Peñafiel, cuyo nombre surge de la concreción y del posicionamiento de una población frente a un nuevo hecho cultural.

En un primer momento y dado que la casa donde se ha instalado, según la memoria histórica de la villa, es del siglo XVI (algo difícil de probar), se empezó a llamar “la casa del XVI”. Subyace en este nombre una clara ideología. La carga de evocación emocional y ennoblecedora que tiene todo aquello que se puede nombrar por siglos mejor que por años. Heredado de la Historia del Arte, donde el vocablo “siglo” permite una cierta atemporalidad sugerente, mucho mayor que el “año”. Así pues, en nuestro caso, esta apelación tenía una connotación noble, de Bien de Interés Cultural, sin serlo.

Poco a poco, en la medida en que se fue llenando de objetos y que estos no eran de aquella época, pero sobre todo en la medida en que tampoco se pudo demostrar que el edificio fuese de aquel siglo, pues no tiene elementos que la puedan fechar, se fue perdiendo esa apelación. Sin embargo, la atemporalidad de la construcción sirvió de base

para elevar a este ejemplar a la categoría de “prototipo” de casa de toda la comarca, que, desde el punto de vista de la arquitectura tradicional, abarca desde las cercanías de Valladolid hasta Urbión en Soria, pasando lógicamente por la Tierra de Aranda en Burgos. Quiero llamar la atención sobre este primer punto porque dentro del museo que trato se representa la comarca a varios niveles y con distintos límites. Desde el punto de vista arquitectónico, Peñafiel muestra el “modelo tipológico” de una casa que abarca una zona transprovincial. La villa del Duratón se erige así en lugar privilegiado para el estudio de unas construcciones tradicionales que se extienden mucho más allá del territorio que aglutina de hecho. El territorio está perfectamente definido por la conciencia de pertenencia al mismo que tienen sus habitantes.

La Ribera nombra una demarcación morfológica pero sobre todo mental. Así, poco a poco fue tomando carta de ciudadanía el apelativo de “Casa de la Ribera”. Se da pues una interacción entre la geografía, la tradición y la economía, porque ahora “La Ribera”, que es la del Duero, descansa sobre unas valoraciones subjetivas ya interiorizadas por sus habitantes. Es La Ribera porque abarca, al menos en la construcción mental de los habitantes de la zona, la comarca de denominación de origen del vino “Ribera del Duero”. De esta manera, la elaboración mental de un territorio desde una perspectiva simbólica se apoya en presupuestos económicos, que han traído a la zona algo de lo que en este momento tan necesitado está el campo castellano, “la autoestima”, el sentir el “nosotros” con valía suficiente, con posibilidad de competir con “los otros”.

LA FILOSOFÍA DE UN PROYECTO

Cuando, por encargo del señor alcalde de Peñafiel,¹ comencé a redactar el proyecto de un museo etnográfico, en vez de seguir la tradición al uso busqué nuevos planteamientos para superar los errores de los ya existentes.

No creo conveniente describir con todo detalle cómo es el Museo de La Ribera, lo que me llevaría más espacio del que dispongo en este artículo. Me interesa más reflexionar sobre los valores antropológicos del mismo. En cualquier caso, resumiré en unas líneas la realidad del proyecto. Es un museo donde se pretende “recrear” la vida de Peñafiel y comarca en las dos primeras décadas del siglo XX. No porque se trate de unas fechas especialmente significativas, todo lo contrario, son dos décadas elegidas al azar en las que los vecinos no vivieron acontecimientos especialmente relevantes. El hecho

¹ Tengo que agradecer a don Félix Ángel Martín Díez el apoyo prestado para la creación de este museo, así como su apuesta decidida en favor del mismo, que permite su actualización y cambios continuos, algo que por ahora está dando muy buenos resultados.

de fijar el tiempo en el que vamos a movernos en el museo rompe de entrada el concepto de atemporalidad de estas instituciones. En la casa elegida, un ejemplar de arquitectura vernácula bien conservado, habitó por esta época la familia de un tabernero que cultivaba sus viñas con la ayuda de un mozo de año. La taberna era lugar de reunión de los comarcanos en días de mercado.

Se hizo un trabajo de campo profundo para conocer la vida cotidiana de la comarca y las historias de vida del propietario. Lo ideal hubiese sido que él mismo hubiese contado su propia experiencia, pero por razones lógicas de edad esto no ha sido posible. Los actores que encarnan al tabernero y su mujer y que nos cuentan su vida estuvieron haciendo trabajo de campo y observación participante durante varios meses, tomando nota del lenguaje, recogiendo en vídeo y grabadora el habla del lugar, los gestos de los ancianos que les contaban sus vivencias. Por lo tanto, no estamos ante caricaturas de la sociedad rural, sino ante una base de conocimientos variados que enriquecen enormemente la visita. Desde luego este museo no se parece en nada a la idea que podamos tener del tradicional. Solo la visita nos permite entenderlo en toda su profundidad.

De sobra es sabido lo manido de la palabra museo etnográfico y la carga peyorativa que tiene en España. Connotación que estas instituciones —si es que realmente lo son— se han ganado a pulso, ya que las más de las veces se basan en coleccionismos románticos sin reflexiones teóricas, que pretenden congelar el tiempo en algunos objetos que sus autores nos dan como representativos de modos de vida, trabajo, diversión, etc. Añádase a esto la pretensión de diferenciabilidad que los creadores de estos museos suelen dar a cada uno de ellos, buscando la “personalidad” de microculturas en algo que casi siempre resulta ser universal. El hecho de que los museos etnográficos estén aquejados de una falta de seriedad no significa que no sea posible operar en ellos y desde ellos. Más que dar la espalda a una manera de trabajar negando sus posibilidades, lo que debemos hacer es dignificarla y procurar abrir debates teóricos que puedan ayudar a buscar una salida digna.

En España las reflexiones antropológicas sobre el museo ni han sido muy abundantes² ni han querido lanzarse al camino, a mi juicio complementario, de unir la teoría con la praxis. Quizás porque el “antropólogo como autor” no ha querido o, simplemente, se ha visto sin posibilidades de convertirse en “antropólogo como fautor”. En el museo es donde se pone más en evidencia la dificultad de unir teoría y praxis, en la medida en que para la praxis se tiene que contar con un “tercer principio”, abusando de las palabras de

² Hoy día son cada vez más los antropólogos que trabajan estos temas y poco a poco van apareciendo buenos estudios, teóricos como puede verse en la bibliografía del final.

Pietro Clemente,³ como es el público, los visitantes, los cuales pondrán en discusión sus ideas y, si no encuentran nada de su interés, le harán ver que no están de acuerdo con su labor, dando la espalda a su obra. Esto entraña un riesgo *de facto* y es que normalmente los museos etnográficos se instalan como dinamizadores culturales y turísticos de un núcleo; por ello, cuando se deterioran o desaparecen, producen un “efecto contaminante” sobre el resto de los recursos patrimoniales que descansan directa o indirectamente sobre ellos. De ahí la importancia de hacer reflexiones profundas sobre lo que se quiere mostrar en el museo y a través del museo.

Encogerse de hombros y decir que el museo no puede dar idea cabal de la complejidad de una cultura es, cuando menos, restrictivo hasta el punto de que se está negando la posibilidad de ver en él una gran capacidad de escritura etnográfica con varios instrumentos. La polifonía del museo es, qué duda cabe, una de las grandezas de esta institución, o por lo menos lo es y lo está siendo en el caso de la Casa Museo de La Ribera.

La incapacidad de hacer hablar al museo diferentes lenguajes solo es incapacidad del museólogo o del antropólogo, si este se encarga, como creo que debe hacerlo por la preparación holista que tiene, del montaje. De su pericia dependen las posibilidades de crear lenguajes y metalenguajes que, como en ecos emanados de un sonido base, van ampliando y multiplicando mensajes. Esta es la grandeza y la riqueza que subyace en los planteamientos de cualquier museo etnográfico. La búsqueda de hilos conductores, de caminos de ida y vuelta, que, ora se unen, ora se bifurcan, abriendo nuevos y cada vez más complejos horizontes.

El hecho de que los antropólogos hayan rechazado expresa o tácitamente estudiar y, sobre todo, plantear soluciones antropológicas a estas instituciones, creo que tiene varias causas de las que no voy a hablar aquí en profundidad,⁴ pero entre ellas están, por un lado, el rechazo *a priori* de la cultura material como capaz de hablarnos de la

³ No puedo por menos que traer a colación la obra de los antropólogos italianos, sumamente sugerente para cualquier reflexión sobre el mundo de los museos y sobre todo de este tipo de museos: CLEMENTE, P. y ROSSI, E., *Il terzo Principio della Museografia: Antropologia, contadini, musei*. Roma, Carocci Ed., 1999.

⁴ Me parece sumamente clarificador el análisis que hace GÓMEZ PELLÓN, E., “Patrimonio cultural, patrimonio etnográfico y Antropología Social”, en FERNÁNDEZ DE PAZ, E. y AGUDO TORRICO, J. (coords.), *Patrimonio cultural y museología. Significados y contenidos. VIII Congreso de Antropología. Santiago de Compostela 1999*. Vol. 7, p. 24 y ss. El citado profesor alude a la postura de rechazo de los antropólogos sociales hacia el estudio de la cultura material, a la que no consideran con la suficiente validez como para añadir datos a sus estudios, perdiéndose la posibilidad de una contextualización dentro de las coordenadas de la cultura ideacional.

sociedad en general, y, por otro, la dificultad de consensuar unos criterios básicos que ayuden a solucionar el problema con el que nos encontramos, que es ¿qué musea-lizar? y ¿cómo hacerlo?

El antropólogo, me interesa recalcarlo, al renunciar a la museografía está rechazando, quizá inconscientemente, la posibilidad de crear escrituras etnográficas. Por supuesto más plurales y evocativas que aquellas que se basan en la simple redacción.

A estas alturas de la evolución e incluso desaparición de modos de vida “tradicionales”, una vez abandonado el romanticismo de los objetos, creo que no está de más rescatar para el museo etnográfico lo que señalaba Lévi-Strauss⁵ para los museos de antropología. El poner en contacto a los visitantes y a los alumnos de antropología con sistemas de vida a través de los objetos, de su textura, de sus técnicas de fabricación, de la relación del apero con las actividades laborales, con el uso y dominio de la tierra, etc.

En la Casa Museo de la Ribera se utilizan recursos expositivos que, lógicamente, descansan sobre discursos teóricos. No se ha elegido como discurso principal priorizar la categorización de los objetos por el simple hecho de serlos y menos las series secuenciales de los mismos (ambos planteamientos muy típicos de los museos etnográficos al uso). Cuando se hace es como una excepción que pretende demostrar las grandes posibilidades de lo que puede dar de sí el estudio del objeto, tanto en sí mismo como en un contexto más amplio que nos remite a una ubicación dentro del mundo de la técnica y la tecnología.

Se ha desechado lógicamente el discurso estrictamente evolucionista y de visión unilateral en el que se potencia el museo etnográfico como una contraposición del mundo rural con el mundo urbano y que normalmente lleva implícito otro discurso subyacente que alude al arcaísmo del primero *versus* la modernidad del segundo. Esta dicotomía se ha superado fácilmente por la ubicación en una cabecera de comarca que ni es propiamente rural ni tampoco exclusivamente urbana, porque participa de los dos modelos.

Se ha pretendido crear un espacio de elaboración cultural, de reflexión comunitaria, de transmisión de conocimientos; en suma de creación de una escuela viva.⁶

⁵ LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología estructural*. Buenos Aires. Eudeba, 1968, p. 339.

⁶ CASTELLI, E., “Appunti de museologia postmoderna ovvero una riflessione sui musei nello specifico regionale dell’Umbria”, *OSSIMORI. Periódico di antropología e scienze umane* 7 (II semestre 1995): 19 y ss.

La Casa Museo de La Ribera quiere servir de base para dinamizar una localidad e incluso una comarca. Para ello no perdemos de vista el compromiso de construir una labor patrimonial continua desde los siguientes postulados:

- **Rememoración.** Los visitantes del museo son de origen diverso y de variada formación. Algunos de ellos han conocido en todo o en parte los modelos de vida que se exponen. Se presentan a su consideración desde sencillos lenguajes hasta discursos sobre la filosofía de la vida recreada en normas sociales hoy desaparecidas en las que ellos mismos se desarrollaron. Esto incita a la rememoración y evocación de situaciones que se hacen presentes con motivo de la visita. En esta rememoración hay nostalgia, pero también apreciaciones subjetivas de sistemas de vida pasados que no siempre se reviven de forma romántica y que se redimensionan al confrontarlos con otras vivencias de los compañeros ocasionales de la visita.

- **Recreación.** Hay una recreación en el sentido de que se quiere huir del tópico del museo vitrina, del museo expositor que congela el lenguaje, que momifica y paraliza los objetos y, con ellos, todas las expresiones de una cultura que aquí se hace activa y activadora de situaciones en las que los visitantes puedan sumergirse para percibir en profundidad unas manifestaciones de las que ellos, aunque sea de forma transitoria, son protagonistas.

- **Pedagógica.** Transmitir, a quienes no los han conocido, diversos mensajes sobre la importancia que tuvieron otros modelos culturales y otras pautas de conducta. Exhibir los objetos y, desde ellos, explicar la estructura social y, en ella, las bases del pensamiento sociopolítico y religioso de unas décadas, de un período reciente de nuestra historia que no se concibe como homogéneo ni estático sino plural y cambiante.

La relación con otros lugares de la memoria de Peñafiel es notable, si bien de momento la Casa Museo de La Ribera se erige en el centro desde donde se desarrollan y dinamizan los otros. En este sentido está planteado como un lugar en relación permanente con el espacio urbano y con la realidad pluricultural de la villa, que por un lado es cabecera de comarca pero por otro estuvo dividida en barrios de marcada personalidad.⁷

⁷ No voy a hablar aquí de lo que representa este museo dentro del plan patrimonial de Peñafiel y de la comarca, porque ya he hablado en otra ocasión. Puede verse mi artículo "Recuperación del patrimonio cultural y dinamización turística en la Ribera del Duero", *X Jornadas Andaluzas de difusión del patrimonio*. Cádiz, abril de 2000 (en prensa).

La Casa Museo de La Ribera es un centro comunitario de cultura tradicional ubicado en Peñafiel, pero sobre todo un lugar de creación colectiva donde las familias de los pueblos de alrededor, al igual que los vecinos de la villa, ayudan a mantener los espacios de exposición. El reconocimiento a esta labor viene expresado en las cartelas que, de una forma discreta pero efectiva, cuelgan en cada una de las salas, donde se especifican el nombre y el pueblo de los donantes.

Se simulan estilos de vida creíbles y, desde un punto de vista positivista, muy documentados, que adquieren mayor valor por cuanto el museo se ha creado y funciona como un espacio pequeño y cerrado, metáfora de otro más amplio (la Ribera del Duero), que es el que se potencia culturalmente como idea central, reforzando el concepto de comarca, hasta hacer de este lugar un sitio donde los comarcanos se sienten reflejados y, por lo tanto, un lugar donde ellos se recrean, se reconocen y, en el reconocimiento, se inventan y desarrollan su identidad como agrupación de varios pueblos hasta ahora separados por intereses políticos o identitarios. La creación metafórica de este espacio comarcal funciona al mismo tiempo como expresión y plasmación de un deseo, de una creación comunal en la que todos, los de la villa y los de las otras localidades, caminan juntos, porque esa unidad, que se va haciendo real cada vez con más fuerza, les sirve para un desarrollo integral de la comarca y un aprovechamiento y potenciación de los recursos culturales, puestos en valor aquí en un espacio concreto. Desde el museo se remite al visitante a otros muchos lugares, hasta crear entre ellos una interrelación en la que todos salen ganando. Así el museo se “piensa” como un lugar donde el ritual de la unión se activa, se manifiesta en el hecho de ser los vecinos de varios pueblos —que antes rivalizaban entre sí y ahora están unidos en una causa común— los que han donado sus objetos para construir una unidad que refuerza vínculos, cohesiona y aúna voluntades.

Todo esto es un reflejo de los fines a los que se aspira, pero no podemos decir que “La Ribera” funcione como una unidad, sin problemas. La realidad demuestra que no es una unidad sin fisuras lo que impera sino muchas unidades en una colectividad “única”, con sus tensiones lógicas y propias de cualquier agrupación humana, donde entran en juego continuas estrategias de negociación de las identidades y hasta de las hegemonías de cada uno de los núcleos.

He aquí, una vez más, el museo que opera como un escenario sobre el que se representan los papeles de los grandes significados patrimoniales, que, en este caso, lo son porque lo que se musealiza es “la vida cotidiana” de unos antepasados, algo que hoy día está en alza. Un campo sobre el que se erigen las identidades porque a primera vista parece o, por lo menos, así se cree, que en la cultura subalterna es donde se puede explicar la individualidad y soñar la diferenciabilidad con unas alteridades que se han recreado intencionadamente.

LA DINÁMICA

He preferido crear un museo pequeño, sin pretensiones de explicación universalista. Unido a un territorio concreto. Ahora bien, el hecho de no tener pretensiones universalistas no significa que se haya renunciado a llamar la atención sobre problemas culturales, tecnológicos, sociales que pueden y deben desencadenar en el visitante reflexiones sobre la universalidad de estos mismos problemas.

Pensar el museo en su globalidad es pensar en una proyección del mismo por y para la sociedad. Si la Casa Museo de La Ribera se ha concebido como “museo de la vida cotidiana” de un periodo de la historia y finalmente ha resultado ser un lugar donde la comunidad se mira a sí misma y se reinventa, se re-crea, entonces entramos en otra de las constantes de los museos y exposiciones, la capacidad que tiene el lenguaje museístico de influir sobre el público.

Precisamente, con estos planteamientos, nos acercamos a lo que Boas⁸ concebía como el *summum* al que podía aspirar un museo: superar el gran lenguaje de los objetos tridimensionales, para enriquecerlo con otros aspectos más antropológicos como son los lingüísticos, los sociales, etc.

Desde la elaboración teórica del museo tomamos conciencia de que este, más allá de la simple colección, es, sobre todo, un proceso de conocimiento y de comunicación,⁹ porque nos encontramos con que, más que proponer al visitante los objetos como categorías cerradas, lo que hace es poner de manifiesto relaciones de significados que se forman y completan en el análisis de las piezas observadas.¹⁰

El museo es una fuente de metalenguaje de la realidad que descansa en los objetos expuestos pero se complementa con las diferentes sugerencias técnicas, discursivas, visuales, etc. que aparecen a lo largo del recorrido.

La Casa Museo de La Ribera, en cuanto un ente vivo y dotado de personalidad, se construye como el patrimonio mismo, por medio de adhesiones que implícita o explícitamente manifiestan sus autores en el amplio sentido de la palabra. No solo el director, los actores o la comunidad que se siente reflejada en él sino también, y yo diría que sobre todo, los visitantes, que como hemos visto tienen especial protago-

⁸ JACKNIS I., “Franz Boas and Exhibits”, in SOCKING, Jr. G. W. (ed.), *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture. History of Anthropology*, 3. University of Wisconsin Press, 1985, p. 101.

⁹ CLEMENTE, P., *Graffiti di Museografia antropologica italiana*. Siena, 1996, p. 95 y ss.

¹⁰ CIRESE, A. M., *Ogetti segni musei. Sulle tradizioni contadine*. Torino, Einaudi Ed., 1977, p. 42 y ss.

nismo. Así pues, el museo tiene que estar abierto a múltiples lenguajes, tiene que tener la capacidad de resaltar cada vez con más rotundidad nuevos discursos, sin variar la función de esta institución. Solo si se es capaz de captar la problemática social, política o económica que tiene esta institución, podremos entrar a formar parte de las grandes redes de comunicación, aunque sea a pequeña escala.

Antes de la puesta en marcha del museo se hizo mucho trabajo de campo, mucha observación participante, para captar el sentir de los ribereños; por eso no es extraño que se hayan sentido representados en él a través de los objetos, del habla, de los gestos, y que este haya pasado a ser para ellos una seña más de identidad.

En la medida en que los agentes sociales de la localidad y la comarca varíen, en esa medida deberá variar el lenguaje del museo-exposición. Por ello los responsables del museo tienen que estar atentos a cualquier indicador que nos hable del cambio, porque el museo tiene que estar enraizado en el contexto en el que se mueve la población. Pero al mismo tiempo el museo puede y debe servir para comunicar. En este sentido, en toda comunicación van implícitos unos mensajes que se transmiten a la sociedad para hacerla reflexionar sobre sus modos de vida, que se enriquecen en la medida en que se ponen en relación con otros.

Así pues, en cuanto que sea capaz de seguir concitando adhesiones, en esa medida se hace más patrimonial, con capacidad para influir en los cambios que se dan en la comunidad. En este caso el museo tiene que seguir poniendo de manifiesto las contradicciones de los sistemas de vida, de los sistemas que están presentes en las relaciones humanas, de vecindad, de familia o de comarca.

El reto está en conseguir que este museo pueda servir de enganche a las nuevas generaciones, que ya no están unidas a él por vivencias, ni siquiera por conocimientos directos de modos de vida que fueron comunes a sus padres y abuelos. La labor que se desarrolla intenta potenciar en estas generaciones el concepto de pertenencia a la comunidad a través de la recuperación de la memoria colectiva como anclaje de unas señas de identidad propias de la comarca. Así puede ser el futuro del museo y en este futuro de retroalimentación no debemos finiquitar las aspiraciones de evolución y de desarrollo de la propia sociedad.

Es muy difícil hacer entender los sistemas de vida de una colectividad plural en toda su profundidad. A pesar de todo, el museo debe intentarlo.

¿Cómo se puede dar una idea del valor total de la sociedad compleja que ha vivido en estas tierras a lo largo de los siglos? Creo que al plantearnos este punto debemos siempre optar. Optar por seguir un hilo conductor que nos ayude a navegar por

la complejidad, pero al mismo tiempo que nos sirva de guía para que el visitante, el “otro”, entienda perfectamente lo que se quiere transmitir.

La opción es, o debe ser, algo más que temática; en cuanto que construcción teórica del director del museo y de la exposición, debe elegir el tema nuclear que ayuda a una transversalidad fácilmente aceptada por el visitante, en la que se ponga de manifiesto cómo los habitantes de la zona entienden su propia idiosincrasia. En la medida que al exponer modos de vida en un museo o en una exposición estamos optando siempre por la elección de aquellos modelos que a nosotros nos parecen más importantes, aquellos que nos parecen más representativos de nuestra manera de ser, en esa medida tenemos que estar abiertos a dos cosas: una primera, nosotros somos los que contamos nuestra propia vida; una segunda, al contarla, debemos estar seguros de que esta vida que queremos hacer llegar al visitante es la misma que este capta.

Ya he dicho que el museo tiene varios lenguajes. El primero es el de los objetos, la mera textualidad de los mismos, el segundo es la posición de esos objetos dentro del espacio museal. En el caso de la Casa de La Ribera forman parte de unas estancias habitadas o verosímilmente habitadas. Aquí hemos dado un salto cualitativo, los objetos, que tienen sus propios mensajes, se enriquecen con la explicación de los dueños de la casa. Adquieren otro lenguaje, puesto que los dueños explican con su apoyo sus “historias de vida”. Pero no es una explicación cerrada. Lo que hace el dueño es abrir el camino a todo un mundo de sugerencias, en las que las vivencias del propio espectador tienen cabida dentro del amplio panorama de la recreación. Es por eso por lo que el Museo de La Ribera no es algo cerrado, sino abierto. Abierto a una reelaboración subjetiva partiendo de la objetividad que pretende dar el ambiente en el que se desarrollan las acciones de los personajes. Los personajes son los propios actores, pero sobre todo son los visitantes de una casa en la que entran como forasteros, como espectadores, visitantes espectadores, que pronto se tornan en visitantes expectantes ante las situaciones que les aguardan, en las que ellos mismos serán los protagonistas, porque se verán involucrados en el recorrido formando parte del ambiente de la propia casa. Por eso, en esta recreación de ambientes con la participación de los visitantes es imposible que haya dos visitas iguales. Ni siquiera los objetos parecen ser los mismos dentro del gran número de protagonistas que intervienen como actores.

La evocación que los objetos producen en la mente del visitante varía con arreglo a la visita, a la puesta en común de las experiencias que nosotros tengamos y que, en ese juego de representaciones, compartimos con el visitante, con el que ocasionalmente nos sentimos co-actores.

Por lo tanto, y retomando el discurso del comienzo, la Casa Museo de La Ribera se llama así para evitar malos entendidos y sobre todo cargas teóricas negativas en las acepciones de lo que tradicionalmente se denomina museo etnográfico, palabra lastrada por una acumulación de errores entre los que prima, y no es el único, el querer convertir en museo etnográfico todo aquello que pertenece a una cultura rural (aunque esta cultura sea bastante fragmentaria y no dé cuenta, de hecho, de lo que realmente significa la vida, de por sí compleja, del hombre del campo). Late como lastre en el museo de etnografía la pretensión de dar como *unicum* algo que es común a toda la cultura de la zona, de la región y acaso de Europa. Ya lo he dicho, es difícil explicar una cultura material desde unos paradigmas estrictamente evolucionistas o difusionistas. La única manera de entender los museos etnográficos pasa por saber el motivo de la pervivencia o del mayor o menor arraigo de ciertas tecnologías, de algunos modos de producción, etc. No siempre (incluso sin arriesgar mucho, podríamos decir casi nunca) la falta de uso de un apero implica el desconocimiento del mismo. La cultura material puede estar fijada en una zona por razones de tipo tecnológico, relaciones laborales e incluso tradiciones ideológicas que lastran ciertas mentalidades más conservadoras que otras. Al mismo tiempo hemos de tener en cuenta que la cultura material puede ser una adaptación de otra universal, lo que se debe entender como una simple variante local de una universalidad.

Otro tanto ocurre con las tradiciones que se consideran únicas de una zona o de un pueblo. En estos casos se deben estudiar al mismo tiempo desde una diacronía y una sincronía. En el primer caso, tenemos en cuenta la historia que ha ido configurando esas tradiciones y no otras. En el segundo, vemos de qué manera actúan unas y otras en lugares y momentos concretos.

Precisamente porque en este museo se quiere dar la idea de complejidad, de algo inabarcable a primera vista, de algo sobre lo que hay que echar más de una ojeada para comprender siquiera que es complejo, se ha obviado el nombre de museo etnográfico.

Tiene un planteamiento de complejidad, de búsqueda de las claves para entender lo que a propios y extraños nos está vedado de entrada, hasta llegar a hablar el lenguaje universal y, cuando esto se consigue, pueden ver el museo, lo pueden entender igualmente los niños y los mayores, los protagonistas de estos modos de vida, que lo podrán idealizar más o menos, y los que nunca lo han vivido o, al menos, no directamente. Los propios y los extraños. Al fin y al cabo es un museo de la vida cotidiana, del trabajo y de la diversión, de la religión doméstica y de la devoción popular y tradicional a centros consagrados como tales por los vecinos de un territorio.

La toma de conciencia cada vez más profunda por parte de los vecinos de La Ribera de que ese es “su museo”, de que cuenta “su vida”, potencia la idea de que la Casa Museo de La Ribera es un “patrimonio” de todos porque pertenece a todos. De esta manera, este patrimonio cultural concreto se está construyendo paulatinamente como un juego de culturas patrimoniales.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUDO TORRICO, J., 1997, “Patrimonio etnológico. Problemática en torno a su definición y objetivos”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 18.
- ALONSO PONGA, J. L., 1997, “El patrimonio cultural y el patrimonio etnológico”, AGUIRRE BAZTÁN, A. (ed.), *Cultura e identidad cultural*. Barcelona, Bardenas.
- CARLONI, A., 1997, “Artefacto, cultura material y testigo cultural”, AGUIRRE BAZTÁN, A. (ed.), *Cultura e identidad cultural*. Barcelona, Bardenas.
- CIRESE, A. M., 1989, *Segnicità fabrilità procreazione. Appunti etnoantropologici*. Roma, Stampa Universitaria.
- CLEMENTE, P., 1999, *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*. Roma, Carocci Ed.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E., 1996, “El patrimonio etnológico en la práctica antropológica: de la iniciativa aislada al proteccionismo oficial”, E. AGUILAR (coord.), *De la construcción de la Historia a la práctica de la Antropología en España*. Zaragoza, IAA y FAAEE.
- GÓMEZ PELLÓN, E., 1999, “Valor y significado del patrimonio etnográfico de Cantabria”, *Publicaciones del Instituto de Etnología y Folklore Hoyos Sainz* 14.
- INIESTA, M., 1994, *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida, Pagès Editors.
- MORENO, I., 1991, “Patrimonio etnográfico, estudios etnológicos y antropología en Andalucía”, *Anuario Etnológico de Andalucía* (1988-1990, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente).
- PRATS, L., 1997, *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S., 1997, “Patrimonio Cultural de la Provincia de Huelva”, *Actas XII Jornadas del Patrimonio de la Comarca de la Sierra. Aracena (Huelva), marzo de 1997*.
- SIERRA RODRÍGUEZ, X. C., 1995, “El ‘Parque Etnográfico do Río Arnoia’ Allariz”, *Revista de Museología* 5.