



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

Discurso tradicional e identidad en la construcción patrimonial: Los “tesoros vivos” y el caso de la experiencia normativa japonesa

TESIS DOCTORAL

Francisco de Borja González Durán

Tutor: David Florido del Corral

Directora: Esther Fernández de Paz

2015

Agradecimientos

Esta tesis habría sido imposible sin la colaboración y el apoyo de numerosísimas personas. Todas ellas, de un modo u otro han resultado fundamentales en el desarrollo y consecución de la presente investigación, de forma que el éxito que esta tesis supone es también su éxito, reservándome únicamente la responsabilidad de los fallos y errores presentes.

Resulta imprescindible agradecer a mi tutor David Florido y, especialmente, a la directora Esther Fernández de Paz, por su infatigable apoyo, sus abundantes consejos y las oportunas correcciones, que han hecho de esta tesis un producto académico aceptable. También a Fukushima Masato y a todo el departamento de Antropología de la Universidad de Tokio, sin los cuales no habría obtenido la beca Mombukagakushô que finalmente me dio la oportunidad de llevar a cabo el trabajo de campo y de cumplir el sueño de vivir en Japón; y desde luego al propio gobierno japonés por creerse merecedor de semejante oportunidad que espero devolver multiplicada algún día. Indudablemente he de agradecer a Miyata Tetsuo, Murose Kazumi y Tanino Takenobu, los tres tesoros vivos que tan amablemente me acogieron y respondieron a mis preguntas. Que este trabajo sirva como testimonio de su lucha por preservar los tesoros culturales que encarnan. Tampoco puedo olvidarme de Matsuda Akira, Simon Kaner y del resto de miembros del Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures y de la School of Art History and World Art Studies de la University of East Anglia, que han demostrado ser apoyo constante y amigos leales que me han ofrecido generosamente su ánimo y consejo y me han abierto innumerables puertas.

A mi hermana Rosa y a mi cuñado Juan, que han llevado su amor fraternal al punto de acogerme en su casa para que cumpla con mis sueños. A mis padres, María del Carmen y Francisco, refugio seguro y guía constante, que además de todas las cosas que, como hijo, he de agradecerles, además he de añadir la paciencia y el ánimo que me han demostrado a lo largo de todo el proceso y que han resultado vitales. Y desde luego a Zosia, quien siempre demostró una fe y un compromiso sin los cuales no estoy seguro de que esta tesis hubiera llegado a buen término.

A Sevilla, a Tokio, a Norwich y a Edimburgo, ciudades todas fascinantes y acogedoras que, de un modo u otro, han conseguido dejar su huella en esta obra. Y a los dioses de Kanda Myôjin y de Yushima Tenmangû, a los cuales me encomendé en su día y que espero me permitan devolver a todas las personas aquí citadas el amor, el cariño, el apoyo, el consejo y el amparo sin los cuales jamás habría llegado a este punto.

ÍNDICE

Nota sobre la transcripción fonética y la pronunciación	1
RESUMEN	3
ABSTRACT	5
1. INTRODUCCIÓN TEÓRICA	7
<u>1.1. Presupuestos metodológicos de la investigación</u>	9
<u>1.2. Planteamientos teóricos</u>	24
1.2.1. El patrimonio inmaterial como resultado de una nueva concepción patrimonial	25
1.2.1.1. El cambio de modelo patrimonial	25
1.2.1.2. Estadio formativo de la nueva valoración patrimonial	29
1.2.1.3. Naturaleza del nuevo patrimonio: Agentes y dinámicas activadoras	33
1.2.2. Patrimonio inmaterial y la construcción de la identidad: La relación con el pasado	41
1.2.2.1. El diálogo con el pasado: Hacia un nuevo concepto de tradición	41
1.2.2.1.1. <i>El tradicional concepto de tradición</i>	41
1.2.2.1.2. <i>Redescubriendo la tradición: los orígenes de la identidad</i>	44
1.2.2.2. Tradición y codificación de la identidad	48
1.2.2.2.1. <i>Memoria e Historia</i>	48
1.2.2.2.2. <i>Selección e identidad</i>	50
1.2.2.3. Tradición y patrimonio inmaterial	53
1.2.3. Problemas y paradojas de la nueva concepción patrimonial	55
1.2.3.1. Patrimonio inmaterial: Fijación y normativización	57
1.2.3.2. Límites y conflictos de la expansión patrimonial	58
1.2.3.3. La alienación del patrimonio: Turismo y mercantilización	60

1.2.3.4. El papel de los científicos sociales	65
2. REFLEJO DEL PATRIMONIO INMATERIAL EN LA LEGISLACIÓN	67
<u>2.1. Normativa internacional sobre el patrimonio inmaterial</u>	70
2.1.1. Progresiva toma de conciencia de la inmaterialidad del patrimonio	70
2.1.2. Antecedentes normativos de la Convención de 2003: Autocrítica y primeros pasos	73
2.1.3. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003	78
2.1.4. Una nota sobre el rol de Japón en el advenimiento de la Convención de 2003	82
<u>2.2. Normativa japonesa sobre el patrimonio inmaterial</u>	88
2.2.1. Precedentes de la ley de 1950	88
2.2.2. La Ley de Propiedades Culturales de 1950: Contenido, desarrollo y reformas	89
2.2.3. Designación, procedimientos e instituciones implicadas	93
3. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LA NORMATIVA PATRIMONIAL JAPONESA	97
<u>3.1. <i>Mingei</i> y otros conceptos: la formación de la conciencia patrimonial</u>	99
3.1.1. Yanagi Sôetsu y el movimiento <i>mingei</i> : Impacto, originalidad y controversias	106
3.1.2. Espiritualidad y auto-realización	112
<u>3.2. Artificación, discurso tradicional y generación de identidades</u>	117
4. ESTATUS Y REALIDAD DE LOS ‘TESOROS VIVOS’	121
<u>4.1. Formas de representación</u>	128
4.1.1. Formas de representación: Estatus, individualidad e identidad	129
4.1.2. Formas de representación: Estatus y artificación	137
<u>4.2. La constitución de una praxis</u>	145
4.2.1. Mecanismos de reproducción cultural: el aprendizaje	146
4.2.2. El aparato conceptual	149
4.2.3. La experiencia productiva	151

<u>4.3. La problemática sucesoria: patrimonio y reproducción cultural en la sociedad contemporánea</u>	160
4.3.1. La problemática sucesoria: realidad y retos en la primera década del siglo XXI	160
4.3.2. Mecanismos de reproducción cultural: el cambio y las estructuras tradicionales	165
4.3.3. El rol de las artes y artesanías tradicionales en el mundo contemporáneo	170
5. EVALUACIÓN Y CONCLUSIONES	175
6. EVALUATION AND CONCLUSIONS	185
7. APÉNDICES	193
8. BIBLIOGRAFÍA	215
9. REFERENCIAS	241
<u>9.1. Documentales</u>	243
<u>9.2. Digitales</u>	244

Nota sobre la transcripción fonética y la pronunciación

Dada la existencia de múltiples formas de transcribir las palabras procedentes del japonés, creemos indispensable justificar nuestra elección de uno de ellos. Desde la llegada de los ‘barcos negros’ comandados por el comodoro Perry en 1853, la necesidad de transcribir el japonés al alfabeto latino se fue haciendo indispensable, especialmente durante la ocupación americana tras la Segunda Guerra Mundial, dando lugar a varios sistemas de transcripción. Hemos de recordar que el japonés cuenta con dos silabarios que, a modo de alfabetos, componen la base fonética de la lengua japonesa. *Hiragana* y *katakana*, ambos surgidos de la cursiva de los ideogramas chinos o *kanji* (la tercera herramienta de escritura) son exactos en cuanto al contenido fonético y únicamente se diferencian por el uso, siendo el segundo el destinado a la transcripción de palabras de origen extranjero. Un tercer silabario, el *romaji*, serviría como alfabeto a través del cual romanizar la fonética japonesa.

La semejanza fonética que guarda la lengua nipona con la española, ha conducido a un gran número de traductores y literatos de esta lengua a sistemas de “castellanización” por el cual palabras como *hokori* (誇り, orgullo), serían transcritas como *jocori*, o nombres como Hokusai acabaría como Jocusai. Hemos preferido, sin embargo, utilizar el sistema de romanización más extendido: el Hepburn; que puede consultarse al pie de esta nota.

Con excepción de algunos términos que gozan de general reconocimiento en otro sistema de transcripción (tal es el caso de *noh*), se ha escogido este sistema para la transcripción del japonés. Asimismo, salvo los nombres propios y términos de uso frecuente en la lengua española, todas aquellas palabras o expresiones ajenas a la misma serán consignadas en cursiva. Por último, añadir que los nombres propios japoneses serán expresados siguiendo la costumbre nipona de ubicar el apellido por delante del nombre.

wa	ra	ya	ma	ha	na	ta	sa	ka	a
わ	ら	や	ま	は	な	た	さ	か	あ
	ri		mi	hi	ni	chi	shi	ki	i
	り		み	ひ	に	ち	し	き	い
o	ru	yu	mu	hu/fu	nu	tsu	su	ku	u
を	る	ゆ	む	ふ	ぬ	つ	す	く	う
	re		me	he	ne	te	se	ke	e
	れ		め	へ	ね	て	せ	け	え
n	ro	yo	mo	ho	no	to	so	ko	o
ん	ろ	よ	も	ほ	の	と	そ	こ	お
				" ba, bi, bu, be, bo ° pa, pi, pu, pe, po	" da, ji, zu, de, do	" za, ji, zu, ze, zo	" ga, gi, gu, ge, go		

Ilustración 1. Ejemplo de silabario hiragana con transcripción al sistema *romaji* Hepburn.

A pesar de la enorme semejanza fonética entre las lenguas japonesa y española, es conveniente ofrecer algunos apuntes sobre las grafías que ofrecen mayor dificultad o favorecen la confusión:

- La grafía ‘g’ ante ‘e’ o ‘i’ se pronuncia como ‘guerra’ o ‘guitarra’. Ejemplo: *geta* (especie de sandalia de madera).
- La ‘h’ es aspirada, una suerte de ‘j’ suave. Ejemplo: *hankachi* (pañuelo).
- La ‘y’ es pronunciada como una semivocal entre consonante y vocal, similar a la pronunciación de ‘yes’ en inglés. Ejemplo: *yado* (posada).
- La ‘j’ es pronunciada al modo del inglés o francés. Ejemplo: *jinja* (santuario shinto).
- La ‘z’ ha de pronunciarse como una ‘s’ sonora, al igual que en el italiano ‘casa’. Ejemplo: *zaibatsu* (conglomerado empresarial).
- En el texto se ha seguido el criterio de marcar las vocales largas mediante un signo diacrítico sobre la vocal. De esta forma nuestro ejemplo, ‘*kyôkashô*’ (libro de texto), ha de leerse como *kyookashoo*, aunque la grafía original sea *kyoukashou*.

RESUMEN

La presente tesis doctoral aborda el estudio del sistema patrimonial japonés, tomando como punto de referencia la figura del ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’, conocido comúnmente como ‘tesoro vivo’. Aventajando en medio siglo a la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, la Ley de Propiedades Culturales niponas de 1950 fue pionera a la hora de reconocer el patrimonio intangible, haciendo que una aproximación a dicha experiencia normativa resulte fundamental a la hora de entender la propia naturaleza de la sanción patrimonial, incluyendo sus limitaciones, la problemática intrínseca y contextual que pueda resultar, así como su instrumentalización al servicio de distintos discursos, agencias y actores. Partiendo del estudio del fenómeno patrimonial, la tesis aborda la transición paradigmática desde la visión monumentalista y etnocéntrica dominante con anterioridad a la citada Convención de 2003, la configuración del ‘nuevo’ modelo patrimonial y la emergencia del patrimonio intangible, el papel que éste juega en los distintos procesos de construcción de la identidad, así como los problemas y paradojas que supone y arrostra.

A continuación se examina la propia realidad patrimonial nipona, abundando en el contexto sociocultural que le ha dado lugar, así como su indudable influencia en la conformación del antedicho nuevo paradigma a nivel internacional. Esta aproximación teórica se ve completada por el análisis del trabajo de campo llevado a cabo en el periodo 2010-2012. La serie de entrevistas realizadas a ‘tesoros vivos’ permite escrutar la compleja realidad que estas figuras patrimoniales encarnan, dando lugar a la identificación de las principales dinámicas discursivas subyacentes al fenómeno. De esta guisa ha sido posible constatar la presencia de diferentes estrategias de representación, en las cuales la posición contextual determinará la adopción de discursos tendentes a la individualización y artificación en el caso de aquellos depositarios residentes en áreas urbanas e inmersos en el mercado artístico, mientras que aquellos localizados en áreas periféricas enfatizan la antigüedad de sus prácticas y su vinculación con la identidad nacional japonesa.

Del mismo modo se ha ahondado en la construcción que de la praxis tradicional hacen los propios reproductores, hallando determinantes las estrategias relativas al aprendizaje

(técnico y teórico) de la disciplina, así como el abordaje conceptual del universo ético y estético que rodea a la misma, así como al mismo acto productivo. Asimismo ha sido posible identificar las estrategias reproductivas de las estructuras que ordenan estas disciplinas que, en un contexto hegemónico globalizador, demuestran la alta reflexividad y la enorme capacidad adaptativa que se le presupone a los fenómenos tradicionales.

ABSTRACT

This PhD thesis studies the Japanese heritage system, taking as a point of reference the figure of the ‘preservers of important intangible cultural properties’ commonly known as ‘national living treasures’. Preceding the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage by half a century, the Japanese 1950 Law for Protection of Cultural Properties pioneered the recognition of intangible heritage, making the approach to this normative experience essential when understanding the very nature of the heritage designation, including not only its limitations and the intrinsic and contextual difficulties it entails, but also its exploitation by different discourses, agencies and stakeholders.

Beginning with the study of the heritage phenomenon, this thesis approaches the transition from the hegemonic monumentalist and ethnocentric trend prior to the aforementioned 2003 Convention, the configuration of a ‘new’ heritage system and the emergence of intangible heritage, as well as the problems and paradoxes it supposes and faces. The thesis continues to examine the reality of the Japanese heritage, abounding in the sociocultural context that has fostered it, as well as the unquestionable influence it has exerted in the above-mentioned international paradigm shift. This theoretical approach is completed by the fieldwork accomplished in the 2010-2012 period. As a result of the different interviews with ‘national living treasures’ that the research period involved, a thorough examination of the complex reality these heritage avatars embody is offered, identifying the main underlying narrative dynamics in the phenomenon. Consequently, it is possible to confirm the existence of different representation strategies, where the contextual location will determine the adoption of artistic and individualistic discourses, in the case of those holders based on urban areas and immersed in the art market, while those based in peripheral areas tend to emphasize the antiquity of their crafts and their connection with the Japanese identity.

Similarly, the thesis approaches the construction of the traditional praxis, finding essential the learning (technical and theoretical) strategies, as well as the conceptual composition of its ethic and aesthetic context, and the very production act. Additionally, it has been possible to identify the reproductive strategies of the structures that organise

these crafts, demonstrating a high reflexivity and the enormous adaptive ability associated with the traditional phenomena.

1. INTRODUCCIÓN TEÓRICA

1. INTRODUCCIÓN TEÓRICA

1.1. Presupuestos metodológicos de la investigación

La presente investigación se propone estudiar el extraordinario estado de protección que goza el patrimonio inmaterial en Japón, así como las condiciones que propician semejante situación, con la intención de observar en su abordaje lecturas de cierta utilidad a la hora de plantear experiencias patrimoniales en otros espacios socio-culturales. Así pues, los **objetivos** propuestos para este trabajo son los siguientes:

1. La comprensión de la naturaleza del concepto de patrimonio cultural japonés y su expresión normativa.
2. La identificación, comprensión y valoración de las dinámicas socioculturales que han producido dicha concepción patrimonial.
3. El examen de la realidad patrimonial japonesa, encarnada en la figura de los ‘tesoros vivos’, a través de la aproximación etnográfica.
4. El examen de la larga trayectoria legislativa e institucional japonesa y la valoración de su posible extrapolación a otros contextos socioculturales.

Con respecto al **primer objetivo**, hemos considerado altamente representativa la particularidad normativa japonesa en materia de patrimonio intangible, en relación con la internacional, a lo que hay que añadir su influencia directa sobre el desarrollo de esta última. Teniendo en cuenta que la ley japonesa de 1950 precede en más de cincuenta años al único instrumento normativo y vinculante de carácter internacional -la Convención para la Salvaguarda Del Patrimonio Cultural Inmaterial, promulgada por la UNESCO en 2003- capaz de ofrecer amparo no sólo a la materialidad de los elementos patrimonializables, sino también a la carga simbólica de los mismos, el análisis de su naturaleza y desarrollo resulta fundamental a la hora de comprender la trayectoria futura del patrimonio cultural.

Nuestro **segundo objetivo** aborda el estudio de las condiciones en las que se desarrolla dicha legislación. Este estudio ha partido del reconocimiento del patrimonio como manifestación inequívoca de una contemporaneidad altamente reflexiva y consciente de los cambios que se producen en el seno de las sociedades sujetas a sus dinámicas. Su

importancia estriba en suponer hitos relacionales de las citadas sociedades con un pasado devenido en icónico, convertido en multitud de ocasiones en desiderátum societario, inspirado en una amplia variedad de fuentes, activado por uno o más agentes, y con la potencialidad de la multiplicación de propósitos fácilmente reconocibles. En el contexto de la globalización, es indispensable dilucidar qué espacio ocupa el patrimonio cultural, con especial consideración hacia su indudable crecimiento y revalorización en el ámbito del patrimonio inmaterial. En este sentido, hemos planteado el papel del despliegue de la legislación patrimonial en Japón, como una iniciativa tendente a plantear la promoción de una serie de características específicas de la cultura japonesa, conducentes a la generación de cierta identidad nipona. Ante la enorme complejidad a la hora de identificar esas posibles pautas, hemos optado por valorar de manera conjunta aquellos movimientos culturales que pudieron inspirar o propiciar dichas políticas, reflejando tanto puntos coincidentes como discrepancias.

El análisis de la experiencia patrimonial japonesa, enfatizando no sólo su excepcionalidad y carácter inspirador para posteriores normativas de diversos rangos (desde las restringidas a un ámbito regional o estatal hasta las de alcance universal), sino entendiéndola también como contexto catalizador de una multiplicidad de agentes y dinámicas que encuentran en ella un ámbito más o menos idóneo para su propia manifestación, ha de ser complementado por una aproximación etnográfica que examine la materialización del fenómeno y permita la exploración de la compleja naturaleza de la realidad patrimonial. Este **tercer objetivo** debe entenderse como un elemento esencial de la investigación que ha de sostener (o refutar) la hipótesis de trabajo. En esta Tesis se procederá a la valoración de tres casos correspondientes a personas designadas con la figura jurídica de ‘portadores de patrimonio inmaterial importante’, atendiendo a su contextualización y a la identificación de las dinámicas de las que participan, consciente o inconscientemente, como un paso fundamental a la hora de ponderar el grado de penetración de los elementos discursivos presentes en el desarrollo normativo patrimonial japonés, así como de otros que están relacionados con procesos de *artificación* y comercialización.

Por último, nuestro **cuarto objetivo** supone una evaluación del desarrollo del sistema legislativo japonés, teniendo en cuenta su carácter ejemplar en relación a la inspiración de otras iniciativas patrimoniales, y su consecuentemente inevitable proyección a otros escenarios socioculturales. En este sentido, si bien la protección del patrimonio

inmaterial da sus primeros pasos a lo largo y ancho del mundo, de la experiencia japonesa podemos extraer valiosas conclusiones acerca de qué ocurre cuando dicho patrimonio, como algo vivo, envejece y corre el riesgo de desaparecer, si no lo hace efectivamente. Si, además, tenemos en cuenta el gran prestigio que tienen determinadas designaciones patrimoniales en el país nipón (no en vano aquellas personas depositarias de la designación como ‘portadores de patrimonio inmaterial importante’, son conocidas popularmente como “tesoros vivos”), no queda sino preguntarnos qué factores han podido tener mayor incidencia a la hora de generar tan alta valoración y si pueden considerarse específicamente japoneses. Este aspecto es extremadamente importante a la hora de plantear, desde el ejemplo japonés, estrategias adecuadas para la preservación y promoción del patrimonio en otros contextos culturales. Para ello, y merced al trabajo etnográfico y a su contextualización en el marco jurídico, social y cultural del Japón contemporáneo, consideramos necesario abordar el desarrollo las denominaciones patrimoniales que podrían adscribirse sin ambages al patrimonio intangible¹, con especial hincapié en los discursos y dinámicas que no sólo las introducen en procesos de jerarquización de valores y experiencias propias de la tardomodernidad, sino que también las singularizan como elementos de indudable generación identitaria.

Para alcanzar estos objetivos, hemos partido de dos presupuestos conceptuales que, a modo de **unidades de análisis**, han de constituir el soporte teórico de nuestro abordaje sobre la materia:

1. El concepto del hecho patrimonial.
2. El concepto del patrimonio como generador de identidad y reproductor sociocultural.

El **primer concepto** atiende a la realidad patrimonial como producto de una serie de dinámicas tendentes a la formalización y ‘sacralización’ de determinados elementos, que culminan con su sanción jurídica. Es un patrimonio producto de la sociedad del riesgo (Beck, 1998), concretamente de determinadas corrientes conservacionistas. Tal es el caso del fenómeno patrimonial japonés que, en cuanto a su sistema normativo y prestigio social, es ampliamente apreciado y puesto de ejemplo por aquellas instituciones o corrientes socioculturales que en diferentes contextos², atribuyen al

¹ “Propiedades Culturales Intangibles Importantes”, “Propiedades Culturales Populares Importantes” y las “Técnicas de Conservación de las Propiedades Culturales”.

² Empezando por la bienintencionada, aunque tardía en comparación, disposición de la UNESCO.

patrimonio un papel esencial en la construcción de la identidad de los pueblos y su reproducción cultural. Prestaremos especial atención al desarrollo normativo japonés, tomando en consideración la posible interpenetración de movimientos específicos y el papel que algunas instituciones y sistemas de protección, tuvieron en su aparición y continuidad.

El **segundo concepto** supone la consideración del papel del patrimonio en la producción de identidad y reproducción de pautas socioculturales, más allá de fijaciones o delimitaciones de tipo jurídico, o simplemente formales. De esta forma, consideramos que el patrimonio está constituido por una serie de elementos seleccionados y resignificados, dentro de un conjunto que, por criterios de diversa índole, se encuentra en un estado de potencialidad para la sanción patrimonial. Una aproximación que, con el transcurrir de las décadas, ha tendido a dotar de crédito la faceta simbólica de los elementos, por encima de consideraciones formales como la materialidad, la excepcionalidad, la estética, etc. Como es de suponer, no es una selección ni una resignificación neutra; muy al contrario, se realiza con unos propósitos más o menos concretos y cuenta con unos agentes activadores definidos.

Con frecuencia, en la activación de un elemento preciso radica un principio generador de identidad y de definición comunitaria, aunque los propósitos originales hayan sido otros; así pues no es extraño contemplar activaciones por motivos políticos, ideológicos, societarios, o incluso económicos, o una conjunción de dos o más de ellos. En cualquier caso, creemos que antes de atender pormenorizadamente a cada uno de esos procedimientos, resulta imperativo conocer bajo qué variables sincrónicas y diacrónicas funciona la designación patrimonial. En este sentido el patrimonio no se evalúa como una manifestación casual y liminal en el mundo de la globalización, sino como una herramienta fundamental de las sociedades en que se produce, a la hora de generar identidad y trascender las relaciones sociales, y también como forma de reproducción de determinadas pautas culturales específicas. Para ello creemos necesario valorar el proceso definitorio del patrimonio a partir de la Segunda Guerra Mundial y ponerlo en relación con la idea de tradición y otras teorías de transmisión cultural; amén de identificar fricciones, interrupciones y contradicciones en su desarrollo. Para alcanzar un conocimiento profundo sobre este rol hemos de tener en cuenta en primer lugar el carácter de los movimientos que vindican el patrimonio, así como la naturaleza y concreción de las políticas que las diferentes instituciones aplican en materia

patrimonial. Y asimismo valorando el impacto del patrimonio en la sociedad, teniendo para ello en cuenta su desarrollo histórico y su vigencia.

A pesar de las apariencias, nuestro ámbito de estudio es extraordinariamente amplio. Tanto desde un punto cultural como geográfico, nos encontramos ante un campo de trabajo tan extenso como complejo, desalentando cualquier aproximación escasamente planificada. Como **unidad de observación** básica tendremos a la cultura japonesa. Dado que buena parte del patrimonio inmaterial procede de prácticas y conocimientos considerados como tradicionales, los nichos ocupados por la cultura tradicional japonesa serán prioritarios a la hora de abordar el estudio del patrimonio inmaterial. Sin embargo, dada la naturaleza del patrimonio, resulta imprescindible comprender las dinámicas modernas de selección, resignificación y activación. Semejante extensión suscita la necesidad de centrar los esfuerzos de la investigación en los puntos que consideramos más relevantes. Se ha optado por pulsar aquellos contextos que pueden resultar representativos a la hora de entender el fenómeno patrimonial nipón, de manera que nuestras **unidades de observación** podrían desglosarse de la siguiente manera:

1. Núcleos productores de elementos potencialmente patrimonializables.
2. Agentes activadores del patrimonio.
3. Puntos de reverberación del patrimonio en la sociedad japonesa.

Antes de continuar hemos de añadir que a pesar de que Japón es un país industrializado, perteneciente a lo que comúnmente se conoce como ‘primer mundo’ y (merced a la globalización y ciertas dinámicas endógenas) bastante ‘occidentalizado’, existe una gran distancia cultural con respecto a los países occidentales; la diferencia es lo suficientemente significativa como para que merezca la pena destacar la existencia de bastantes rasgos específicos que hacen que dicha cultura deba ser tratada con especial cautela y rigurosidad. Dicho lo cual, podemos aclarar que el **primer punto** agruparía aquellos ámbitos que, como los talleres artesanos, los festivales y los rituales, producen elementos que son proclives a su patrimonialización. En ellos incluiríamos el aparato simbólico y religioso, así como a los individuos o asociaciones productores de dichos elementos.

El **segundo punto** estaría protagonizado por las instituciones, grupos conservacionistas y empresas que tienen un papel decisivo en la activación del patrimonio. Por ello

trataremos agencias gubernamentales, museos, grupos de entusiastas de determinados elementos patrimonializables y centros comerciales que acogen colecciones de arte tradicional, promocionando de esa forma ciertos aspectos del acervo cultural japonés.

El **tercer punto**, más difuso, pretende localizar en el seno de la sociedad japonesa, fuera de los dos puntos anteriores, contextos de impacto o influencia que los criterios de selección y activación tienen sobre la (re)producción cultural. En dicho ámbito se trabaja en pos de la identificación del grado de difusión de determinadas pautas estéticas, éticas o de construcción societaria, privilegiadas sobre otras, en productos culturales o comerciales.

Ni qué decir tiene que el grado de interpenetración de estos tres niveles de observación es enormemente alto, produciendo una enorme fluidez en las transacciones de poder y de carácter simbólico, y ocupando nichos insospechados o de difícil traslación a contextos socioculturales diferentes. El carácter amplísimo y omniabarcante de estas tres unidades de observación, nos ha conducido a una selección consciente de los ámbitos más representativos de los mismos, poniendo en valor la aportación cualitativa que el trabajo etnográfico ofrece. Para ello hemos creído conveniente volcar nuestros esfuerzos en el primer punto, referente a los núcleos productores de elementos patrimonializables. Esto es así debido a que son, en definitiva, indispensables para comprender el fenómeno. Atendiendo a la gran complejidad de estos núcleos y concentrándonos en su aspecto más icónico, el de los ‘tesoros vivos’, examinamos los discursos y las dinámicas presentes en la formación del fenómeno y el grado de implicación en la construcción o consumo de las mismas por parte de estos individuos, discerniendo finalmente la transversalidad de su posición y su compleja naturaleza.

En base a estas consideraciones, nuestra **hipótesis de trabajo** se desarrolla en dos cuestiones, a nuestro juicio, fundamentales a la hora de tratar de comprender la particular situación patrimonial en Japón:

1. Nos preguntamos en primer lugar cuáles son las raíces del enorme prestigio del patrimonio inmaterial en la sociedad japonesa; entender la consecución de dicho estatus (de ‘tesoro vivo’ incluso) exige el análisis de las condiciones y dinámicas que lo propiciaron. Para explicarlo partimos del supuesto de que el patrimonio inmaterial japonés está sujeto a procesos de ‘artificación’ o de valoración artística, que sitúan a parte de las designaciones patrimoniales en el contexto del arte y el mercado artístico.

Trascendiendo la mera representación etnológica, dichas designaciones serían incluidas en procesos competitivos que tienen como objeto el reconocimiento artístico, donde el prestigio alcanzado repercutiría al fin en el valor económico de la producción física. Dicha tendencia sería especialmente aplicable a las distintas artesanías y las artes escénicas, pero deja a las propiedades culturales populares a merced de una fijación burocrática que podría poner en peligro su existencia como proceso vivo de reproducción sociocultural.

2.- En segundo lugar, nos planteamos el rol de las dinámicas de construcción identitaria en la vigencia del patrimonio inmaterial en Japón. Dado que consideramos que el patrimonio es extremadamente importante a la hora de producir identidad, para el caso japonés partiremos del supuesto de que la promoción del patrimonio intangible, a través de la selección y fijación de ciertos cánones estéticos o culturales de acuerdo con un discurso tradicional, puede ponerse en relación con el fenómeno del *nihonjinron*, un movimiento de dudoso prurito académico que, frecuentemente teñido de nacionalismo, abunda en la idea del carácter específico y singular de la cultura japonesa. Una idea que está en la base de la construcción de un proyecto identitario.

La **metodología** necesaria para la realización de esta investigación, encarnada en las técnicas propias de la Antropología, se ha convertido en el medio para desbrozar el cúmulo de información procedente de nuestra aproximación a la realidad patrimonial japonesa, con el fin de discernir aquellos elementos que puedan arrojar luz sobre las cuestiones principales de este trabajo. De manera que la metodología antropológica se ha revelado imprescindible a la hora de aprehender aquellas referencias sobre la producción del patrimonio y su inserción en un discurso reproductivo sociocultural e identitario, imprescindibles para el éxito en la resolución de esta investigación. Para ello hemos optado por una aproximación holística y globalizadora, integrando los niveles social, económico, político y simbólico en el análisis de las dinámicas relacionadas con la producción, activación y prestigiamiento del hecho patrimonial.

Sería absurdo negar la posibilidad de que nuestra interpretación antropológica al tema de esta investigación esté condicionada por numerosos factores personales, emocionales y culturales (Geertz, 1989); sin embargo la metodología antropológica obliga a un distanciamiento del objeto de estudio, a la par que impone la objetividad y la relatividad en el análisis, que conduce a la consideración técnica y desapasionada de los discursos

procedentes de los distintos agentes involucrados. La amplitud del fenómeno a tratar obliga a una restricción en cuanto al despliegue de ejercicios de observación y/o participación, tanto directa como indirectamente, por lo que, como ya ha sido mencionado, se ha optado por una selección de aquellos elementos más representativos a la hora de nutrir nuestra investigación para hacer efectivo el trabajo de campo. Tanto esta restricción como la propia naturaleza del patrimonio intangible japonés, propicia un planteamiento en el que los aspectos cualitativos tienen la prioridad propia de la metodología antropológica.

En lo que respecta a las **fases de la investigación**, hemos de reconocer que, en un primer momento, sólo de una manera vaga e imprecisa fueron identificados los objetivos y las unidades de observación de un fenómeno que se desarrollaba a medio mundo de distancia y a través de testimonios incompletos e informales; carencia que fue suplida mediante una exhaustiva documentación y la experiencia personal de contacto con dicho patrimonio. Se puede decir que esta investigación ha pasado por varias etapas.

La **primera** más ceñida a la definición de los problemas, y concentrada en la armazón de los necesarios aparatos conceptual y metodológico que posibiliten hallar las soluciones a los mismos, tuvo lugar en los años 2009 y 2010, coincidiendo con el primer contacto con la realidad social japonesa. Para ello se acudió a material documental de toda índole, el cual fue puesto en relación con el bagaje académico adquirido sobre cultura japonesa en la última década. Este estadio, definido por la singularidad del patrimonio japonés, fue complementado mediante el exhaustivo desbroce bibliográfico sobre la materia. Libros, artículos y publicaciones emanadas de diversas instituciones, en distintos idiomas, dieron lugar a un conocimiento progresivo de la materia objeto de estudio.

Una **segunda** fase, absolutamente necesaria dada la exigüidad documental, ha sido el contacto con la práctica patrimonial en tierras japonesas. Para ello resultó imprescindible la beca de investigación de dos años concedida por el Ministerio de Educación, Cultura, Deporte, Ciencia y Tecnología (MEXT) japonés en 2009, y su disfrute en el seno del Departamento de Antropología de la Universidad de Tokio para el periodo de abril de 2010 a abril de 2012. En el primer año pudimos entrar en contacto con varias dinámicas productoras de patrimonio inmaterial y trabar contacto con varias instituciones, a propósito de las mismas. Acudimos a museos, exposiciones, mercados

de antigüedades, semanas de promoción y venta de artesanías en centros comerciales, festivales-concurso de artes escénicas populares, rituales y festividades, etc. También nos pusimos en contacto con algunas de las instituciones concernientes a la gestión, protección y fomento del patrimonio inmaterial³. Lo suficiente para comprender buena parte de las dinámicas patrimoniales que se dan en su desarrollo y que están en estrecha relación con pulsiones identitarias y/o comunitarias identificables. Un primer año que sirvió, además, para dejar puestas las bases de las profundas y exhaustivas investigaciones que habrían de producirse a continuación.

Con objeto de la culminación de este cuerpo de investigación en el marco de unos estudios de doctorado, una **tercera** fase resultaba imprescindible. Esta tercera fase ha implicado la sublimación de los conocimientos y las experiencias adquiridas en la forma de la identificación concreta no sólo de los elementos considerados claves a la hora de proceder a la ejecución del trabajo de campo, sino también de los problemas teóricos que dicho trabajo pudiera resolver, amén de las posibles implicaciones derivadas de los resultados de la misma. A partir de un exhaustivo contacto con la práctica totalidad de los ‘tesoros vivos’ en activo, pudieron concretarse una serie de entrevistas con algunos de ellos. El enriquecedor ejercicio etnográfico derivado de la experiencia de estas entrevistas, fue más allá de la mera confección de un cuestionario y el análisis de su respuesta. Dejando a un lado la inevitable tramoya teórica que había de sostener el ejercicio, éste implicó un arduo proceso recopilatorio del contexto personal y profesional de los entrevistados del que hubo que abstraerse para evitar desviaciones ‘cómodas’ en la construcción de las preguntas, pero que será de importancia a la hora de interpretar las respuestas. Asimismo, el propio ejercicio y las circunstancias que lo rodearon fueron de singular relevancia a la hora de valorar distintos factores relativos a la naturaleza de la figura patrimonial objeto de estudio y el estatus del que disfruta.

Los contactos se realizaron con la casi todos los ‘tesoros vivos’ vigentes, pero sólo un puñado correspondieron a nuestro requerimiento más allá de una simple respuesta y, finalmente sólo tres accedieron a concertar una entrevista. La dificultad en esta tarea no debería sorprender. Como hemos apuntado anteriormente el estatus de los ‘tesoros vivos’ es lo bastante alto como para que no sean personas fácilmente accesibles. Por suerte los tres casos son lo suficientemente representativos como para permitir llevar a cabo el

³ Cuyo listado puede consultarse en el apartado Referencias.

examen de la realidad patrimonial japonesa representada por los ‘tesoros vivos’, merced al análisis cualitativo de las entrevistas y la descripción densa derivada de las mismas. De los tres entrevistados, dos son artesanos, mientras que el tercero es un artista escénico. Mientras que puede parecer un número exiguo, es de destacar que la consecución de estas entrevistas ha garantizado la presencia de un amplio espectro en lo concerniente a las tipologías que caracterizan a los ‘tesoros vivos’. En primer lugar es obligado hacer notar que a pesar de suponer una realidad multiforme, no deja de ser el resultado de la selección de un número limitado de individuos (73 en el caso de las artesanías y 71 en el de las artes escénicas), no de un número indeterminado de potenciales objetivos. En segundo lugar, porque se hace honor a la principal divisoria que, si bien no está normativamente estipulada, se manifiesta en la aplicación de la ley al surgir dos ámbitos claramente separados: el de las artesanías y el de las artes escénicas. Y en tercer lugar porque la representación lograda refleja la compleja realidad de los ‘tesoros vivos’. Esto resulta del hecho de que, mientras las artes escénicas son diversas en sus manifestaciones aunque similares en cuanto a su naturaleza, las artesanías suponen una casuística enormemente variada que merece más atención que la que un solo caso pudiera ofrecer. Efectivamente, nuestros dos artesanos, por más que ambos hayan merecido la designación, pertenecen a contextos enteramente distintos. El primero vive en Tokio, se promociona hábilmente, participa en coloquios y exposiciones internacionales, y forma parte de un mercado en el que sus productos son altamente apreciados. El segundo vive en provincias, sobrevive principalmente de encargos destinados a la restauración de obras antiguas y tímidamente acude a conferencias a las que se invita por su mera condición de ‘tesoro vivo’. Las radicales diferencias que les separan hacen que el abordaje de ambas realidades resulte revelador a la hora de observar aquellos discursos que subyacen en la designación patrimonial que tratamos.

Es por ello que, con objeto de garantizar un abordaje completo de la fenomenología que representan los ‘tesoros vivos’, hemos escogido valorar tanto sus formas de auto-representación, como su compleja naturaleza. En el primero de los casos, hemos encontrado en la presencia digital destinada a la promoción artística o comercial el único medio a través del cual artistas y artesanos guardan cierta agencia a la hora de construir su propia representación. Además del producto (o la actuación en su caso), artistas y artesanos dependen mayoritariamente de la representación que de ellos hagan

terceros (más o menos relacionados con su disciplina). Las páginas web, por el contrario, aunque con un grado relativo de agencia (si asumimos que, en el mejor de los casos, tan sólo una minoría tiene los conocimientos o la inclinación para ejecutar todo el proceso de primera mano), sin duda garantizan la supervisión de la construcción de los citados sitios digitales mediante una serie de pautas o requerimientos, por ellos dadas. Estas páginas son un testimonio único de la forma en que estos ‘tesoros vivos’ construyen su representación particular, y su análisis será extremadamente valioso para comprender los distintos discursos presentes en la conformación de esta realidad patrimonial.

En el segundo caso, las entrevistas ofrecerán nuevas perspectivas en relación con la problemática planteada. Estas entrevistas, diseñadas a partir del estudio previo de la fenomenología patrimonial japonesa y, muy especialmente, de la de los ‘tesoros vivos’, han sido llevadas a cabo mediante cuestionarios diseñados para satisfacer los objetivos de esta investigación. Dichos cuestionarios pueden consultarse en el apéndice 1. Adaptadas en función de la pertenencia del entrevistado a una de las categorías previamente citadas, estos cuestionarios tienen en común la existencia de cuatro bloques. A saber: uno de índole personal, otro relativo a su rol como ‘portadores de patrimonio inmaterial importante’, un tercero dedicado a su labor como artesanos o artistas escénicos, y un cuarto y último destinado a ofrecer a los entrevistados la oportunidad de reflejar sus pareceres con respecto a temas relativos a la tradición y el papel que la misma juega en las sociedades contemporáneas.

Estas entrevistas tienen, asimismo, dos componentes diferenciados. Por una parte contaremos con las intervenciones de los entrevistados, las cuales ofrecerán testimonio consciente de la forma en que creen ser percibidos y, además, cuáles son sus aspiraciones al respecto. En este sentido, éste es un ejercicio de reflexividad que ha de clarificar el posicionamiento individual con respecto al rol de los ‘tesoros vivos’ en el conjunto de la sociedad japonesa. No obstante el valor intrínseco de estos testimonios, creemos que es de extrema utilidad usarlos en conjunción con un segundo campo de análisis, el cual haría más completa la ponderación de las entrevistas. Hemos considerado el contexto y discurrir de cada entrevista como relevantes a la hora de evaluar la propia representación de estos ‘tesoros vivos’, valorando, por añadidura, cuestiones relativas a la negociación de las mismas, el lugar en que se producen, el lenguaje utilizado, etc. Aspectos, en suma, que escapan a una contabilidad precisa, pero que enriquecen enormemente la interpretación del ejercicio etnográfico. Otros medios

serán utilizados discrecionalmente, en función de los requerimientos de la propia investigación, y sin menoscabo de la integridad de la misma. Una experiencia que, en definitiva, resultó fundamental a la hora de confrontar el aparato teórico con la realidad múltiple y compleja del fenómeno patrimonial. Este ejercicio etnográfico, llevado a cabo a finales de 2011 y comienzos de 2012, ha sido desde entonces procesado e interpretado para formar, en consecuencia, el respaldo de las proposiciones teóricas de la presente Tesis.

El protagonismo de las formas de representación digital no debería sorprender. La efervescencia de los llamados ‘medios digitales’ no es transitoria sino que, muy al contrario, se sitúa en la centralidad de buena parte de la experiencia sociocultural posmoderna de un modo hegemónico y, por qué no decirlo, tiránico. Desbanca o subordina otros medios de comunicación y crea sinergias exclusivas que, dada su prominencia, terminan por resultar absolutas. El análisis antropológico no puede realizarse –allí donde corresponda- al margen de esta realidad sin comprometer su validez. En líneas generales, tres han sido las principales (pre)ocupaciones de la antropología con respecto a las manifestaciones visuales: interpretación, registro y comunicación. De la interpretación cabe decir que, presente desde el comienzo en la disciplina antropológica, el análisis de las manifestaciones materiales ha constituido una pieza central de su desarrollo, siendo de una vigencia absoluta. Por nuestra parte, entendemos que, de acuerdo con los estudios que sobre los medios de comunicación tradicionales se están desarrollando (Banks, 2001: 13-48), y en consonancia con los nuevos impulsos académicos (Assmann, 2006: 11-24), la interpretación visual ha de incluir un mundo digital que, como hemos visto, adquiere una relevancia que no podemos (ni queremos) obviar.

Durante mucho tiempo, el registro o inventario de manifestaciones culturales se constituyó en una tarea de la máxima importancia de cara a la aspiración de conservar el acervo cultural de muchos pueblos que se creía al borde de la desaparición. Este esfuerzo se ha visto acompañado por una serie de avances tecnológicos, en el campo de la fotografía y el registro de audio y video, que han multiplicado su eficacia (Mead, 1974: 3-10). El registro no carece, asimismo, de críticos. La idea de crear un inventario implica una selección consciente que puede inducir a privilegiar determinadas manifestaciones en perjuicio de otras. Por otro lado, la misma idea del inventario supone la fijación de una serie de manifestaciones que, como es acostumbrado en

pueblos ágrafos, pueden estar sujetos a transformaciones, supresiones o hibridaciones en función de los distintos intereses en juego. La función del registro, no obstante, se complementa con aquella de la comunicación. Durante mucho tiempo orillada en una disciplina absolutamente dominada por la palabra escrita, la visualidad ha sido progresivamente integrada en la expresión antropológica como un medio riguroso a través del cual desarrollar el discurso académico (Pink, 2006: 12-15). En este sentido no sólo hemos de contemplar la factura de documentales, sino también el desarrollo de toda una práctica museográfica que ha planteado nuevas formas de transmitir el producto intelectual antropológico (Hooper-Greenhill, 2000: 103-123; Aplin, 2002: 30-48; Leftwich, 2011; Bodo, 2012), siendo para ello imprescindible su maridaje con la función de registro tratada anteriormente.

Sin embargo, este énfasis en la visualidad, relacionado con el estatus privilegiado que tiene el sentido de la vista en las culturas hegemónicas (en especial en la occidental), está siendo puesto en cuestión por autores que valoran positivamente la inclusión de otros sentidos en la fabricación y comunicación del conocimiento (Golding, 2010; Rees Leahy, 2012: 47-51). Si bien compartimos esta aproximación holística a la problemática relativa al discurso académico y a su transmisión, entendemos las limitaciones que comporta y la práctica imposibilidad de anular las imposiciones sistémicas actuales. No obstante, asumimos que el peso de esta aproximación holística ha de recaer en la función interpretativa, al ser ésta fundamental en la producción del conocimiento antropológico. Es por ello que, a pesar de constituir parámetros incontables en los procesos de construcción intelectual, hemos considerado las experiencias derivadas de las entrevistas como válidas e importantes para garantizar un análisis preciso del objeto estudiado.

Como es habitual en el desarrollo de una investigación, no es raro que entre las distintas etapas se produzca un cierto solapamiento. Si bien la primera fundamentaba su desarrollo en la documentación y la investigación bibliográfica, no es menos cierto que se intercalaron dichas actividades con otras propias del trabajo de campo. La compatibilidad se hacía necesaria en la medida en que muchos fenómenos objeto de estudio tenían un carácter inmediato y no admitían dilaciones. Tal es el caso de la puesta en marcha de la observación participante con motivo de nuestra inclusión entre los portadores de un *mikoshi* (santuario portátil) en el festival de *Sanja Matsuri*, celebrado la tercera semana de mayo de 2010. Otros ejercicios, como los relacionados con la

celebración de la semana dedicada a la artesanía tradicional WAZA, en la última semana de febrero de 2011, en el centro comercial Tobu en Ikebukuro (Tokio), o determinadas exposiciones temporales, también gozaban de dicha excepcionalidad; sin embargo, la mayoría de museos, exposiciones o talleres, no imprimían tanta urgencia en nuestro desempeño. Las mencionadas entrevistas con los informantes clave, indispensables a la hora de profundizar en nuestra investigación, serán dejadas para la última fase, desarrollada en el segundo año de beca.

Aunque no sean técnicas, propiamente dichas, de la metodología antropológica, una serie de ejercicios y prácticas han sido imprescindibles para esta investigación, complementando las ya mencionadas. Primordial ha resultado el estudio incesante de la lengua japonesa pues, aunque nuestro dominio de la misma sigue resultando inapropiado para los niveles más complejos de expresión y abstracción, es una herramienta fundamental para acceder a determinadas formas de percepción de la realidad y, asimismo, permite la inclusión en dinámicas sociales locales. Éstas han sido, desde el primer momento, de rango variable. Aunque sea imposible acceder a todos los estratos de la sociedad japonesa, y por tanto no son, en absoluto, generalizables las conclusiones o el conocimiento extraído de su contacto, se ha procurado para ello una gran variedad de grupos; buscando, por tanto, relaciones más allá del círculo universitario que es, por razones obvias, el de más fácil acceso, pero el que más altos niveles de reflexividad académica ofrece.

Hemos de poner de relieve que, frente a la satisfacción producida por el incesante aumento de nuestro conocimiento no sólo del fenómeno patrimonial japonés, sino de la totalidad de la realidad sociocultural nipona, las dificultades han sido sustantivas. Dificultades que no han de entenderse como justificación ante las posibles limitaciones que imponen (por más que sea una realidad incontrovertible), sino que han sido asumidas como retos que ofrecen la oportunidad de crecer académica y existencialmente. Aparte de la alienación propia al súbito cambio de contexto cultural y societario, y de las normales dificultades para la comunicación en un idioma que no se domina por completo, hemos de añadir dificultades añadidas ‘por defecto’. De hecho no ha resultado fácil, tras el interesante descubrimiento de la inadecuación de algunas de nuestras proyecciones conceptuales previas, la autocrítica y el ‘des-aprendizaje’, de cara al desprendimiento de prejuicios (en el sentido de apriorismos) y preconcepciones. También hay que entender que si bien el bagaje bibliográfico sobre el patrimonio en

Japón en lengua inglesa es escaso, el redactado en español es prácticamente inexistente. Mientras que la bibliografía japonesa cuenta con varios inconvenientes, en el que nuestro escaso conocimiento de las complejidades de la redacción académica en japonés no es el menor de ellos; además ha de tenerse en cuenta que la peculiaridad de la concepción patrimonial en Japón produce una alarmante escasez de producción científica, a la par que reduce su cobertura a los aspectos estéticos e/o identitarios, los cuales tienen un lugar muy concreto en esta investigación, merced a las limitaciones que les son propias.

No hemos de dejar de reseñar la relevancia de luctuosos imponderables como el terremoto y consecuente *tsunami* del 11 de marzo de 2011, amén del incidente en la central nuclear Dai-ichi de Fukushima, que impusieron un abrupto paréntesis en el normal desarrollo de nuestra investigación, que fue retomada en la última semana de junio del mismo año. La situación generada de estrés, pánico y consternación, si bien no favorecen ningún tipo de investigación (especialmente cuando obligan a su abandono), sin duda han dejado al descubierto pulsiones y dinámicas que difícilmente serían accesibles en condiciones normales y que, si bien pueden no afectar específicamente al objeto de estudio, sí al menos generan un conocimiento y una experiencia valiosísimos desde el punto de vista contextual y, por qué no decirlo, también vital.

1.2. Planteamientos teóricos

¿Qué es el patrimonio inmaterial? Hoy, una iglesia, un retablo, un cuenco de cerámica o el saber necesario para hacer todas y cada una de esas cosas se consideran patrimonializables. Pero, ¿pueden serlo realmente? La pregunta, al igual que toda reflexión concerniente a la problemática patrimonial, no se ciñe enteramente al campo de la elucubración intelectual, sino que tiene además una ‘materialidad’ palpable, aun cuando estemos hablando del patrimonio intangible.

Examinar el patrimonio inmaterial en la actualidad equivale a hacer un ejercicio de reflexión acerca de las relaciones que mantienen las sociedades contenedoras con la alteridad definidora de su propia realidad. Una alteridad no encarnada simplemente en culturas y grupos ajenos a la sociedad o cultura objeto de estudio, sino que aúnan una variedad ‘tridimensional’ que complica (y hace más interesante) el estudio del fenómeno. Con esto pretendemos hacer hincapié en las diferentes facetas del patrimonio que son identificables en cualesquiera colectividad sujeta a estudio: la estratificación social (arte hegemónico *versus* popular), el pasado ‘evolutivo’ (cultura popular y de pueblos ‘primitivos’ *versus* cultura moderna) y el pasado ‘imaginado’ (modernidad *versus* tradición). Por más que todas y cada una de ellas sean constructos que no sólo sirven a los académicos para resolver la cuestión de la urgencia patrimonial (así como su relación con los modos de reproducción cultural), sino que están, también, a disposición de los distintos agentes activadores, no se puede dejar de observar que cada una de esas dimensiones cuenta con configuraciones binarias de oposición en su interior, y que además se ponen en relación entre ellas produciendo sinergias cuya identificación ayuda a entender el fenómeno.

Comprender cómo se proyecta y se valora cada una de esas tres dimensiones en la sociedad en cuestión, dará lugar a un conocimiento profundo de sus dinámicas y correlaciones y, por tanto, de los mecanismos que provocan cada una de las reacciones ante distintos estímulos patrimoniales. Esto no sólo ayudaría a determinar y categorizar a dicha sociedad en un complejo cuadro clasificatorio, sino que dotará a los científicos sociales de una herramienta significativa a la hora de determinar el qué y el porqué de la protección del patrimonio inmaterial.

Pero éste no es un camino de sentido único, y al igual que una sociedad puede ser entendida por su interpenetración con esos distintos niveles de sentido, un fenómeno patrimonial concreto puede ser evaluado tomando esas dimensiones a modo de vectores de aproximación. El presente texto estudia el patrimonio inmaterial y los medios de protección que la sociedad japonesa, pionera en su reconocimiento y salvaguarda, dispuso. En concreto ahondaremos en la figura de los ‘tesoros vivos’, que trataremos transversalmente desde cada uno de los vectores anteriormente mencionados, y que representa un modelo de protección y promoción con tanta vigencia (a pesar de sus tempranos inicios en 1950) que la UNESCO anima a la creación de sistemas nacionales con el mismo propósito.

Es por eso que en esta investigación trataremos de analizar las partes constituyentes del fenómeno y las pulsiones que subyacen al sistema de protección del patrimonio inmaterial en el Japón. ¿Qué artesanías, productos artísticos, artes escénicas o musicales, o rituales son escogidos para su protección y por qué? ¿Por qué una sociedad altamente industrializada no sólo protege el patrimonio inmaterial, sino que trata a los receptores de dicha categoría con los máximos honores y los convierte en celebridades? Dejando a un lado la obvia y manida explicación de la ‘amenaza’ ante la creciente modernización, ¿por qué existe tan alta valoración de lo producido de un modo artesanal en una sociedad que se caracteriza por el consumismo? Es buen momento para empezar a pensar en lo que las artesanías pueden ofrecer a la sociedad y no a la inversa.

1.2.1. El patrimonio inmaterial como resultado de una nueva concepción patrimonial

1.2.1.1. El cambio de modelo patrimonial

A pesar de los importantes cambios socio-políticos y culturales que se producen a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, el concepto de ‘patrimonio’ apenas sufre, en ese transcurso, alteración notable. Si bien existe una mudanza en lo que respecta al sujeto titular del patrimonio (de las clases sociales privilegiadas al estado), apenas culmina en un cambio conceptual significativo: desde la consideración que en el Antiguo Régimen hacía del patrimonio el conjunto de bienes poseídos, ya sea por transmisión hereditaria o por acumulación -especialmente relacionado con las élites-,

Revolución Francesa y auge de los nacionalismos mediante, se pasa del coleccionismo privado a un coleccionismo teóricamente público, sin una variación en cuanto a qué es patrimonio, que seguirá estando fuertemente ligado a la idea de genialidad artística o de significación histórica, o sea, los bienes acumulados por el poder (Lowenthal, 1997: 3-14; Agudo Torrico, 2006: 198-200; Fernández de Paz, 2006). Así pues, con la revolución burguesa y la ‘Declaración de los derechos del hombre’, la titularidad patrimonial ya no es propiedad exclusiva de aquellos que tienen derecho al mismo en base a un criterio sanguíneo, sino que será propiedad de una colectividad que, a su vez, será tomada como pretexto a la hora de dicho traspaso. Una transferencia que resulta ser, en esencia, de símbolos antes que de la propia materialidad del patrimonio, por más que exista la atribución al derecho de acceso y contemplación libre de lo que quiera que sea designado o, quizás, precisamente por las limitaciones intrínsecas a dicha atribución.

La Revolución Francesa no es el único proceso histórico que altera las relaciones de un sujeto colectivo con el patrimonio. Como es sobradamente conocido, el nacimiento de los nacionalismos, tras la derrota napoleónica, y la extensión de la Revolución Industrial suscitan un interés sin precedentes por las costumbres, tradiciones y vida material del estrato campesino al que, supuestamente inalterado, se le atribuye la custodia de la esencia de la nación. Así pues, el campesinado se hace acreedor del ‘genio’ de la nación, y representan unas formas de vida prístinas que los folcloristas de la época abogaban por mantener intactas (Brett, 1993; Lowenthal, 1997: 60-63 y Harvey, 2001: 333-335).

Buena parte del interés patrimonial responderá a un reflejo por ‘lo perdido’, es decir, por los profundos cambios socio-culturales que la industrialización estaba introduciendo en las sociedades europeas, y procederá de esa visión romántica que ensalza esencias. Esa pérdida constante inducirá a lo largo de todo el siglo XIX y XX a una búsqueda selectiva de elementos dignos de preservarse para el presente y el futuro, en una suerte de “obsesión y celebración de la memoria” (Ariño Villarroya, 2002b: 129-130). Si bien el primer ‘aldabonazo’ sobre la conciencia patrimonial lo dará la comisión Franceschini en 1964⁴, será en los albores de la globalización, con la valoración de la cultura popular, del componente cotidiano de objetos y actividades expresada en la Recomendación para

⁴ Asesoría técnica sobre una ley italiana de ese mismo año, que busca la superación de las limitaciones históricas sobre el patrimonio (Agudo Torrico 2004; Fernández de Paz 2004b: 129-130 y Carrera 2006: 17).

la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular de la Unesco en 1989, cuando conoceremos la expansión (en número y concepción) más significativa del patrimonio cultural de tal modo que, en la actualidad, todo aquello susceptible de generar experiencia social, de resultar contenedores de un valor (histórico, artístico, etnológico, etc.) en concreto, tiene en su naturaleza la potencialidad patrimonial; será también cuando empecemos a hablar de patrimonio inmaterial.

No está de más ahondar en el adjetivo ‘cultural’ que acompaña al término ‘patrimonio’, y que refleja bien el cambio de actitud que a lo largo de las últimas décadas se ha producido. Y para ello hemos de adentrarnos, aunque brevemente, en el populoso y debatido (comprensiblemente dada la centralidad del concepto en el ámbito de las ciencias sociales) campo de la definición del término ‘cultura’. Entendiendo por tal el conjunto de normas de comportamiento e instituciones que permiten a los seres humanos gestionar grupos -desde el nivel organizativo hasta la vida cotidiana (Agudo Torrico, 1999: 41)- y los sistemas productivos que garantizan su supervivencia, que son transmitidos intergeneracionalmente gracias a la capacidad humana de aprender y comunicarse (Fernández de Paz, 2006: 2).

Con frecuencia se omite la inclinación a la trascendencia (seguramente por ser considerada con frecuencia un rasgo accesorio) que es posible encontrar en toda cultura, y que no se restringe al ámbito de lo religioso sino que nace en el proceso de autodefinición de todo grupo. Entendiendo que el patrimonio, como selección, aúna aquellos referentes del sistema simbólico que mejor representan la cultura de un grupo humano y que colaboran en su reproducción, podemos atrevernos a sugerir que es trascendente en la medida en que es depositario de valores que no le corresponden si contemplamos únicamente su faceta económica. Y ese patrimonio cultural es trascendente porque es identitario. Veremos que la asociación de la trascendencia (como experiencia emocional compartida) con el patrimonio es un factor decisivo en la conformación de un nuevo modelo patrimonial, donde la condición intangible es meramente expresiva de su naturaleza antes que de su carácter. Un nuevo patrimonio que es trascendente porque, en su expansión, aborda todas las facetas de la experiencia social, incluida la cotidiana, constituyendo un trasunto del abordaje holístico de una colectividad. Por tanto nos hallamos ante un nuevo modelo que, como es de suponer, hemos de oponer a uno previo e inadecuado ante la nueva demanda patrimonial.

El antiguo modelo contemplaba al patrimonio dependiente de determinados factores que le confieren dicho estatus. Ese antiguo modelo, conocido como ‘patrimonio histórico-artístico’, basaba la selección en criterios temporales (antigüedad), estéticos/representativos (escasez y singularidad) y sociales (asociación con las elites), y estaba estrechamente ligado a la producción material del ser humano. Es decir, suponía una representación que restringía el patrimonio a los aspectos ‘cultos’ (participante de la definición elevada de la instrucción socio-cultural hegemónica) de la cultura, antes que tener en cuenta una visión holística de la misma (Byrne, 1991; Pocock, 1997; Arizpe, 2000: 36; Cleere, 2001; Sullivan, 2004; Yoshida, 2004: 109, entre otros).

El nuevo modelo, o modelo de ‘patrimonio cultural’, no deja de ensanchar cada uno de esos criterios, hasta el punto de disolver los límites de la potencialidad patrimonial. Si en el viejo modelo la concepción del patrimonio estaba restringida por criterios cardinales, en el nuevo los elementos escogidos han de tener una representatividad transversal de valores y modos de vida con independencia del estrato social o grupo humano, dentro de una misma sociedad, que trate. Una representatividad que se manifiesta más allá de lo puramente producido, para poner el acento en lo que de relacional tiene. Buen ejemplo de ello es la inclusión del patrimonio natural con el cultural en la figura de los ‘paisajes culturales’, entendiendo que hay ecosistemas que son producto de una acción humana continuada y que ponen de relieve formas de producción y de construcción simbólica en relación con el medio ambiente (resaltando lo inextricable de la realidad humana con la ecológica)⁵. Más significativos serán los elementos seleccionados entendidos como relevantes expresiones de identidad de pueblos, etnias, grupos sociales, etc. El patrimonio que pone en valor todo aquello que no es convertible en objeto (valores, modos de vida, relación con el medio, identidad) y donde el papel de la acción, y por tanto de la figura humana que la produce (Limón Delgado, 1999: 9), es lo que hemos de considerar patrimonio inmaterial o intangible.

⁵ Aunque la Convención de 1972 recoge la idea de patrimonio natural (Williams 1996), no será hasta la Convención del Patrimonio Mundial de 1992 cuando se cree la figura del “paisaje cultural”, entendida en su artículo primero como ‘aquel que representa los esfuerzos conjuntos del hombre y la naturaleza’.

1.2.1.2. Estadio formativo de la nueva valoración patrimonial

Este cambio de modelo plantea el problema del origen de la nueva concepción patrimonial. Teniendo en cuenta que dicho ‘cambio de mentalidad’ forma parte de un proceso vigente, no debería ser difícil identificar las dinámicas que lo posibilitan, dándonos la oportunidad de evaluarlas a continuación.

Existen dos fuentes que pueden explicar el surgimiento de esta nueva forma de pensar el patrimonio y la cultura, dos dinámicas que no han de ser entendidas como interpretaciones contrapuestas del fenómeno, sino más bien coadyuvantes del citado proceso. Por un lado hemos de entender el impacto de movimientos sociales que cuestionan el sistema del patrimonio histórico-artístico y buscan mayor representación en la selección patrimonial. Un giro que aparece reflejado en la trayectoria de la UNESCO a propósito de las manifestaciones populares; y es que, como cristalización de la creciente preocupación por la preservación del folclore⁶ aparece en 1989 –como dijimos- su Recomendación sobre la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular, que conlleva el reconocimiento explícito de la cultura popular y su valor. Con la Conferencia Internacional de Washington (1991) y el Foro Mundial de Phuket (1997, junto a la OMPI) se afianza la expansión conceptual del patrimonio mediante la preocupación, no sólo por los objetos, sino también por los saberes y valores que posibilitan su producción; los cuales contarán con un Plan de Acción de dicho organismo supranacional como garante. Una conciencia sobre el patrimonio inmaterial que tendrá su máxima expresión en los programas que la propia UNESCO dispondrá: el sistema de los Tesoros Vivos (1993) y la Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (1997), que ponen el acento en el medio fundamental de re-producción de dicho patrimonio, esto es, en las personas que la garantizan.

Si bien esta pulsión normativa, por parte de la UNESCO, refleja un movimiento crítico con los parámetros y, especialmente, la concepción restringida de cultura, del viejo modelo patrimonial, no es menos cierto que esta evolución no supone sino un arreglo que no enmienda, en su conjunto, el modelo previo, sino que lo duplica al superponerle

⁶ El protocolo de 1973 sobre los derechos de autor, o las disposiciones tipo de 1982, en conjunción con la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual -OMPI-, se establecen en ese sentido.

el nuevo (Fernández de Paz, 2004a). Una transición, no obstante, que refleja el matiz materialista de buena parte de los académicos implicados en el cuestionamiento del antiguo modelo. Este último apunte, no deja de ser importante por cuanto que entender dicha puesta en cuestión ayuda a comprender el peso que ‘lo social’ tiene dentro del cambio. En cierto modo es comprensible que ciertos investigadores con inclinación ‘social’, se muestren más dispuestos a la hora de contestar un modelo que no es representativo y a proponer uno nuevo, aunque el empeño se vea lastrado por interesantes paradojas.

Por lo general estos movimientos asumen la existencia de una ‘cultura popular’ en contraposición a una ‘cultura hegemónica’, que serán constituidas y tendrán sentido en dicha dialéctica. Por tanto, no puede existir una sin la otra, y la lucha por el poder será el *leitmotiv* en las manifestaciones de ambas (unas aspiracionales y las otras represivas y/o conformistas). Así, si el nuevo concepto de cultura ha de ser amplio, holístico, dando cabida a los excluidos, y dotándolos pues de dignidad (García Canclini, 1982: 21), no podemos entender que el patrimonio (manifestación selectiva de la cultura) no responda a los mismos principios y, en consecuencia, surja bajo esas premisas. Lo que ocurre es que no necesariamente un patrimonio transversal, de amplia representación, se desvela como una forma de lucha por los derechos fundamentales y una homogeneización de aspiraciones en la igualdad de recursos (Gramsci, 1949: 99-100), para lo cual sirve el simple patrimonio icónico a la vieja usanza (García Canclini, 1999). Lo que contemplamos es una apropiación del espacio simbólico, de conformación de la identidad, en pugna con otra hegemónica o expansiva, o una mera diferenciación dentro de éste. No es una lucha por el poder, sino una lucha por la significación, más en relación con la reivindicación de “la denominada ‘Nueva Generación de Derechos Humanos Universales’, entre los que se encuentra, por ejemplo, el Derecho a la memoria histórica y el Derecho al respeto a esta” (Plata García y Rioja López, 2005: 183), que pone de manifiesto la diversidad y universalidad culturales y el derecho de todos los pueblos a proteger el propio. Aunque de todo esto hablaremos más adelante.

Así pues, la ‘dignificación’ de los ‘excluidos’ (donde hemos de entender la dotación de auto-representaciones simbólicas, esto es, identitarias) ha de ser puesta en relación con la idea de la imposición de normas culturales e ideología, no sólo intrasocialmente, sino también *inter* pueblos. La globalización ha acelerado el proceso de expansión de la

civilización occidental/capitalista y, por tanto, su forma de aprehender la realidad: la ideología de modernidad/progreso. Esta teleología, propiamente occidental, y cuyas raíces se retrotraen a la Ilustración, será cuestionada por Lévi-Strauss en «El pensamiento salvaje» y en su trabajo para la UNESCO, «Raza e historia», en los cuales aduce que la alteridad al ‘pensamiento moderno’, el ‘pensamiento mágico/salvaje’, no es sino otra estrategia a la hora de aprehender la naturaleza; y que el rigor y el desarrollo intelectual (producto del saber por el saber, otorgando a la actividad intelectual un papel fundamental) de otras culturas fue en ciertos aspectos incluso superior al alcanzado en Occidente. No debería haber espacio ya para la descalificación del ‘salvaje’, para el desprecio hacia el ‘primitivo’, no debería haber explicación unificada de la historia, pues este *coup de grâce* refuta el fondo evolucionista que hace que Occidente suponga la culminación de la misma. Sólo a través de las particularidades será posible comparar sociedades y culturas (Lévi-Strauss, 1964: 24). Así pues, artesanías, rituales y todas aquellas manifestaciones de los pueblos y/o clases sociales subsidiarios y/o víctimas de la modernización, no deberían ser ya considerados como síntomas de atraso, dejando espacio para su normal desarrollo cuando lo hubiere y para su resignificación como patrimonio cuando la misma modernización modifique sus contextos de reproducción y los ponga en peligro (Fernández de Paz, 2000: 345-346).

Una segunda fuente de conformación patrimonial nace de esa modernización, cuyo avance parece destruir la diversidad cultural; una corriente que denominaremos de ‘reflexividad moderna’. Esta ‘reflexividad’ nace en una ‘sociedad del riesgo’, que surge a causa de la imprevisibilidad, del peligro industrial que supone el retorno de lo infligido a la naturaleza y a la sociedad a través del conocimiento científico y la técnica, mediante lo que podemos llamar el ‘progreso’ (Beck, 1998: 25-40) en la búsqueda que cada país hace para “asegurar su propia herencia contra el expolio y el deterioro general” (Lowenthal, 1998: 7). Una reflexividad que surge como tratamiento ante el estrés causado por los procesos relativos a la desterritorialización y a la alta modernidad, y que supone un empeño continuo en reordenar y reproducir una identidad entendida como proyecto societario, que busca garantizar el control sobre el pasado y asegurar el futuro (Giddens, 1991).

En estos procesos de re-construcción de la identidad, la experiencia jugará un rol vital. Sentir otras personas y cosas, y ser sentido por ellas, crea una experiencia que resulta

ser, al fin y al cabo, la encarnación de una entidad imaginada. En este punto, la materialidad y la experiencia directa tienen una importancia enorme en la construcción activa de la identidad (Tilley, 1999: 268). La contribución del patrimonio, en este sentido, puede entenderse como crucial en la medida en que actúa como mediación, sujeta a la experiencia, entre el individuo y las distintas definiciones societarias. El patrimonio se convierte pues, en un 'espacio' que resulta escenario en el que se despliegan diferentes y, a menudo, conflictivos proyectos identitarios. Estos 'espacios' no resultan ser simples objetos pasivos, contruidos a través de la negociación y el conflicto, sino que se constituyen en agentes en el punto en que asumen el rol de generadores de relaciones sociales, formaciones culturales y, consecuentemente, de identidad (Herzfeld, 2006).

Ciertamente el patrimonio, aun contando con agentes que lo dotan de valor, necesitará de una legitimación científico-técnica que lo reintegre en la modernidad; una 'reflexividad técnica' que genera no sólo conocimiento, sino también un grupo de especialistas que, a modo de intermediarios, gestionan, interpretan y explican el patrimonio a actores sociales y clases políticas (Fernández de Paz, 2006: 10), cuando no se erigen en catalizadores de las acciones colectivas.

Una 'reflexividad moderna' que se nutrirá también de la visión holística que de la cultura tiene la ciencia antropológica. Siguiendo a Comas D'Argemir, serán las tradiciones antropológicas británicas y francesas las que desde la consideración relacional ponderan la cultura como marco o contexto (Geertz, 1973: 34-37) en el que se desarrollan los cambios sociales, la mayoría de los cuales son reproductivos (Godelier, 1989: 14-15) y donde pueden ubicarse multitud de dinámicas de diversa índole (Comas D'Argemir, 1998: 40-41). En definitiva, una tendencia en la antropología que plantea una visión global del fenómeno cultural contemplando los elementos como productores de sentido pero sin entrar en valoraciones normativas. Este relativismo engarza muy bien con el anti-evolucionismo anteriormente mencionado de Lévi-Strauss, y avanza en la desestimación de la actitud esencialista ante la cultura.

1.2.1.3. Naturaleza del nuevo patrimonio: Agentes y dinámicas activadoras

Pero, ¿cómo es el nuevo patrimonio? ¿Qué es lo que le caracteriza? El nuevo patrimonio está, a diferencia del modelo anterior, caracterizado por un desdibujamiento de los límites de los criterios que marcan la potencialidad patrimonial. Cualquier elemento puede ser sujeto patrimonializable, y uno de los requisitos más importantes es haber sido seleccionado para su activación. Como sabemos, el patrimonio, de cualquier tipo, es seleccionado, por lo que resulta obligado observar los agentes (y sus motivaciones) susceptibles de producir dicha selección, para obtener una idea aproximada de la naturaleza del patrimonio en cuestión. El simple hecho de ser seleccionado, de constituirse en patrimonio por encima de otros objetos, prácticas o saberes de rango similar pero sin otra consideración que la del uso primario, ya pone en evidencia lo que de inmaterial pueda tener aquello que se ha escogido.

En el patrimonio, como ‘mediación’, confluyen ideas, experiencias, aspiraciones, relatos y posturas, que son interpretados en fusión con una ‘imaginación cultural’ (Martín Barbero, 1993: 227). El patrimonio es, en tanto que oralidad o expresiones vivas a punto de desaparecer, en tanto que técnicas artesanales propias de un mundo tecno-económico y de relación con el medio que poco o nada tiene que ver con el actual, y de los modos de vida que dan lugar a todo ello, símbolo de una experiencia compartida, icono de una colectividad, de una identidad, capaz de hacer patrimonio de elementos re-valorizados, con independencia de los rasgos intrínsecos del sujeto patrimonializable; pues será en gran medida la experiencia social de una colectividad (situación dada en el contexto contemporáneo), lo que propicie la activación del patrimonio (y la desactivación de otro/s). Aunque quizás sería más apropiado decir que será dicha experiencia social la que garantice que determinados elementos sean blasonados como patrimonio, frente a otras designaciones administrativas con menos éxito.

Un patrimonio que “está conformado por los bienes culturales que no son fruto de la unicidad ni de la genialidad, sino justo por aquellos que revelan las pautas pasadas y presentes seguidas por cada colectivo, en su continuidad y discontinuidad, para producir y reproducir identidad” (Fernández de Paz, 2006: 8). Hemos de recordar que esta definición describe al patrimonio etnológico como una extensión de la cultura (entendida ésta en su faceta tradicional), en su devenir (re)productivo, y tomando el

necesario papel trascendente que ya mencionamos en el primer punto. Sumándose al resto de los ámbitos patrimoniales, obtendremos finalmente la constitución del patrimonio cultural total.

Dicha integración lleva aparejada la constitución de dinámicas en el seno del propio patrimonio que, como experiencia social, compartida, seleccionada, están vivas y sujetas a las de la sociedad que las produce. Dinámicas que pueden verse alteradas con el simple acto de establecer la tutela patrimonial sobre el mismo, en absurda fijación antitética con el propósito fundamental de cualquier figura de salvaguarda. No es casual que se siga considerando un cambio de mentalidad aún en proceso. En cualquier caso, es interesante señalar que los agentes activadores y la comunidad imaginada que sirve como referente patrimonial, pueden ser (y a menudo son) diferentes. Y también que, dado un conjunto de elementos potencialmente patrimonializables -el ‘*pool* virtual’ de referentes simbólicos del que habla Prats (1997)-, si bien la sociedad puede consensuar o adherirse a un referente simbólico y distinguirlo como patrimonio (o todo lo contrario), éste ha sido invariablemente elaborado por alguien en concreto, un sujeto o colectivo identificable, cuya labor responde, más o menos inconscientemente, a una serie de valores e intereses (Prats, 1997: 31-33). Coincidiendo con el criterio de Prats, esta investigación usa (cuando los hubiere) términos como ‘colectividad’ o ‘sujeto colectivo’ como herramientas conceptuales que en ningún caso plantean un escenario de masas e iniciativas innominadas, sino que acentúan el éxito y el consenso de un referente patrimonial en concreto.

Un último apunte antes de discernir los agentes activadores del nuevo patrimonio nos ayudará a la hora de la contextualización de los mismos. Antropólogos como Hernández i Martí, señalan que este proceso ‘neo-patrimonializador’ viene marcado por “tres dialécticas cruciales” de la posmodernidad, “cuyos campos de fuerza atraviesan completamente la patrimonialización de la cultura y de la naturaleza” (2008: 28). Dialécticas que están en estrecha relación con el mundo que se va configurando bajo la globalización y que no son reducibles al ámbito patrimonial, aunque parezca *à propos*, y que, a nuestro juicio, pueden servir de guía a la hora de entender, hasta cierto punto, las pulsiones subyacentes a esa selección por experiencia social. Es posible establecer, no obstante, una correspondencia entre cada una de las antedichas dialécticas y los distintos procesos de resemantización de la realidad que se dan en el nuevo contexto globalizado;

la ‘rabiosa actualidad’ de este aporte es que supone la delineación de la nueva sociedad, la nueva modernidad -o ‘tardomodernidad’, en palabras del antropólogo-, nacida de la globalización y las nuevas tecnologías, en contraste con la de la modernidad reciente (final del siglo XX y principios del XXI), ahondando en lo que de corriente general, antes que como movimiento dialógico con un modelo antiguo, tiene.

La primera dialéctica opone el desencantamiento del mundo que anunciara Durkheim con un proceso de reencantamiento, que no habrá de ceñirse al ámbito religioso. En realidad, al postular la sustitución de la religión clásica por una recomposición de la vida religiosa a través de religiones civiles, explica una realidad, aunque no toda ella. Soslaya el adagio de Estruch, en su estudio del mito de la secularización, de que “la creencia en una sociedad sin mitos es el mito de una sociedad sin creencias” (1994: 276) y comete el desliz de equiparar experiencia religiosa con religión, ignorando además la enorme diversidad de religiones y experiencias religiosas, confundiendo el fenómeno, quizás, con la descristianización de Occidente.

Por más interesante que este discurso pueda parecer, no justifica la diversión del relato ni la distracción del lector, y no debe apartarnos del aporte principal que realiza a este estudio. A saber, que interpreta el fenómeno patrimonial como ejemplo de ‘sacralidad civil débil’, donde al reencantamiento del patrimonio en virtud de la ‘vivencia emocional de la cultura’, le sucede el re-desencantamiento que producen las lógicas técnicas de interpretación y gestión del mismo; o lo que es igual, un reencantamiento con bases en el desencantamiento. Podemos suponer que la secuencia de la identificación y tutela del mismo se hace en base a la lógica reflexiva moderna, pero carece totalmente de base la presunción de que el tratamiento jurídico e institucional de un objeto patrimonial sea equivalente, o se corresponda de manera absoluta y generalizable, con la vivencia emocional de la cultura a la que alude. En una extrapolación grosera, sería como identificar ‘amor’ con ‘matrimonio’. Podemos rescatar de la idea de ‘sacralidad civil débil’, el carácter de excepcionalidad y trascendencia que adquieren en virtud de la selección y de su capacidad catalizadora de las pulsiones identitarias de una comunidad imaginada. Resulta incluso divertido comprobar cómo se usa el argumento de que la reflexividad técnica es fundamental en el proceso de legitimación y re-conocimiento del patrimonio, ¡aun cuando los límites

del mismo se han volatilizado! Si la nueva conciencia patrimonial es un culto, los especialistas tienen el digno papel de augures.

La segunda dialéctica, la que opone destradicionalización a re-tradicionalización, aunque cuenta en su planteamiento con algunos apriorismos, será tratada más adelante, en el espacio correspondiente. La tercera, más significativa a la hora de explicar la conformación del nuevo patrimonio, nos dará las claves de identificación de los grupos que participan en su activación. Será la que enfrente un proceso de desterritorialización con una supuesta re-territorialización.

La globalización, que implica la intensificación de los flujos económicos, culturales y poblacionales entre distintos espacios, va disolviendo (o empequeñeciendo, según se mire) las distancias entre los diferentes ‘territorios’ culturales, hasta el punto de que los procesos de hibridación o mixtificación carezcan de naturaleza liminar y pasen a formar parte de la regla, en lugar de la excepción. Lo que Hernández i Martí llama ‘experiencias culturales translocalizadas’ (2008: 29), no son más que procesos de transposición cultural o hibridación que, en su ubicuidad, establecen formas de relación que obvian el marco puramente físico y que tienden a constituirse en entornos sociales, de significación, deslocalizados. Un proceso de desterritorialización que, en principio, aumenta a medida que el fenómeno de la globalización alcanza nuevos territorios o nichos y que implicaría un doble proceso de homogeneización (por cuanto propone experiencias socio-culturales comunes) y de heterogeneización (en la medida en que dicha propuesta es digerida e interpretada de manera diferente en función de la sociedad/cultura en cuestión). Incluso en el interior de esos procesos existirían actitudes divergentes en las sociedades/culturas de destino a la hora de asumirlos; así, si en la homogeneización nos topáramos con la división entre apocalípticos e integrados que ya sugiriera Eco (1968: 13-29), en la heterogeneización encontraríamos las más interesantes de diferenciación e hibridación.

Este proceso desterritorializador, merced a la ubicua globalización, provoca, a su vez, una interesante reacción esencializadora de determinadas claves culturales entendidas como capitales para una sociedad dada. Hemos de entender que, tal y como hemos apuntado, el patrimonio es una construcción sociocultural que es continuamente fabricada desde un punto de vista simbólico. Unas elaboraciones a las que se adhieren

patrones identitarios de diversa índole, en función de los agentes en juego. No es de extrañar, pues, que el patrimonio, como lugar de ‘sacralidad civil débil’, esté sujeto a la creación de imágenes idealizadas mediante la selección de determinados rasgos constitutivos y/o distintivos (o entendidos como tales), que son poco más que simplificaciones románticas de una realidad más compleja (Urry, 1995). En vez de desvanecerse a causa de la compresión de las variables espacio y tiempo, y de la creciente movilidad de personas y bienes (Harvey, 1989), estas esencializaciones parecen encontrar en la globalización un detonante. El patrimonio, como emplazamiento de un sentido de pertenencia, resulta instrumentalmente crucial en la fabricación de una localidad que resulta ser, gracias a su carácter maleable y mutable naturaleza, ni tan único ni tan local (Lovell, 2005: 9-10). No obstante, el vertiginoso y descontextualizado consumo de estos ‘espacios del ser’ terminarán convirtiéndolos en ‘no lugares’, llenos de aditivos simbólicos proyectados desde la sociedad consumidora de los mismos. La dependencia que estos lugares mantienen con respecto a dicho consumo es tal que, en muchas ocasiones, los locales se ven progresivamente incapaces de proyectar sus propias producciones simbólicas sobre el patrimonio (Augé, 1992). En este contexto, el proceso de desterritorialización del que hablamos lo será también de la identidad, y no se ceñirá únicamente al extrañamiento producido por el creciente fenómeno de la migración, donde la identidad se ve privada de su supuesta naturaleza primordial o estática, y que a su vez alienta relaciones intersticiales con otras fuentes de identidad, localizadas en la periferia o en espacios fronterizos (Bhabba, 1994: 2-5). Dicho proceso es también debido a la disputa desigual que se produce a la hora de dotar de significado al fenómeno patrimonial, hasta el punto de que el contexto local es frecuentemente ignorado (con la salvedad de las partes esencializadas) y la identidad local finalmente desplazada y desarraigada. Resulta obvio que es aquella modernidad de la que hemos hablado en párrafos anteriores, aquella ‘sociedad del riesgo’, la que subyace en estas diásporas dentro y fuera del terruño.

Llegados a este punto, no es importante identificar el lugar que el nuevo patrimonio ocupa en dicho diagrama, sino en qué nivel se ubican los agentes que proceden a su activación. Lo cierto es que, históricamente, el agente activador del patrimonio por antonomasia ha sido el estado; a decir verdad dicha responsabilidad activadora hemos de hacerla recaer en las clases hegemónicas, que se han servido del estado y de organismos para-estatales (academias, ateneos, etc.) a la hora de sancionar jurídica y

socialmente aquellos elementos seleccionados, derivando la facultad activadora en juristas y técnicos sucesivamente. Desde la aparición del nacionalismo en el segundo cuarto del siglo XIX y, sobre todo, el nacimiento de los estados-nación, el estado se arrogó la facultad de concretar aquellos bienes susceptibles de erigirse en representativos de la colectividad nacional, despojando al individuo (y, por ende, al linaje) de tal prerrogativa. Como sabemos, el folklorismo decimonónico colaboró en la fabricación de esos espacios nacionales con el ‘descubrimiento’ de la ‘pureza de la cultura nacional’, del ‘*volkgeist*’, en las costumbres y cultura material de las clases populares. Un monopolio que se ha mantenido hasta que las nuevas condiciones han propiciado la aparición de nuevos agentes activadores del patrimonio, a saber: entes supranacionales y grupos locales de significativa raigambre identitaria.

Dentro del panorama general de la desterritorialización, y en relación al patrimonio, hay que destacar el rango de apreciación patrimonial supranacional que supone la existencia de una comunidad global que abarcaría a toda la humanidad, materializada institucionalmente en la figura de la UNESCO. Este organismo, en virtud de las diferentes Recomendaciones y Convenciones, y especialmente gracias a la Lista de Patrimonio Mundial que empezó a activar patrimonio oficialmente a partir de 1972, no sólo selecciona elementos patrimoniales de categoría local y los eleva a niveles de recepción, consumo e identificación globales, sino que establece la figura modelo del ‘patrimonio mundial’. Heredando de la Liga de Naciones la idea de que una paz duradera sólo sería posible en base a la universalización fruto de la cooperación intelectual y el reconocimiento de la diversidad cultural, se fraguó la noción de un conjunto de elementos cuya propiedad pudiera atribuirse a toda la humanidad, siendo el patrimonio cultural el vehículo idóneo y definitivo para tal fin; sin embargo, en esta primera fase, dicho patrimonio resultó difícil de identificar y designar sin incurrir en el paradigma eurocéntrico y monumentalista (Williams, 1996: 8). Si bien en un primer momento la selección patrimonial se hacía bajo los criterios del viejo modelo, y “en concordancia con los valores y cánones estéticos occidentales” (Fernández de Paz, 2006: 5), a raíz de la revisión de 1992 (20 años después) se impone la tarea de no primar el factor monumentalista, ni su procedencia occidental, a la hora de incluir nuevos elementos en la Lista. Esta novísima visión del patrimonio buscaba ‘humanizarlo’ con el propósito de universalizarlo, resultando de dichos esfuerzos la desestimación de la vieja lógica de la obra de arte o de ‘las siete maravillas’, para llegar a ser más

antropológico y basar las designaciones en el impacto social, cultural y espiritual de los elementos; a resultas de lo cual se reconocerá la relación entre los aspectos culturales y naturales de las localizaciones (Boukhari, 1996: 7). Así pues, tenemos un agente activador de patrimonio, la UNESCO, que establece la existencia de una comunidad imaginada omniabarcante, que es reflejo de la existencia de (o de la generación de) una identidad supranacional; un agente que, además, crea categorías, protocolos y sistemas de evaluación, categorización y explotación estandarizados y de aplicación universal, por más que la gestión e interpretación del mismo se realice a escala local.

Pero, ¿puede un elemento identificado en la ‘Lista de Patrimonio Mundial’ provocar, a nivel global (que es su marco de referencia), la experiencia social o la vivencia cultural que se le supone al patrimonio inmaterial, y que normalmente son fuente de activación? La propia UNESCO, en 1997, identificó el patrimonio oral e inmaterial como creaciones en la tradición de una comunidad cultural y reflejo de la identidad social y cultural de la misma dignificándolos, eso sí, en una lista diferente. Y es que, junto al surgimiento de esa identidad supranacional, institucionalizada, aparece un fenómeno de enorme interés que contribuirá a la atomización del patrimonio: las microidentidades.

Las comunidades, activadoras del patrimonio, que hasta ahora hemos ido mencionando, encuentran su máxima expresión en las microidentidades (Carretero, 1999: 96-97). Aunando los factores ya mencionados de pérdida de sentido histórico en medio de la homogeneización, nos encontramos con un fenómeno producto de la reacción frente al solipsismo modernizador y globalizador. Dicho fenómeno, mediante la diferenciación y la vindicación de la identidad propia, encarnada en la experiencia patrimonial, busca recrear espacios de sentido y de reproducción socio-cultural autónomos. Si la desterritorialización desdibujó los grandes contornos nacionales o continentales, los marcos de referencia geográfico (globalidad aparte) serán cada vez menores. ¿A quién puede sorprenderle que los museos etnológicos tengo un rango local, a la par que se estudien la vida cotidiana o los hitos locales de celebración comunitaria? Ante la ausencia del patrimonio monumental (que sí pudiera tener una ciudad), ¿qué otra forma tendrían estos contextos de reivindicar su diferencia y atraer recursos que de otro modo nunca llegarían? (Fernández de Paz, 2006: 6). Aquí hemos de poner en relación las dinámicas generadoras de patrimonio en entornos rurales, con aquellos grupos o colectivos que, en estrecha relación con la salvaguarda del patrimonio natural, se erigen

en agentes de activación. No ha de sorprender que recuperemos la idea de la multiplicación e intangibilidad del patrimonio como producto de movimientos que bogan por la democratización de la cultura, pues la multiplicación del asociacionismo, que parece característico del fenómeno de la microidentidad, tiene cabida en el contexto del auge de la gestión participativa, y se relaciona con frecuencia con la lucha por la calidad de vida.

Si “la determinación de qué es o no patrimonio depende del grado de legitimidad y plausibilidad de que gocen las distintas definiciones de realidad” (Ariño Villarroya, 2002a: 345), las probabilidades de que esa existencia tome carta de naturaleza depende de sujetos colectivos defensores de dicho patrimonio, de la fuerza de la que gocen, y de un entorno discursivo que admita la pluralidad y la divergencia de posiciones. En contextos carentes de esas premisas, difícilmente podrá un patrimonio activarse (o mantenerse activado), lo que nos lleva al final de un largo camino. Si la activación es posible, también lo será la desactivación; ya que es la excepcionalidad, la experiencia social, la selección en base a criterios de identidad lo que marca el estatus del patrimonio, ¿no será posible su mutabilidad al estado de no-patrimonio (o de absoluta normalidad) toda vez que las dinámicas culturales de determinado grupo la desestimen como generador de identidad? Como dice Fernández de Paz “cuando la sociedad se identifica con su patrimonio [...], se hacen innecesarias las reglamentaciones administrativas puesto que ella misma se convierte en su principal custodio” (2006: 10).

Pero esta tendencia micro responde a más de un impulso, y en justicia hemos de valorar la motivación incidental que, mediante la patrimonialización de determinados referentes simbólicos (especialmente en entornos carentes del componente monumental), pretende actuar sobre las dinámicas económicas y socioculturales (Prats, 1997: 75). Sin extendernos demasiado en el aspecto económico de la motivación en la activación micro, hay que resaltar el valor que se ha concedido a la musealización, entendida tanto literal como metafóricamente, de determinados aspectos de la vida social y del pasado de los entornos rurales, con objeto de posicionar a la localidad de turno en el mapa turístico. La contrapartida, más allá de la mercantilización de la identidad y su consecuente vaciamiento de contenido -pues la multiplicación de dichas iniciativas anula la supuesta especificidad a ojos foráneos-, será la fosilización de un entorno o una forma de vida que se corresponderá poco con las dinámicas internas de dicha sociedad.

Más interesante aún es saber si el tercer agente activador, el de los técnicos especialistas, el colectivo académico en suma, es capaz de generar a través de la interpretación, una continuidad en la identificación del patrimonio. Dada la continua resemantización del mismo, no parece improbable; más peliaguda es la cuestión cuando valoramos el incesante crecimiento del patrimonio, problemática que trataremos más adelante. ¿De augures a pontífices? De lo que no puede haber duda es que, dada la situación actual, no existe el patrimonio que no presuponga intangibilidad en su naturaleza.

1.2.2. Patrimonio inmaterial y la construcción de la identidad: La relación con el pasado

Hasta el momento hemos valorado la formación, naturaleza y agentes activadores del patrimonio desde un punto de vista sincrónico, en correspondencia con las corrientes y las realidades socioculturales que han marcado la actual concepción patrimonial, abundando especialmente en el cambio de situación y su reflejo. Ahora hemos de considerar la variable diacrónica de la experiencia patrimonial. Pensamos que no es posible aislar la fenomenología patrimonial como si de un compartimento estanco se tratase, ni valorarla como una erupción restringible al último cuarto del siglo XX y lo que llevamos del XXI; en nuestra opinión, el patrimonio es el último eslabón de una serie de auto-representaciones simbólicas y reproductivas que forman parte de cualquier cultura. Poner la idea del patrimonio intangible en relación con una corriente de resignificación subyacente en cualquier colectivo, sólo puede hacerse si comprendemos el vínculo que el patrimonio tiene con el pasado; sólo podrá hacerse si entendemos el papel fundamental que la ‘tradicición’ tiene en ese contexto relacional y su carácter mutable pese a los numerosos apriorismos que han intentado cercenarla y fosilizarla.

1.2.2.1. El diálogo con el pasado: Hacia un nuevo concepto de tradición

1.2.2.1.1. El tradicional concepto de tradición

Toda sociedad es deudora de una manera u otra de su pasado, y dada la extraordinaria importancia que esa relación tiene para con el patrimonio, entendemos que lo más lógico y útil será analizar dicho nexo tomando como punto de partida el manido, aunque raramente comprendido en profundidad, concepto de tradición. El mismo término ha ido

cayendo en desuso en el ámbito académico, y poco a poco ha sido relegado al prejuicio en el que se mantiene en el imaginario colectivo. Desempolvado únicamente por antropólogos y hermeneutas, con frecuencia se ha tendido a una fosilización del concepto antes que a un replanteamiento de su verdadera naturaleza, reforzando así las preconcepciones con las que funciona la modernidad. Más aun, desde que la ‘invención de la tradición’ se popularizó⁷, la tradición ha sido abordada en algunas ocasiones irónica y/o displicentemente por el mundo académico.

La Antropología cumple para muchos la función de describir y analizar los hechos más representativos de una sociedad o cultura, entendiéndolos como tradicionales, o lo que es igual, estables (Lenclud, 1987: 111). Esto presenta un panorama de oposiciones binarias entre la tradición y el cambio, y entre la sociedad ‘tradicional’ y la sociedad ‘moderna’. Esta ‘tradición’, propia de la Antropología, inscrita en la Historia, se contempla como una pervivencia del pasado en el presente y la tarea del antropólogo será la de explicar el porqué de su conservación y cuál es su efecto. Y no sólo eso. La tradición, desde un punto de vista cuasi metafísico, es un depósito cultural (selectivo) que encierra un mensaje importante y significativo para las generaciones venideras; ese mensaje otorga su fuerza a la tradición, y por tanto garantiza su reproducción. Incluso la forma de reproducción marca pautas y delinea elementos de juicio a la hora de valorar una práctica o experiencia social como tradicional. Se entiende que la oralidad será el medio de transmisión de la tradición y que el salto hasta la fiabilidad de la escritura establece la frontera entre ambos mundos. Esta situación hará que el término tradición haya sido empleado ampliamente en un contexto evolucionista (con todas sus implicaciones) y que de igual forma se haya retirado paulatinamente con el retroceso de esta teoría.

Para comprender este rumbo, hemos de contemplar históricamente este proceso, aparejado sin duda alguna al surgimiento y expansión de la modernidad. Como es bien sabido, hasta finales del siglo XVIII la tradición se entendió en un contexto secular (no religioso) como el conocimiento transmitido oralmente o a través de la experiencia, y por tanto considerada débil e informal frente a la rigurosidad y exactitud de lo escrito. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, la tradición se articuló como postura

⁷ A raíz del libro *La invención de la tradición*, de Eric J. Hobsbawm y Terence Ranger (1983), y sobre cuyas ideas abundaremos más adelante.

consciente hacia la Política y la Historia. Edmund Burke, heredero de la Ilustración escocesa, usará el término tradición como arma en su polémica con el racionalismo revolucionario. Mientras que estos últimos contemplaban la posibilidad de hacer *tabula rasa* en la sociedad y recrearla a placer, Burke estimaba a la sociedad (con sus proyecciones pasadas y futuras) como custodia de un legado (la tradición) que supondría una forma definida de experimentar el mundo. Esta concepción le supone a la tradición una naturaleza emocional, reflejo de una estructura de la experiencia compartida y, de una manera más práctica, la convierte en piedra angular del espíritu nacional (Phillips, 2004: 16).

Sabemos cómo dicha proyección política relegó a la tradición, con el éxito de la modernidad, a los círculos conservadores. No es de extrañar que desde entonces la tradición sea considerada como un elemento consustancial a toda aquella sociedad no moderna y, por tanto, incorporada como elemento identificativo y estigmatizador de toda manifestación o grupo que amenace la preponderancia de la modernidad o que simplemente no esté acorde con sus intereses. Así que no debe sorprender la posición humilde que la tradición ha ocupado desde entonces (en pueblos primitivos y clases sociales atrasadas), y el deber de la modernidad de ‘iluminar’ y reintegrar esos espacios de no modernidad. La categoría ‘tradicional’ ha aunado todo aquello que la modernidad considera su opuesto, y convierte a la tradición en una negación de sí misma. Bajo esta visión la tradición sería irracional e irreflexiva, inalterada e inalterable, arbitraria e incapaz de aportar nada a la sociedad que la reproduce.

Sólo faltaba que además fuera ‘artificial’. El exitoso concepto de ‘tradición inventada’ de Hobsbawm sirvió para completar su tránsito a la irrelevancia. El mismo Hobsbawm distinguirá entre ‘tradiciones genuinas’ y ‘tradiciones inventadas’. Siendo las primeras inconscientes e invariables, las segundas sólo pueden ser producto de los intereses de ciertos grupos; y dado que para el autor británico la innovación será incompatible con el régimen tradicional, cualquier gesto adaptativo por parte del fenómeno o la existencia de movimientos en defensa o protección de la tradición, son señales inequívocas de que nos hallamos ante tradiciones inventadas, pues las genuinas no necesitan modificar su naturaleza ni garantes que velen por ellas (Hobsbawm, 1983: 10-11).

1.2.2.1.2. *Redescubriendo la tradición: los orígenes de la identidad*

Como hemos visto, el ya ‘tradicional’ concepto de tradición se basa en tres premisas esenciales: conservación en el tiempo, mensaje cultural seleccionado y modo particular de transmisión (Lenclud, 1987: 111-112); además de suponer una suerte de ‘reverso tenebroso’ de la modernidad al definirse, por tanto, en oposición a ésta. Observemos cómo se desenvuelven estas condiciones en cuestión.

Si definimos a la historia como un proceso de cambio que culmina en el presente y en el cual se diluye el pasado, se entiende que la tradición es una excepción a ese ordenamiento temporal, pues permanece inalterado. Es decir, la tradición será la ausencia de cambio dentro del cambio. Esto plantea dudas razonables, por supuesto, además de ser una declaración de proyecciones cosmogónicas. La primera de ellas es cómo saber que estamos ante una reproducción idéntica del original si, como es el caso de las sociedades ‘primitivas’, el original no ha sido observado y, más aún, si es posible en estos entornos una reproducción conforme al original teniendo en cuenta los cambios incesantes que se introducen en el contexto en el que se reproduce. Y es que todo cambio opera en un fondo de continuidad, y toda permanencia integra variaciones (1987: 114).

Dado que la reproducción de una tradición no es idéntica a su modelo -principio de sustitución de Lévi-Strauss (1962)-, hemos de resaltar que las sociedades ‘tradicionales’ gozan de una gran flexibilidad en el aporte de variaciones sin que por ello se llegue a cuestionar el proceso en sí mismo. Lenclud entenderá que la tradición es un algo inmaterial e intangible alrededor del cual se ordenan las variaciones. Pero además existen otros problemas, relacionados con las desviaciones que puede sufrir el investigador.

Con frecuencia, lo que el antropólogo encuentra como tradición en las sociedades no modernas es una selección que el especialista hace en función de su idea de lo que debe ser tradición; es decir, es el antropólogo el que crea una estructura de sentido satisfaciendo sus necesidades, que no tiene que corresponder a una configuración real del contexto que estudia. Esta inclinación se ve reforzada por el carácter totalizante de los discursos de los informantes, acentuado además por la presencia del antropólogo.

Teniendo en cuenta estos factores, se llegará con frecuencia a la situación de que será el propio investigador el que promulgue las ‘tradiciones’ del ‘otro’. Incluso si ponemos el énfasis en la transmisión de la tradición, es decir, en las prácticas más que en los sistemas simbólicos, podemos encontrarnos dificultades añadidas. Establecer unos límites por ejemplo, o precisar de qué dispositivos de selección se dota, o simplemente la ‘fortaleza’ de la tradición y su origen, dada la enorme flexibilidad del fenómeno tradicional, vuelve buena parte de los esfuerzos hueros o de resultados incompletos. Es por eso que quizás sea necesario un cambio de enfoque para entender de una forma apropiada el alcance y la profundidad del fenómeno. Quizás el problema haya estribado en la concentración del interés académico por rastrear la antigüedad de la tradición en cuestión, su fiel reproducción y, al fin y al cabo, estimar su autenticidad.

La distinción entre ‘tradiciones genuinas’ y ‘tradiciones inventadas’ que hace Hobsbawm en *La invención de la tradición* no es, a juicio de Phillips, funcional; estima que las tradiciones son siempre inventadas en sus orígenes y están sometidas a una reinvencción constante (2004: 5). Esta posición se refleja en sus objeciones a las tesis de Hobsbawm. Niega que la tradición sea algo necesariamente estático, sin capacidad de adaptación, creación o renovación, y lo hace porque cree que los movimientos rupturistas también pueden constituirse en inventores de tradición, y porque considera que la tradición puede suponer un acto de ruptura además de renovación. Este punto de vista haría del ataque racionalista ilustrado a la tradición, la más antigua tradición de la modernidad, convirtiendo en ‘tradicional’ la oposición entre tradición y modernidad. Sobre dicha dicotomía (racionalismo frente a irracionalidad) apunta que cuando se achaca a la tradición ser opaca a la razón y tendente al mimetismo, no se presta la suficiente atención, al valorar la articulación intelectual consciente, hasta qué punto los intelectuales están influenciados por la tradición y/o la constituyen (Phillips, 2004: 7).

El cuestionamiento de las tesis más habituales acerca de lo que es la tradición, y de su oposición frente a la modernidad, concluye que considerar la tradición linealmente como producto de la historia, no sólo perpetúa el carácter evolucionista de su definición, sino que además supone un error de enfoque que impide la solución precisa del problema de la naturaleza de la tradición. Ese error de enfoque, por el cual la tradición es examinada y verificada como producto del pasado, y por tanto su importancia y autenticidad juzgada en función de su correspondencia con los resultados que arroje el

rastreo de su ‘linaje’ hacia el pretérito, obliga a los investigadores a reconocer su hibridación e impureza y, atendiendo a esa volubilidad e informalidad, a desestimar su importancia. Si en lugar de observar el proceso desde el pasado hasta el presente consideramos la alternativa opuesta, quizás el panorama sea bien distinto.

Este nuevo enfoque podría definir la tradición como un ‘punto de vista’ que los hombres del presente desarrollan sobre el pasado; es decir, una interpretación del pasado con criterios contemporáneos. En palabras de Pouillon, la tradición es lo que ‘hacemos estar’ (1975: 160). Es pues un camino opuesto con respecto al de las tesis expuestas en el punto anterior, un viaje hecho desde el presente al pasado. Es un reconocimiento de paternidad, una “filiación invertida” donde serán los hijos los que engendren a los padres (:160). Este acto de voluntad deja un enorme margen de maniobra, pues sólo será necesaria una mínima referencia para asegurar la autenticidad de una tradición; y es que ya no será medida y juzgada conforme a la exactitud de su reproducción o de su correspondencia con ese linaje pasado, sino por su coherencia a la hora de enunciar proposiciones consensuadas. La utilidad de la tradición será la de proporcionar a la sociedad o cultura que la promulga y mantiene, una justificación de su presente, de otorgarle, al fin, una razón de ser (Lenclud, 1987:119).

Pero entender la tradición como una forma de apropiarse el pasado y reflejarse en él, no nos hace olvidar lo que de transmisión tiene. Antes se ha hablado de aspectos referenciales de la tradición como dotadores de identidad, pero no hemos de perder de vista su no tan brillante, aunque no por ello menos significativa, función de recreación de las pautas culturales. Entender la tradición como un medio esencial para la transmisión hace que autores como Gadamer la reconozcan como una estructura ontológica del proceso del conocimiento, o lo que es lo mismo, que el conocimiento depende de una ante estructura del entendimiento, que es lo que sería la tradición, y que une a la sociedad del mismo modo que el lenguaje (1975: 389). Superada la vieja oposición entre razón y tradición, Gadamer apunta que las ciencias también trabajan en ese mismo círculo tradicional del conocimiento y su transmisión (: 282).

Esta teoría se completa con una asimilación de la tradición al lenguaje, porque al igual que éste, la tradición no es creada individualmente, sino en diálogo, en comunidad; y al igual que el lenguaje, será un diseño sobre un trasfondo nunca del todo dominado ya

que es continuamente modificado. De esta forma la tradición también será una comunidad de experiencia y creencia en la cultura vigente (dependiente de la posición sociopolítica), que como una red pone al sujeto en contacto con el discurso dominante de la comunidad (Gadamer, 1976: 64).

Y no sólo Gadamer valorará la tradición como una estructura del entendimiento de la que depende el conocimiento, sino que Kuhn, siguiendo la idea de ‘conocimiento tácito’ de Polanyi, abundará en la falsa oposición entre racionalidad/modernidad e irracionalidad/tradición. Desbrozando el concepto de ‘paradigma’, y como solución ejemplar, llegará a la conclusión de que existe la necesidad de atenerse a una tradición científica contemporánea para luego romper con ella. Así pues, la idea de ‘paradigma’ descansa en la tensión esencial que existe en la comunidad científica entre tradicionalismo e iconoclastia (Kuhn, 1977: 227). Esta reflexión no es completamente novedosa, pues ya teólogos y otros hermeneutas como Gershom Scholem entenderán la tradición como una unidad orgánica de tensiones que, lejos de ser destructivas, son creativas y estimulantes (¿acaso como sinergia, como espacio legitimador de un sistema?), y favorecerán la aparición de la revelación (Scholem, 1971: 292). El aporte de esta teoría es crucial a la hora de plantear la tradición como algo más que una simple mirada hacia el pasado; sirve también para valorarla como herramienta clave para entender las distintas cuestiones que surgen a la hora de resolver los problemas derivados del proceso de transmisión cultural. Problemas que abarcan desde la autoridad y la autenticidad, hasta la invención, práctica e interpretación.

En este punto del redescubrimiento de la tradición, nos hallamos lo bastante lejos de la imagen de la tradición como agujero negro, sumidero por el que se escaparía la luz de la modernidad, como para que corramos el riesgo de normativizar su presencia y, enfervorizados, acudamos prestos a su exaltación. La tradición, por el hecho de serlo, no es necesariamente ‘buena’. Si hay algo evidente es que parece formar parte de un proceso inherente en el ser humano, de re-interpretación del pasado, a la vez que de acopio hereditario de rasgos definitorios de una realidad cultural (Fernández de Paz, 2006: 7-8) y la consecuente selección a la que se ven sometidos. Esto deja bastante claro que existe una dinámica natural y viva y que, por tanto, quizás los elementos marginalizados o en proceso de extinción lo están porque ya no garantizan a la sociedad que los reproducía la generación de un espacio auto-referencial de entendimiento, es

decir, porque ya no producen experiencia social. Para entender mejor las derivas culturales que tienen en la tradición su punto axial, quizás fuera necesario también estudiar los ‘fracasos’, es decir, las propuestas culturales que fueron incapaces de constituirse e integrarse en esa dinámica viva (Agudo Torrico 1999: 42); y también comprender los medios por los cuales se articula la tradición y la elevan a ojos del presente sobre los rescoldos del pasado.

1.2.2.2. Tradición y codificación de la identidad

1.2.2.2.1. Memoria e Historia

Rescatando la tesis de Pouillon, recordamos que la tradición puede considerarse, en contraste con el punto de vista habitual, como una ‘filiación invertida’ por la cual una generación realiza un reconocimiento de paternidad en un pasado que selecciona y por el cual se justifica y se dota de ser. Esos momentos de contacto, de nexo con el pasado, son los que Pierre Nora conoce como “lugares de la memoria”; si para Nora la memoria no es sino el momento consciente de ruptura con el pasado, los ‘lugares de la memoria’ sirven para invocar la continuidad con ese mismo pasado (1989: 13). En auxilio de esta idea, Lowenthal apunta que en las sociedades orales la ausencia de documentos permanentes hace que no haya conciencia de alteración y que, de hecho, las reticencias a reconocer el cambio son propias de las sociedades de cultura escrita; aunque admite que incluso los pueblos ágrafos pueden ‘modificar’ el pasado adrede, en función de sus necesidades (1998: xv). Es decir, la idea de continuidad con el pasado requiere encontrar puntos de reconocimiento de la propia realidad, aunque ese pasado no sea genuino.

Pero, ¿qué pasado es genuino? Los contextos originales expiraron y lo que permanece es un repertorio seleccionado por la sociedad sujeto. Curiosamente tanto Hobsbawm como Nora comparten la antinomia entre modernidad y tradición, y sin embargo las diferencias son apreciables. Mientras que para el historiador británico la ‘tradición inventada’ lleva aparejada la imposición o manipulación de una falsa conciencia desde el poder, para Nora los ‘lugares de la memoria’ son también un producto consciente pero representan un impulso que sobrepasa la verificación histórica. La Historia como profundización de la tradición.

Nora establece una diferenciación entre historia y memoria derivada de los distintos registros en los que, en su opinión, ambas se mueven. La memoria es el recuerdo de un pasado vivo o imaginado, y es emotiva, abierta a transformaciones e inconsciente de las mismas, además de vulnerable a la manipulación; siempre será un fenómeno colectivo aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia será para Nora una elaboración problemática e incompleta de algo que no existe, pero cuyas huellas son perceptibles. A partir de este rastro, los historiadores intentan reconstituir lo que pudo pasar y, ante todo, crear un marco explicativo. Precisamente, la reflexividad histórica de las sociedades modernas impedirá, a juicio de Nora, la posibilidad de la existencia de la 'memoria genuina' y dejará a la colectividad con los 'artificios' de los sitios conmemorados (donde hemos de entender que se refiere al patrimonio). La memoria genuina, inconsciente y perpetuamente actual, reinventa la tradición sin cesar, permaneciendo en continua evolución y abierta a la dialéctica del recuerdo y el olvido; la historia, altamente consciente y escéptica, será una 'memoria verificada'. No ha de extrañar, pues, que la irrupción de grupos minoritarios en la historia con mayúsculas, hace que se 'revivan' tradiciones -sin autenticidad a juicio de Nora- (1996: 390).

Aunque consideremos colectivamente a la memoria, no hay duda de que toda ella es esencialmente individual, y sólo debido a la interacción esos acopios individuales e incompletos se convertirán en referentes culturales. Una referencialidad que dependerá, en cualquier caso, de quiénes lo recuerden; pues no sólo variará el recuerdo en función de la ubicación geográfica o cultural, sino también el estrato social que ocupe un grupo en concreto determinará la memorabilidad de un fenómeno y su ya citada referencialidad (Valcuende, 2008: 22). Qué se recuerda y, por tanto, qué se olvida es una acción de conformación de la realidad que tiene su eco inmediato en lo que se selecciona para ser *historiado*. Podemos suponer que la selección implica dejar elementos al margen, casi con toda seguridad procedentes de grupos que no participan en la generación de la realidad a niveles metaculturales. Si hemos de valorar el fenómeno en términos ideológicos, parece razonable pensar que las 'políticas de la memoria', tal y como dice Valcuende (y aquí hemos de incluir inequívocamente al patrimonio), están condicionadas y son susceptibles de instrumentalización. Frente a la postura de Guasch de implicar socialmente el discurso científico (1997), creemos que es

más interesante contemplar la relevancia del papel de ciertos científicos sociales en la creación, reproducción y divulgación del patrimonio de muchos colectivos ‘liminales’⁸.

Con el relato de la emergencia de los ‘excluidos’ y su peso en el fenómeno de la explosión patrimonial que hasta ahora se ha expuesto, creo que huelga una explicación más detallada. Tan sólo añadir que si, al decir de Valcuende, todo pasado es presentista (2008: 26), hemos de pensar que toda memoria, toda tradición y todo patrimonio son productos de selecciones, que a su vez representan intereses. Incluso los ‘excluidos’ tienen intereses que proyectar en sus memorias, sus tradiciones y sus patrimonios.

1.2.2.2.2. *Selección e identidad*

Algunos investigadores, como Boyer, perpetúan la creencia general de que el concepto de tradición, como producto del ‘tradicionalismo’, es una selección consciente de elementos supuestamente representativos, que sólo puede darse en el contexto de la modernidad (1986: 312-315). De esta forma retomamos la dicotomía racionalidad-irracionalidad, que relega a las ‘sociedades tradicionales’ a un estatus de inconsciencia a la hora de proceder en dicha selección y que engarza bien con la idea de Hobsbawm de la existencia de tradiciones ‘genuinas’. Una idea contradictoria con otra apreciación, bastante generalizada en el mundo académico, que asume la paridad, en cuanto a relevancia, en la diversidad de experiencias culturales. La ya comentada tesis de Lévi-Strauss de la inequívoca disolución de explicaciones unificadas de la historia, dinamita (en principio) la consideración teleológica de una modernidad ubicua y omniabarcante. ¿Cómo gestionar semejante conflicto? Si inevitablemente las sociedades se ven afectadas, en mayor o menor medida, por la globalización y la ideología subyacente (la del progreso, la de la modernidad, la capitalista), cómo no terminar evaluándolas bajo los mismos criterios con que lo hacemos sobre las metrópolis occidentales/izadas. El fraccionamiento de la apreciación se extiende a las consideraciones sobre la tradición y el patrimonio. Parece necesaria la asunción de que los grupos no afectados por la modernidad, funcionan (o funcionaban, si los aplicamos a los estratos populares en los entornos de incipiente modernización, que van desde los países en desarrollo al pasado cercano previo a la industrialización) sin proyectos societarios definidos. No sabemos si

⁸ Entendiendo por ‘liminales’ aquellos grupos marginales o con escasa representación en el *mainstream* académico, mediático e institucional.

parte de esta corriente de pensamiento hemos de ponerla en relación con la idea roussoniana del ‘buen salvaje’, ajeno a la tiranía y corrupción de la sociedad civilizada (entendiendo ésta por la modernizada), pero no hay duda de que es una percepción que se produce desde la modernidad.

Si la propia tradición -y el patrimonio por extensión-, se entiende como una selección esgrimida como argumento para posiciones de autoridad y legitimidad ¿cómo pensar que son puramente arbitrarios? Puesto que la tradición no es otra cosa que habilidades o conocimientos transmitidos continuamente y con un propósito definido (Kockel, 2007: 21), una selección consciente del acervo de una comunidad con un objeto y “siempre abierta a la agencia humana”⁹ (Heelas, 1996: 8), es razonable suponerla sometida a los intereses sentidos en cualesquiera ‘comunidad imaginada’. Es, por tanto, imposible asumir el monopolio de las sociedades modernas en la creación de comunidades imaginadas o de proyectos sociales (Lenclud, 1987: 118). No existen ‘tradiciones inventadas’ porque todas ellas lo son: todas y cada una de las tradiciones han sido inventadas por alguien en algún momento del pasado. La extensión de una categoría sobre una totalidad anula la propia categorización.

Una vez desechada la idea de que la tradición en las sociedades ‘tradicionales’ es algo con propiedades fúngicas, que brota como por ensalmo y sin ninguna razón en concreto, una vez asumida la idea de que la tradición es una forma de reproducción cultural y conformación de la realidad, deberíamos empezar a replantear la constante dicotomía entre modernidad y tradición que ha fagocitado por completo el discurso científico sobre las relaciones entre una sociedad cualquiera y su pasado; una diversión que ha afectado notablemente al propio estudio patrimonial. Se puede argüir que modernidad y tradición no son incompatibles (sobre la base de que localidad y globalización son dos componentes no conflictivos en contextos ‘tradicionales’), teniendo el individuo la capacidad de moverse libremente entre ellas, en un paso en la reconciliación con la realidad a la vez que se perpetuaría una distinción que funciona bien como categoría académica.

⁹ Nuestra traducción.

En este sentido, es importante resaltar el interesante aporte de Moreno, cuando atribuye al antropólogo la responsabilidad de actuar como disolvente del axioma de la división tajante entre la globalidad pujante, representante de una modernidad sacralizada, y los distintos localismos obsoletos y condenados a extinguirse; muy al contrario, Moreno sugiere un abordaje *glocal*¹⁰, equilibrado entre ambas dinámicas, a la hora de plantear las soluciones a los distintos problemas (2004). Pero sobre todo aboga por la descentralización de la interpretación antropológica, dejando que espacios académicos ajenos al propio de la centralidad socioeconómica, participen en el análisis de la realidad bajo sus propias premisas epistemológicas y metodológicas (2011: 14-16). Y es que la necesidad que el trabajo científico tiene de crear categorías ha favorecido una distinción maniquea que no ha nacido por casualidad. Una categorización que, casualmente, ha coincidido con el *mainstream* ideológico que produce la ‘modernidad’: la ideología de progreso. Habría que seguir reflexionando sobre hasta qué punto la otredad de la tradición no es sino un elemento más del citado ‘racionalismo ilustrado’; y también sobre cuál ha sido, y es, el papel de los gestores de la modernidad, los científicos, en la construcción y reproducción de dicha tradición.

Centrando el asunto, desembarazándonos del lastre de los mencionados apriorismos conceptuales, hemos optado por focalizar el problema fundamental de la tradición, y por ende de todo proceso cultural (incluyendo al patrimonio), en el discernimiento de las dinámicas que producen la selección de elementos y cómo se gestionan. Un problema que, desde luego, es absolutamente académico y cuya repercusión va raramente más allá de la preocupación institucional en la aplicación de figuras patrimoniales, esto es, su definición jurídica. Esta visión de la tradición la entendemos fundamental a la hora de poner el acento en un aspecto crítico de la identidad: que define a una comunidad, mientras que excluye a los que representan los ‘otros’. Esto no tiene que ser problemático, pues la identidad siempre es la afirmación de lo que se es y de lo que no se es; sin embargo hay que ser conscientes de que mientras la ‘diferencia’ puede ser usada en posiciones esencialistas de superioridad, la ‘diversidad’ puede devenir en problemas políticos y éticos (Kockel, 2007: 29).

¹⁰ Referente a la *glocalización*, término propuesto en los años ochenta por sociólogos británicos como Roland Robertson y que expresa la necesidad de entender la realidad como resultante de la confluencia de las dinámicas propias a la Globalización y la Localización.

1.2.2.3. Tradición y patrimonio inmaterial

Llegados a este punto es imposible no poner en relación la trayectoria seguida por la tradición con la propia del patrimonio, y especialmente con la del patrimonio inmaterial, con el que en determinados momentos parece confundirse. En esta línea, algunos investigadores parecen pensar que el patrimonio sería el resultado del actual proceso de adaptación de la tradición, llevado por motivaciones contemporáneas (Ashworth y Graham, 2005). Sin embargo, si bien no todos los académicos contemplan una linealidad en el transcurrir de la tradición y su transmutación en patrimonio inmaterial, no es menos cierto que la relación entre ambas es evidente y que merece la pena incidir en dicho nexo. Ambas son ‘confeccionadas’ a partir de elementos seleccionados y con un propósito concreto. En ambos casos, y como hemos visto en puntos anteriores, la adscripción a una comunidad y ser experimentada como hito identitario en base a la reproducción de determinadas pautas culturales en la misma, garantiza su status y su supervivencia. Son producto de determinados agentes activadores que pueden fluctuar en el tiempo tanto en posición social como en número, pero que gozan de una legitimidad y/o autoridad que valida al fenómeno concreto y es, en cierto modo, transferida al mismo.

Dicha imbricación, evidenciada por la sinonimia con que la modernidad trata ‘tradición’ y ‘patrimonio’, es -en parte- el resultado de que en los discursos creativos de identidad, aquellas representaciones culturales elegidas a través de las políticas sobre el patrimonio inmaterial sean habitualmente etiquetadas de ‘tradiciones’ (Anttonen, 2005: 39); y que, además, se refuerza gracias a la volubilidad que ambos fenómenos tienen en sus manifestaciones. No podemos saber hasta qué punto el desbroce del patrimonio inmaterial en la nueva concepción patrimonial no es sino un intento de despojarlo de todo vestigio de ‘tradición’ en virtud de la reificación de sus elementos. En cualquier caso, parece haber investigadores que entienden la formación del patrimonio como resultado de la extracción de cultura (la selección) del proceso de transmisión de conocimientos y habilidades que es la tradición (Kockel, 2007: 20-21); en lo que supone una fijación de un proceso cultural en continua y constante adaptación. En otras palabras, si dicha adaptación aparta al elemento escogido del contexto en el que estaba inserto, deviene en patrimonio; ahora bien, si el patrimonio inmaterial se reproduce a través de la transmisión, ¿no volvería a convertirse en tradición? ¿No existe una

semejanza asombrosa entre esta conceptualización de la tradición y la citada previamente de cultura? Ya he mencionado en páginas anteriores el problema de la fijación, y volveremos a abundar en ello en páginas sucesivas, pero es importante destacar que este antropólogo interpreta que “celebrar la exaltación del patrimonio se está convirtiendo en una tradición postmoderna”¹¹ (2007: 30). Una interpretación que va más allá de la simple consideración de que la mirada patrimonial es producto de la reflexividad moderna.

Llegados a este punto, en el que la tradición (y en cierto modo el patrimonio inmaterial) es consustancial a la sociedad al darle forma y continuidad a sus pautas reproductivas (Giddens, 2000: 57-62), es inevitable recuperar el tema de la legitimidad y autoridad de ella derivadas. Si seguimos el estudio de Thompson (1995: 181-187), debemos suponer que la tradición cuenta con cuatro dimensiones en las que se manifiesta, a saber: hermenéutica, identitaria, normativa y legitimadora; asumiendo que en las dos últimas ha sufrido un declive significativo y que en las dos primeras mantiene su vigencia. Como resultado de su supuesta inoperancia a la hora de ordenar las prácticas socio-culturales, se pusieron en marcha otros mecanismos que ocuparan dichos nichos (Cuisiner, 1999: 119). Si bien de esta situación podemos reconocer el nacimiento de la selección patrimonial como espacio de conectividad con el pasado y, por ende, legitimador, el campo está abierto para suponer que esas otras formas de gestión de la reproducción cultural (que hemos de suponer diferentes en la sociedad ‘moderna’) se constituyen en tradiciones al representar fenómenos transmisores (dimensión hermenéutica) y sobrevivir intergeneracionalmente. La idea o sensación de ruptura, de la que hablan Lowenthal y Beck, de una sociedad moderna con respecto a su pasado, garantiza la aparición de una herramienta de reproducción cultural, el patrimonio, que subsane ese lapso; pero hemos de incidir en que, al igual que las tradiciones ‘tradicionales’, las nuevas no son sino filiaciones invertidas, apropiaciones y reinterpretaciones de lo legado, y por tanto mudables.

Es éste el contexto en el que hemos de incluir la ya citada en el apartado anterior dinámica re-tradicionalizadora que identifica Hernández i Martí, por la cual se asiste a la “recuperación, revitalización y reintroducción de los restos de las tradiciones

¹¹ Nuestra traducción.

recicladas e insertadas en las nuevas condiciones de la modernidad avanzada”, que atribuye a las definiciones sociales de la identidad y pone al servicio del poder y el mercado (2008: 28). Es enormemente interesante que la adaptación de herramientas de reproducción de pautas culturales -lo que él llama neotradición-, se considere un desesperado intento de “proporcionar sentido a la vertiginosidad del presente moderno” que consiste en una “reinterpretación selectiva del pasado cultural” (:28), y no algo consustancial a las dinámicas generadoras de identidad que ante estímulos o contextos distintos adquiere formas diferentes; es ese el ámbito en el que hemos de inscribir la reciente exuberancia patrimonial, en especial la del intangible. ¿De qué mejor manera podemos percibir las diferentes aproximaciones al patrimonio cultural que examinando las que se dan en las distintas legislaciones autonómicas? Como bien señala Fernández de Paz,

“No por casualidad fueron las leyes vasca (1990), catalana (1993) y gallega (1995) las primeras que se pronunciaron por el adjetivo “Cultural”. Ninguna de las tres comunidades olvida mencionar en sus Preámbulos la especificidad cultural que supone el patrimonio para sus respectivas identidades.” (2006: 6)

Parece ser que la ‘demanda identitaria’ (en absoluto carente de agentes activadores, con propósitos concretos y enmarcados en un contexto determinado) de estas comunidades autónomas es, con poco espacio para la duda, superior a la de otras regiones de España que adoptaron tal denominación más tardíamente (en respuesta a procesos internos de generación identitaria) o apostaron por términos más restrictivos como ‘histórico’ o ‘artístico’, ignorando así la importancia que los bienes o prácticas acogidos al amparo de dicha legislación pudieran tener en la construcción de la propia identidad. Ya hemos visto, pues, el espacio que ocupa el patrimonio inmaterial en la generación de identidad, y cómo la tradición viene a constituir -más allá de designaciones superficiales- una suerte de mecanismo reflejo que garantiza la reproducción cultural y que puede enmarcarse en una teoría explicativa de la cultura.

1.2.3. Problemas y paradojas de la nueva concepción patrimonial

En esta investigación estamos analizando el origen y naturaleza del nuevo patrimonio, con especial hincapié en el patrimonio inmaterial, los agentes que lo activan y las

diferentes dinámicas bajo las que se ordena. Asimismo, nos interesa ubicarlo en un contexto interpretativo de la cultura, por el cual todo patrimonio -al igual que toda tradición- es resultado de una mirada hacia el pasado, de una selección de elementos que lejos de constituir una ‘osificación’ de formas y fondos, están sometidos a la reinterpretación constante, siempre a tenor de los intereses del grupo que realice dicha selección. Entendemos que ésta produce una identidad o, a la inversa, que una identidad produce una determinada selección; pues no cabe la menor duda de que es un proceso que se retroalimenta.

Atender a la identidad es imprescindible a la hora de comprender por qué determinados elementos son elegidos para representarla, mientras que otros son desechados, y también para reconocer cuáles son las modificaciones que se introducen y qué razones las motivan. La identidad actúa a modo de contexto o marco explicativo de cuyas oscilaciones (cambios, alteraciones, disrupciones, etc.) el patrimonio será reflejo. Y si esto sirve para cualquier tipo de patrimonio, el inmaterial será especialmente sensible al vaivén identitario de una comunidad. Dada su naturaleza, puede hacerse acreedor de valores que parecen quintaesenciar la identidad propuesta; a la par que permite su multiplicación y extensión (virtualmente) sin límites. Llegado a este punto de la investigación, lo más natural será tratar las contradicciones internas subyacentes en la nueva concepción patrimonial, así como los problemas a los que da lugar su desenvolvimiento.

Dejando a un lado los aspectos simbólicos de la nueva concepción patrimonial, amén de su ‘ubicuidad’, no estaría de más añadir que el abordaje crítico de cualquier materia en ciencia social parte del discernimiento de los puntos de fricción o inadecuación con una realidad constatable del fenómeno, objeto de estudio. Puesto que del patrimonio hemos valorado su multiplicación y extensión, el carácter mudable e interesado de la selección y el papel de los académicos a la hora de definir y tasar el mismo y juzgar su estado, resulta necesario detenerse, siquiera brevemente, en los problemas y paradojas que acarrea la consideración de cada una de esas facetas del fenómeno, tomadas como vectores de aproximación investigadora.

1.2.3.1. Patrimonio inmaterial: Fijación y normativización

Como hemos visto, la nueva concepción patrimonial implica un reconocimiento de la constante selección de elementos para dar expresión a una identidad, por lo que hemos de hacernos la siguiente pregunta: ¿Por qué hemos de proteger el patrimonio? Si, como bien dice Fernández de Paz, en una sociedad identificada con su patrimonio no serían necesarios los garantes (2006: 10), y dicho patrimonio es un hito simbólico e identitario en el contexto de una comunidad, ¿por qué hay que crear una figura jurídica que valide su estatus a la vez que se le aplican políticas de conservación y protección? (Limón Delgado 1999). Hemos de suponer que los sectores que producen la activación no representan a la globalidad de una comunidad, a la vez que la misma es una totalización de aquellos elementos representativos o considerados como tales.

Hay tres aspectos que parece interesante considerar. Para empezar, dado que el patrimonio -como sujeto cultural- está sometido a mutabilidad, quizás la acotación que se produce en la figura administrativa y judicial del patrimonio no es sino una fijación de unas determinadas formas que pronto podrían quedar obsoletas. Un segundo aspecto es la ‘sacralidad’ de que parece dotada la adscripción patrimonial, que conduce a una normativización por la cual todo aquello que produzca experiencia social pero no haya sido sancionado oficialmente es objeto de reivindicación. El tercer y último aspecto, que será tratado más adelante, son los efectos que tiene sobre el patrimonio la extensión de dicha figura, considerando las posibles transformaciones e interpretaciones del mismo.

Es por esto que las iniciativas de concienciación y conservación del patrimonio entran de lleno en una posición normativa por la cual su existencia es entendida como una parte irrenunciable de la experiencia social de una comunidad (imaginada). La ‘conciencia del riesgo’, propuesta por Beck y reseñada en páginas anteriores, es la que hace que -al igual que sucede con el patrimonio al uso- la escasez o la vulnerabilidad de prácticas y conocimientos den un valor a una serie de elementos que serán considerados patrimonializables. No es casual el empleo del término ‘valor’ con referencia al patrimonio, ya que será a través de una jerarquización de valores como se administrará el ‘rango’ patrimonio a un elemento en concreto frente a otro/s.

En cualquier caso, lo que pone de manifiesto es que, por una parte existe una selección de elementos dentro de un *pool* patrimonial (en el sentido en el que felizmente utiliza Prats dicha construcción terminológica) a los que se otorga un valor, una distinción; y que, además, los bienes acreedores de dicho reconocimiento son ‘inalienables’, donde ha de entenderse ‘de adscripción irrenunciable’, es decir ‘patrimonio normativo’. Y dicho reconocimiento, si bien cuenta con agentes activadores, dependerá en gran medida de la sanción correspondiente por los científicos sociales que tengan en el patrimonio su campo de estudio.

La protección de dinámicas que se entienden como vivas (aunque en peligro de desaparición) no supone sino una transformación en los elementos acreedores de los propósitos originales que les daban sentido, del instrumental original a un campo expresivo. En cierto sentido, las propuestas conservadoras requieren cierto grado de fosilización, es decir, toda figura de protección establece parámetros que circunscriben el uso o práctica del objeto a proteger y que podrían llegar a limitar su normal desarrollo en el propio contexto sociocultural. Con frecuencia, en el caso del patrimonio activado con propósitos económicos, se produce una ‘calcificación’ del mismo en una suerte de iconografía que necesita certificación y autenticación; esto es, aparece de nuevo la tan necesaria sanción académica. Choca aún más si tenemos en cuenta que, siendo el patrimonio el resultado de la selección por parte de una comunidad, el proceso constructivo de dicha comunidad es dinámico y por lo tanto de constante mudanza (Santamarina Campos, 2013: 274-277). La construcción patrimonial será el viaje del uso al significado (Ariño Villarroya, 2002b: 145-146). En general el patrimonio como selección de la cultura, si bien supone la fosilización de parte de la misma, participa de las dinámicas resemantizadoras de la experiencia social que, a día de hoy, se manifiesta de esta manera. Bien distinto es preguntarse cuál será el destino del patrimonio ante la rápida expansión de los cambios culturales que, en buena medida, han dado lugar a la nueva concepción patrimonial.

1.2.3.2. Límites y conflictos de la expansión patrimonial

Como venimos reiterando, una de las características de la nueva concepción patrimonial será una indudable expansión de la misma. Dejando a un lado la resemantización que se produce con dicho legado escogido, es innegable que el carácter excepcional que el

antiguo modelo le atribuía al patrimonio¹², cada vez empieza a serlo menos dada su propagación. La multiplicación de estos espacios de ‘sacralidad civil’ cada vez más débil que, dada su ubicuidad, por fuerza ha de debilitar la denominación y hace peligrar su conservación ante la imposibilidad de destinar recursos a un abanico patrimonial tan amplio (Hernández i Martí, 2008: 7-8). Como resultado de esta tendencia, a nivel institucional se seguiría garantizando la supervivencia de un patrimonio icónico mientras se dejaría languidecer al resto, siendo el inmaterial especialmente proclive a padecer el desentendimiento por parte de las autoridades; se refuerza así la idea de algunos académicos de que el patrimonio no es más que un ‘zombi’ que sobrevive únicamente gracias a una vida que ha sido insuflada artificialmente desde las instituciones, con el único propósito de proveerles legitimación (2008: 7-8).

Siguiendo esa idea, de esta multiplicación se obtiene una saturación en la experiencia patrimonial, debido a la extensión de las designaciones; mientras, intereses ‘espurios’ se apropiarían de dicha cultura de la evocación, mercantilizándola y despojándola de toda sacralidad y de sus propósitos originales, en una suerte de ‘memoria amnésica’ que combinaría las prácticas tardomodernas del *zapping* y el *surfing* en la experiencia patrimonial (Hernández i Martí, 2008: 9). Pero dicho punto de vista contrasta con la visión del patrimonio como sujeto a dinámicas vivas de reproducción y mutación, respondiendo en sus formas y supervivencias (elegidas) a intereses y finalidades - múltiples y no necesariamente coincidentes- propuestos por parte de la comunidad imaginada que verdaderamente la dota de vida. Hay que suponer que la selección patrimonial, estrictamente jurídica y/o económica, ignora sumariamente la compleja realidad activadora del patrimonio, productora de la propia identidad.

Más interesante es considerar, por una parte, la activación que, con ánimo exclusivamente económico, se hace de cierto patrimonio y su impacto en la comunidad imaginada a la que se le atribuye. Especialmente cuando se tienen problemas para atestiguar su autenticidad y, sin embargo, atrae inversiones públicas y privadas. Por otra parte no hay que desdeñar la multiplicación de lo que algunos autores han denominado pequeñas identidades o microidentidades, que dan lugar a su propio patrimonio y coexisten en los mismos territorios. En este sentido, se ponen en valor concepciones

¹² Al de tipo histórico-artístico, que es el que este modelo patrimonial consideraba como tal.

como ‘paridad de estima’ (extraído de los acuerdos de Viernes Santo en Irlanda del Norte), donde a las diferentes expresiones culturales se les atribuye la misma relevancia (Kockel, 2007: 30-31). Si dicho concepto puede tener cabida en sociedades biculturales, menos viabilidad tendrá en contextos policulturales donde la competencia por la adscripción de los recursos que puedan garantizar la reproducción identitaria (donde el patrimonio tiene un papel fundamental), lo hace menos viable y puede dar lugar a conflictos (:30-31).

Este planteamiento de multiplicación de pequeñas identidades con sus respectivos patrimonios puede conducir a lo que en los años 70, y poniéndolo en relación con las, en su momento, últimas construcciones teóricas de la física, se conoció como ‘entropía cultural’. El aliento a la diferencia, la “balcanización de prácticamente todos”¹³ (Zwerin, 1976), puede dar lugar –al igual que la negación de las diferencias culturales- a un estado en el que no se pueden reconocer estructuras familiares ni relaciones que terminan por crear alienación y, en cierta medida, convierte a todo individuo en extraño, dejándolo presa del individualismo entrópico (Kockel, 2007: 30-31).

1.2.3.3. La alienación del patrimonio: Turismo y mercantilización

Si, como hemos visto, la expansión patrimonial forma parte de dinámicas propias de auto-representación y de (re)producción de determinadas pautas culturales, no podemos negar que bajo el manto de la globalización conocerá determinadas expresiones o manifestaciones estrictamente relacionadas con las corrientes prevalentes de la época, que la someterán a una serie de tensiones inequívocamente identificables y que, en cierto modo, ya hemos reseñado en el punto anterior. Nos estamos refiriendo, por supuesto, al dominante discurso de la modernización y, por ende, al capitalismo; y las tensiones a las que hemos aludido son, sin duda, la mercantilización del patrimonio y su explotación como recurso económico.

Es una idea bastante extendida que el modelo del desarrollo-modernización es considerado como la receta del éxito para todas aquellas sociedades que quieran gozar del mismo grado de ‘libertad’ y ‘comodidad material’ del que disfruta Occidente -proponente y principal impulsor del modelo-, y que cualquier política a aplicar sólo

¹³ Nuestra traducción.

necesita referenciar dicho modelo para granjearse la suficiente legitimidad. Esto coloca a dicho modelo en una situación de centralidad que pocas ideas han conocido a lo largo de la historia pues, a decir de Lyotard, el desarrollo mismo no necesita legitimación ya que se ofrece como necesidad, no como finalidad (1986: 92-93). Bien es cierto que esto plantea nuevos usos y contextos culturales que podrían provocar incertidumbre en el futuro del patrimonio; es por ello que debemos valorar el impacto que sobre el mismo tienen las dinámicas propias de la modernidad y el desarrollo.

Hasta cierto punto, la extensión de la valoración económica por parte del discurso desarrollista arroja una alienación del elemento cultural sujeto a explotación, que merece la pena destacar. En este sentido, podemos suponer que frente a la multidimensionalidad propia de las sociedades tradicionales, en las cuales la variable económica no es sino una más, se pasa a la unidimensionalidad del desarrollo en la que dicha variable será la que prevalezca sobre cualquier otra consideración (estética, ética, identitaria, etc.); en lo que podríamos considerar la subordinación de los valores a los bienes, pues al comercializar *topo y tempo*, dejan de tener sentido en su consideración como parte de los procesos rituales, construyendo por el contrario uno nuevo espectacular-mercantil. Para ello usará mediaciones que, tomando elementos culturales como *factiches*, esto es, como objetos que existen en el mundo *in potens* a la espera de ser desarrollados y convenientemente explotados por analistas, publicistas, etc. (Latour y Woolgar, 1979: 168), sean ‘útiles’ en la consecución del aplacamiento de la necesidad desarrollista. Y nada encaja mejor en este esquema que el fenómeno turístico.

En este contexto el turismo, en su desarrollo, plantea interesantes paradojas a la hora de tomar contacto con el patrimonio. Como es bien sabido, el turismo, siguiendo esa ideología de la necesidad, en su gestión toma “factiches” y los convierte en elementos distinguibles y característicos que diferencien al destino proponente de otro/s. Se aproxima a una realidad cultural y, siguiendo dicha ideología, cuantitativa en esencia, tiende a ‘talar’ la pluralidad de valores culturales y ecológicos para con ello fabricar elementos rentables, consumibles y sujetos al dictado del “partido único de la ideología de la oferta y la demanda” (Mandly Robles, 2008: 186). Para ello, y aunque el propósito inicial sea el de la diferenciación, ha de estandarizar los modelos representativos, de manera que, aunque simplificada, se factura una identidad canónica y fácilmente consumible que se aferra a supuestas autenticidades y que tan sólo sirve a la ley del

mercado y quizás a intereses políticos de proyección comunitaria (Agudo Torrico, 2006: 210-211). Se crea lo que Mandly llama *efecto Turifel*, a saber, “un efecto-imagen que consiste en identificar un espacio, no en ver y sentir un lugar; efecto que valora exclusivamente desde el producto a publicitar, como la Torre Eiffel” (2008: 184). Es decir, se elabora un artículo que a modo de imagen o escena se publicita y consume, sin tomar contacto real con los elementos tomados para dicha recreación.

En este sentido, el patrimonio sirve de materia prima para el turismo; y, como tal materia prima, es consumido y gastado. Es bien cierto que el turismo destruye determinados elementos patrimoniales, y no sólo físicamente, sino también simbólicamente al vaciarlo de contenido. No hemos de perder de vista que la sociedad de consumo materializa ficciones, que la retroalimentan; y sin embargo, el vaciamiento coincide con la necesidad de poseer conceptos culturales ‘encapsulables’ y de fácil administración que no tienen por qué tener una base netamente contrastable con la realidad. No es de extrañar que una parte significativa de la patrimonialización corresponda a impulsos originados en el ámbito turístico (Valcuende, 2004: 98-99). Porque no venden simplemente expectativas de autenticidad sino que logran satisfacerlas; y es que el éxito del turismo radica en proporcionar a los turistas exactamente lo que buscan (Augé, 1998: 22-25), aunque sea una autenticidad prefabricada y huera. Pero no sólo el turismo hace uso del patrimonio cual materia prima, sino cualquier agente activador del patrimonio; pues el mismo, como selección, resulta serlo por propósitos concretos aunque, eso sí, mutables. La problemática deviene cuando el turismo desritualiza y desactiva simbólicamente el patrimonio para convertirlo en un sobrecogedoramente simple *input*.

Esta visión de instrumentalización capitalista del patrimonio es contestada por distintos autores que participan de una perspectiva diferenciada. Tal es el caso de aquellos que no observan el proceso globalizador y occidentalizante como inherentemente agresivo o aculturador sino, más bien, como un proceso de hibridación cuya contribución en el combate de las tendencias esencializadoras presentes en aquellas sociedades que ven su estatus o integridad amenazadas, será crucial (de Jong, 2009). De manera similar, el turismo parece convertirse en un espacio de intercambio de información que favorecería la internacionalización de la cultura. En este sentido la crítica hacia la comercialización de la cultura, especialmente del patrimonio, parte de una consideración previa de la

misma como propiedad que, de formar parte del acervo inalterable de una colectividad, da lugar a la posibilidad de su enajenación. La propia crítica favorecería la fosilización del patrimonio, así como el estancamiento del libre intercambio de información (Brown 2005: 44-47). No es de extrañar, pues, que se acuda a construcciones del ámbito de la economía para sostener posiciones que no desmerecen el papel que, como mercancía, tendría el patrimonio. Tal es el caso de la teoría del economista Tyler Cowen, que postulará que los monopolios globales y las tecnologías importadas promueven la creatividad local al introducir sus producciones en nuevos mercados artísticos y turísticos (2002). Este fenómeno de ‘destrucción creativa’ generará nuevas posibilidades de expresión y espacios de ‘desarrollo’, a la par que provocará cambios sociales y culturales significativos en el seno de las comunidades afectadas (Chang y otros, 2011).

Ciertamente los cambios introducidos afectarán con especial intensidad a las distintas relaciones de poder existentes, tanto internas entre los distintos agentes implicados, como externas con las fuerzas y agencias globalizadoras, que son situacionales y están sujetas a negociación constante pero que, finalmente, son productoras de realidad (Foucault, 1978). Conviene recordar, sin embargo, que mientras que el patrimonio es ampliamente instrumentalizado en función de los diversos intereses de los distintos agentes que lo esgrimen, tal y como hemos apuntado anteriormente, su permanencia en el ámbito de la identidad y la reproducción cultural le otorga una autonomía de la que carecerá al establecer relaciones estratégicas con el mercado. En efecto, la alianza mercantil que supone la instrumentalización del patrimonio en el ámbito del turismo, conducirá a la sumisión del primero frente a las directrices y necesidades del segundo, produciendo un impacto que ha de medirse en un profundo deterioro de su estimación sociocultural y en la asunción de posiciones de valor relativas a un marco de mercado mutable e indiferente al valor intrínseco adjudicado por la colectividad (Barthel-Bouchier, 2013: 177-191).

Pero el efecto del turismo en el patrimonio no se circunscribe a la escueta y directa destrucción física y simbólica, sino que plantea un escenario bastante singular y sin duda ejemplifica el espacio-tiempo sociocultural en el que nos encontramos: la globalización. Dicho escenario viene marcado por dos dinámicas distinguibles aunque interdependientes. Por un lado, vemos que el turismo ha favorecido el contacto intercultural y, consiguientemente, ha propiciado tanto la distribución de ideas o imágenes

preexistentes de los *otros* culturales, como la reelaboración de las mismas o la generación de algunas nuevas (Hernández Ramírez 2006: 24). Por otro lado, hay que reseñar el impacto que puede darse en las sociedades de destino y su repercusión en el patrimonio (Hernández Ramírez, 2004). En este sentido, si bien no se puede negar que la asunción de la ideología de la modernidad socava las relaciones tradicionales de la sociedad de destino y convierte a su patrimonio en pura escenificación, es importante señalar que el propio turismo puede contribuir a una revaloración del mismo patrimonio a través de la percepción autóctona de su singularidad y su valor ante miradas ajenas (Fernández de Paz, 2015: 390).

De todo esto se desprende que el patrimonio se ve envuelto en una serie de dinámicas propias de la globalización/modernidad que marcan las formas y, en buena medida, los propósitos por los que el bagaje patrimonial es seleccionado; pero que, conforme a su naturaleza selectiva, este proceso es absolutamente normal, aunque tengamos que hacer mención del, en ocasiones, unidimensional tratamiento que de él se hace por parte de aquellos individuos o colectivos que plantean únicamente su explotación económica. Dicha aproximación sólo garantiza en el patrimonio la perentoriedad merced a su sometimiento a las leyes del mercado; el problema es que, si bien la inversión en patrimonio ha sido vista como un saneamiento y un valor añadido a la hora de promocionar un destino, redimensiona el patrimonio mismo para supeditararlo a este fin. Pero, ¿será el turismo redimensionable a la escala patrimonial? Así parece pensar Prats, siempre y cuando se plantee a niveles micro y no constituyan actuaciones a gran escala que pongan en riesgo el plan general y puedan inducir a mayores fracasos. Para ello “es preferible optar por la conservación estricta y una museografía (una activación, una puesta en valor) imaginativa y renovable pero *pobre*, de bajo coste económico” (2003: 135-136).

Para llegar a este punto, aquel en el que toda planificación es puesta en marcha, se ha de pasar por una serie de estudios y sanciones de corte académico que, a día de hoy, son los que *de facto* garantizan la autenticidad y/o legitimidad de un patrimonio. Sin la adecuada actuación de los científicos sociales es extremadamente difícil que una propuesta patrimonial llegue a los términos de la tutela. Como hemos contemplado en puntos anteriores, los académicos se erigen en augures, intérpretes de la psique colectiva y destinados, por tanto, a catalizar dichas corrientes.

1.2.3.4. El papel de los científicos sociales

La misma existencia de un conjunto de investigadores o científicos sociales dedicados al estudio del patrimonio, a su interpretación y a la planificación de las distintas intervenciones sobre el mismo, supone el verdadero salto desde la simple y continua selección, transmisión y resemantización de elementos culturales, comunes a todas las sociedades, a la altamente reflexiva sociedad del riesgo de Beck (1998: 199-237). Si, como hemos visto, el descarte de dichos elementos, o su reinterpretación simbólica, es algo perfectamente natural, la existencia de un grupo que actúa como mediador entre la selección dada en una comunidad y la definitiva ‘apoteosis’ jurídica que supone su sanción administrativa con el rango correspondiente, será buena prueba de la especificidad de esta forma de transmisión cultural y del contexto en el que nos encontramos. Una sanción que, como también hemos mencionado a menudo, no puede existir sin haber pasado por la conveniente certificación y autenticación del objeto de estudio, a su vez patrimonializable. Dado que en el pasado las élites y los estados administraban dicho estatus en base a una percepción historicista o esteticista, partiendo de la asunción de la universalidad de ciertos conocimientos y, en algunos casos, dejando en manos de coleccionistas o de personas ‘de reconocido prestigio’ las recomendaciones y/o valoraciones patrimoniales, esta modernidad altamente reflexiva asume que ese tipo de actuaciones apriorísticas carecen de sentido y son escasamente representativas, por lo que conoce la aparición de una ‘casta’ destinada a la gestión del patrimonio, su tasación y correcto uso. Como acertadamente apunta Lenclud, “a falta de un detentador cualificado de la tradición [que en un contexto moderno ha de ser, además, sospechoso], tendremos siempre necesidad de un etnólogo para apropiarse de la tradición” (1987: 115). Lo cual no debe sorprender, ya que en la sociedad globalizada los académicos gozarán de una amplia legitimidad a la hora de interpretar y gestionar las tradiciones y el patrimonio... siempre en representación de la sociedad a la que pertenecen y sin desdeñar el importantísimo papel que el asociacionismo tiene en la activación patrimonial.

¿Se justifica la finalidad científica de acumulación del saber con la alineación con determinadas visiones político-sociales? Creemos que es una cuestión engañosa, pues ha de entenderse que todo esfuerzo científico encuentra sentido al ser puesto al servicio

de la colectividad en la que ha surgido. Sin embargo no podemos olvidar que la aplicación consciente de un sesgo en una investigación limita el alcance de la misma, y no la hace menos sospechosa que cualquiera de las distintas motivaciones de las dinámicas activadoras del patrimonio. Tanto si la inclinación nace de la sincronización con determinados intereses políticos o socioeconómicos (Valcuende 2008: 24; Agudo Torrico 1999: 43) como si procede de un intento de garantizar la cuota de poder sobre la resignificación de los elementos culturales seleccionados para su patrimonialización y, por tanto, su subsistencia (Carretero, 1999: 106-107), no podemos obviar cierta desviación con respecto al metarrelato que les corresponde, el de la ciencia, y que implica objetividad, compromiso con la divulgación del conocimiento, etc. Es asimismo notable la posición ‘prometeica’ que en ocasiones se arroga el estrato científico, por la cual pone a disposición de la sociedad la más certera (al menos la más legítima) interpretación de la realidad (Kockel, 2007: 31). En cualquier caso, el ‘sacerdocio’ científico no es ajeno a la sociedad en la que se inscribe, y esas pequeñas –aunque significativas- derrotas¹⁴, por más que sean naturales, no dejan de ser paradójicas.

Aunque ahondar en dichas circunstancias está lejos de lo pretendido en esta investigación, ha de constar el carácter particular de los científicos sociales en general y de los concernidos por el patrimonio en particular, cuyo reconocimiento puede ayudar a la hora de abordar las dinámicas activadoras, interpretativas y los usos del patrimonio cultural, con especial mención del aspecto inmaterial.

¹⁴ En el sentido de rumbo o dirección.

2. REFLEJO DEL PATRIMONIO INMATERIAL EN LA LEGISLACIÓN

2. REFLEJO DEL PATRIMONIO INMATERIAL EN LA LEGISLACIÓN

Abordada la nueva concepción patrimonial, su origen, desarrollo y las disrupciones y problemáticas a las que se enfrenta, resulta lógico tratar –en lo que a esta investigación se refiere- el desarrollo normativo de la protección patrimonial, con especial énfasis en la toma de conciencia de la inmaterialidad del patrimonio y el consiguiente despliegue legislativo. No se puede negar que un aspecto fundamental en la consideración de determinados elementos como patrimonializables, es su paso por el ritual de la sanción administrativa que otorga la ‘sacralidad’ patrimonial puesto que el repaso del conjunto de la legislación dedicada al patrimonio sería no sólo exhaustivo en extremo sino que además se desviaría del propósito de esta investigación, creemos más razonable, a la par de útil, ceñirnos al análisis de los dos procesos legislativos que podrían interesarnos dado lo limitado del área a estudiar: el internacional y el japonés.

Por un lado, el progreso de la nomenclatura patrimonial internacional, en especial de la desplegada por la UNESCO¹⁵, marca en buena medida las pautas -resultando en muchos casos simple inspirador- a la hora de organizar el armazón normativo en los distintos países miembros; donde lo verdaderamente importante a la hora de tratar los esfuerzos de la UNESCO será observar el proceso (si bien incompleto) de reconocimiento de la inmaterialidad del patrimonio.

Por otro lado hemos de poner el acento en la legislación japonesa. El valor que tiene dicha normativa en esta investigación vendrá dado por varios factores: dejando a un lado la obviedad de ser la legislación correspondiente a nuestra área de estudio, el más importante de ellos será su absoluta modernidad en relación con la imperante en el mundo, que plantea un reconocimiento de la inmaterialidad del patrimonio en fechas tan tempranas como 1953. Una iniciativa tan espontánea, efectiva y determinante en relación a las cuestiones que hasta ahora hemos tratado (tradición e identidad en especial), que no podemos sino ponerla en relación con una determinada forma de gestionar la realidad, que sería la propia de la cultura japonesa.

¹⁵ Verdadero definidor global del valor de determinados elementos, y su inclusión en el panteón patrimonial que viene siempre apellidado: ‘de la humanidad’.

La relación directa entre el carácter ‘ejemplar’ de la proposición normativa nipona en materia patrimonial, y las mismas -y bastante más recientes- propuestas a nivel internacional es, ciertamente, imposible de evidenciar. Sin embargo, las especiales circunstancias que rodean el avance de las últimas (por ejemplo, que se sucedieran bajo el mandato de Matsu’ura Kôichirô en la UNESCO) y el contexto en que tuvo lugar, hacen que la presunción de dicha causalidad vaya más allá de la mera especulación, al estar sostenida por suficiente material indiciario, sobre el que abundaremos más adelante.

2.1. Normativa internacional sobre el patrimonio inmaterial

2.1.1. Progresiva toma de conciencia de la inmaterialidad del patrimonio

La idea de proteger el patrimonio vivo del mundo no es nueva y, aunque con abordajes conceptuales netamente distintos, podemos retrotraernos a la década de 1950 para contemplar las primeras tentativas de creación de un aparato jurídico internacional con dicho fin. El mundo que nació de la segunda guerra mundial conoció, como ninguna otra época del mundo, el auge del internacionalismo; por lo que no puede extrañar que tras la fundación de la UNESCO, en noviembre de 1945, se diera tal aproximación a la idea de cultura, entendiendo el respeto a su diversidad como fundamental a la hora de garantizar relaciones pacíficas y de mutuo entendimiento. La prioridad de las primeras actividades -que intentaban reflejar la situación sociopolítica de un mundo que tenía en la posguerra y la descolonización su marco contextual- fue precisamente la cooperación internacional en el ámbito de las artes, especialmente en lo referente a museos, música y literatura.

De tal empuje derivaría la creación en 1946 del Consejo Internacional de Museos (ICOM), el Consejo Internacional de la Música (ICM) en 1949 o la entrada en vigor en 1955 de la Convención Universal de Derechos de Autor. Dos años antes, en 1953, vería la luz el primer volumen de la serie “Unidad y Diversidad de Culturas”, cuyo propósito era valorar la variedad cultural y la relación intercultural; a lo que se sumaría en 1957 un trabajo sobre las relaciones entre las culturas orientales y occidentales. En la misma

línea, pero estableciendo un ideario de honda repercusión en el futuro, se aprobó en 1966, en la Conferencia General, la célebre *Declaración Solemne sobre los Principios de la Cooperación Internacional*. Esta declaración marcaría las pautas de las futuras políticas de la UNESCO, pues si bien aún no plantea el uso del término patrimonio con la carga jurídica que tiene hoy en día, sí al menos establece la dignidad de toda cultura y su desarrollo, enfatizando su valor como patrimonio de/para toda la humanidad, concepto que en lo sucesivo sería central en las políticas culturales de la antedicha organización (Brugman, 2006: 56-57).

A pesar del enorme peso que desde entonces se le ha venido dando desde los distintos organismos internacionales a la diversidad cultural, no es menos cierto que el tratamiento normativo de la realidad patrimonial ha ignorado manifiestamente determinadas expresiones culturales que no se ajustaban a los valores que, hasta hace bien poco, se asignaba a los elementos patrimonializables. Ya hemos expuesto el peso que el punto de vista monumentalista ha tenido sobre la designación patrimonial y cómo se ha producido el trasunto de la absoluta ignorancia por la cultura viva, por la inmaterialidad del patrimonio, hasta su pleno reconocimiento, si bien manteniendo la discriminación entre materialidad e intangibilidad. Un proceso que supone la apertura definitoria del patrimonio desde la euro-norteamericana que prestigiaba a determinados elementos en función de su excepcionalidad o antigüedad, hasta otro *tempo* conceptual más difuso y omniabarcante que permite la adscripción de manifestaciones pertenecientes a culturas cuyos criterios valorativos son bien distintos. De hecho, es un viaje que supone la sustracción al patrimonio de las apriorísticas convenciones sobre su rango especial y estabilidad, para reconocer a la sociedad como productora, ejecutora o preservadora del mismo, reconociendo en él un alto componente semiológico de las propias pautas culturales que le han dado lugar, y de las dinámicas subyacentes.

Para alcanzar dicho estado, ha sido necesario sortear numerosos obstáculos conceptuales. Si bien el mencionado valor intrínseco atribuible a la concreción material del patrimonio puede considerarse fundamental, no lo es menos el valor de la ‘autenticidad’. No es algo que deba sorprendernos, ya que la cuestión de la autenticidad lleva a plantearnos qué es merecedor de conservarse/transmitirse, dejando sujeto al debate un aspecto bastante conflictivo de la realidad patrimonial. En la *Guía Operativa para la aplicación de la Convención Mundial del Patrimonio* (basada en la *Carta de*

Venecia de 1964) de la *Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de 1972, la autenticidad aparece definida en torno a cuatro elementos. Así pues habrá una autenticidad emanada “de los materiales”, donde se pone en valor el componente físico del elemento, y la necesaria fidelidad al mismo; en el “trabajo”, algo que se corresponde con la idea de genio o excepcionalidad del creador; en el “diseño”, producto de la valoración del propósito original del elemento y, por último, autenticidad en el “marco”, que responde a la fidelidad al contexto (Munjeri, 2004: 14).

Un cambio significativo en la concepción patrimonial pasaría por una modificación de los criterios de autenticidad, a través de los cuales se da valor a elementos concretos y se les convierte en patrimonio. Y es que, si los criterios enumerados para reconocer la autenticidad de un determinado patrimonio apenas tienen cabida en la reevaluación de las culturas occidentales, debido a la inclusión de los aspectos populares de la misma, es impensable que puedan hacer justicia a culturas que guardan en sus niveles de manifestación, y con respecto a la occidental, una enorme disparidad.

Bajo estas premisas, el santuario de Ise (prefectura de Mie, Japón), no podría considerarse patrimonio a pesar de ser uno de los más sagrados para la religiosidad sintoísta y retrotraerse al s.VII, simplemente porque es reconstruido, mediante el ritual conocido como *shikinen zotai*, en otra localización ceremonialmente designada, cada 20 años, con nueva madera y sin variar el diseño de las edificaciones. Este santuario forma parte de un extenso y complejo aparato litúrgico que se mantiene vivo hoy en día, con una enorme carga simbólica, amén de garantizar la supervivencia y reproducción de una serie de técnicas constructivas que han permanecido prácticamente estáticas a lo largo de los siglos. Y esto resulta a pesar de excluir el factor material a la hora de constituir su propia relevancia; representando, en suma, un ejemplo flagrante de la significancia excepcional que tienen ciertos aspectos de lo que usualmente denominamos cultura japonesa, y que implica que determinados elementos (muebles o inmuebles) deban ser reconstruidos, por necesidades materiales o rituales, de manera periódica y sin que ello suponga un menoscabo en su estimación.

Otras culturas manifiestan una desafección semejante hacia consideraciones tales como materialidad, autoría, invariabilidad en el tiempo, etc. En manifestaciones culturales que

pueden llegar a ser centrales en el seno de sus sociedades, ¿han de ser por ello indignas de la consideración patrimonial?

No es de extrañar que uno de los pasos clave en la reorientación de la política patrimonial de la UNESCO, se diera en la *Conferencia de Nara sobre la Autenticidad* en 1994, en colaboración con el ICCROM y el ICOMOS. En el *Carta de Nara sobre la Autenticidad*, producto de dicha Conferencia, y que podemos considerar un anticipo del cambio de postura que habrá de darse en 2003, se confirma que la autenticidad de cualesquiera elementos podrá ser determinada mediante el conocimiento y la comprensión de los valores atribuidos o depositados en dichos elementos por parte de la sociedad que los singulariza, y que sólo a través de dicha consideración podrá juzgarse¹⁶. O lo que es igual, la autenticidad será dada mediante la consideración de los valores residentes en el seno de una sociedad concreta, antes que por los valores intrínsecos del fenómeno.

Sin embargo, antes de llegar a este punto, la manifestación última de los criterios de selección patrimonial de la UNESCO, materializados a partir de 1972 en la Lista del Patrimonio de la Humanidad, había ignorado por completo el patrimonio intangible y, por tanto, a muchas culturas cuyas manifestaciones discrepaban en cuanto al *modus operandi*. A pesar de que a raíz de la Convención de dicho año se empieza a plantear la protección de la cultura como algo vivo, habrá que esperar a 1997 para contemplar la aparición de la designación de “Obra maestra del patrimonio oral e inmaterial” como primera figura institucional internacional dedicada en exclusiva a dicha consideración patrimonial. Incurriendo, eso sí, en la reválida de la dicotomía material-inmaterial, que continúa dificultando una comprensión profunda de la realidad patrimonial.

2.1.2. Antecedentes normativos de la Convención de 2003: Autocrítica y primeros pasos

En el largo camino de la salvaguarda de esa cultura viva, se han utilizado dos vías diferentes. Una referida a la titularidad de la propiedad cultural y de naturaleza técnica y jurídica, la otra nacionalista y tendente a políticas de índole social y cultural (Kurin,

¹ Para el texto completo de la *Carta de Nara sobre la Autenticidad* en la página oficial de ICOMOS: http://www.international.icomos.org/naradoc_eng.htm

2004: 69-70). Ya en la década de los 50 hubo numerosos debates acerca de la posible aplicación sobre el folklore y la cultura tradicional de los derechos de propiedad intelectual, que dieron lugar a interesantes reflexiones. Desde el punto de vista de la salvaguarda, resulta lógico que las primeras aproximaciones se dieran a raíz de herramientas familiares, como la legislación dedicada a los derechos de autor; si éstos están pensados para que los productores de cultura vean garantizadas su actividad, a la par que prestigian su labor, asumiendo con ello una elevación de la retribución comercial y del reconocimiento social, ¿podemos suponer que dichos principios son aplicables a las formas de expresión entendidas como tradicionales? Abre, además, otros interrogantes acerca de la idoneidad de la aplicación de los derechos sobre la autoría de expresiones populares y/o tradicionales, y también en relación a la competencia estatal sobre la regulación en materia de explotación comercial.

En este contexto no es extraña la propuesta por parte de Bolivia, en 1973, de una revisión de la *Convención Universal sobre Derechos de Autor*, que incluyera un Protocolo en el que se protegiera legalmente el acervo folklórico. Si bien no fue aceptada, sí dio pie, sin embargo, y tan sólo un año después, a la reunión de la UNESCO con la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) en Túnez, con el propósito de trabajar sobre una *Ley Modelo* para la protección de la propiedad intelectual de estas manifestaciones.

La vía nacionalista, surgida en el seno de las profundas transformaciones socioculturales de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, buscará la protección y promoción de un conjunto de tradiciones que se contemplaban en peligro ante el avance de la modernización y, allí donde correspondiese, de la occidentalización. El ejemplo más notable de ello es el caso japonés, que propuso un sistema normativo complejo y eficaz en fecha tan temprana como 1950. Una legislación pionera en el reconocimiento de la ‘propiedad cultural inmaterial’, que se vería coronada con la figura conocida popularmente como ‘tesoro vivo’, entendida como depositario de un conjunto de saberes y habilidades que requerían protección y la garantía de su transmisión; todo ello con objeto de asegurar la supervivencia de la cultura nipona¹⁷. La programación de itinerarios similares en otros muchos países, bien por inspiración o por responder a

¹⁷ Programa de Tesoros Humanos Vivos de la UNESCO:
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00061&lg=ES>

estímulos similares, y más tarde por recomendación de la propia UNESCO, no tardarán en brotar, dándose en contextos culturales muy diferentes¹⁸.

Los esfuerzos formales a través de la UNESCO darán, en la *Convención para la Protección Mundial del Patrimonio Cultural y Material* de 1972, un nuevo paso. Si bien esta Convención puso en marcha el programa de la *Lista del Patrimonio Mundial*, con el objetivo de promover el reconocimiento internacional y la protección nacional del patrimonio, y siendo además el primer instrumento de alcance universal en el ámbito patrimonial, con él se reforzará la identificación entre cultura y materialidad, por lo que no debería sorprender la iniciativa boliviana reseñada antes y ni el celo con que en las sucesivas reuniones intergubernamentales se trabajó para incluir la inmaterialidad en la idea de cultura. No son de extrañar los esfuerzos desde la Conferencia de Políticas Culturales en África, celebrado en Accra (Ghana) en 1977, por ir más allá de la materialidad en la concepción de la cultura, hasta el punto de incluir sistemas de creencias y cosmovisiones; o los de la conferencia de idéntico propósito, en el ámbito latinoamericano, y que dio lugar a la Declaración de Bogotá (1978), por la que se reafirma para cada pueblo su “derecho y deber [...] a determinar de forma independiente su propia identidad cultural”¹⁹, aunque sin llegar nunca a la elaboración del aparato normativo que garantizase esos propósitos.

La *Declaración de México*, producto de la *Conferencia Mundial de Políticas Culturales* (Mondiacult) de 1982, continuó en la misma tónica que las que le precedieron, y mediante la afirmación del carácter único e irremplazable de los sistemas de valores que representan las distintas culturas y de la inexistencia de jerarquía entre ellas, perpetúa la relación entre identidad y diversidad. Sin embargo plantea un avance significativo en la conformación del nuevo concepto de patrimonio cultural aportando una nueva definición, mediante la cual se entiende que tanto el tangible como el intangible no son sino medios a través de los cuales los pueblos encuentran su expresión. Con el transcurrir de la década de los 80, la celebración de numerosas reuniones de expertos culminó en 1989 en la aprobación del primer texto normativo concerniente al patrimonio inmaterial por parte de la Conferencia General de la UNESCO, aunque de

¹⁸ Corea del Sur (1964), Tailandia (1985), Filipinas (1992), Francia (programa de los *maître d'art*, 1994), República Checa (2003), Senegal (2006), y Nigeria (2007), Chile (2009), entre otros.

¹⁹ De la declaración de Bogotá en 1978 en: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35221&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

escasa relevancia jurídica; nos estamos refiriendo a la ya mencionada *Recomendación para la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y el Folklore*. Siendo un documento no vinculante, únicamente se aconsejaban ciertas prácticas para que los estados miembro pudieran acometer la tarea de la salvaguarda de su patrimonio intangible. A pesar de que se acompañó dicha recomendación con la creación de atlas, seminarios y manuales, lo cierto es que pocos ejecutaron tales medidas.

La proliferación de los medios de comunicación de masas y el empuje de un fenómeno que apenas se empezaba a reconocer, la globalización, a lo largo de los años 90, que introducía transformaciones o aceleraba cambios de resultados insospechados, hizo que se contemplara con consternación el futuro de tradiciones y manifestaciones culturales localizadas. Esto dio lugar a numerosas iniciativas que tendían a plantear la protección del patrimonio remanente, a la par que se intentaba reconectar a la sensibilidad contemporánea con un pasado cultural distintivo. Un ejemplo de ello es la puesta en marcha del programa *Tesoros Humanos Vivos* en 1993, y la recomendación de su adopción a todos los estados miembro, en el reconocimiento de aquellos individuos o grupos que, por su excelencia artística en la manifestación del patrimonio inmaterial, vean aseguradas la transmisión de su habilidad (Aikawa, 2004: 142).

En una reedición de la lógica preocupación por la supervivencia de culturas o manifestaciones culturales no dominantes, la UNESCO publicó en 1996, a través de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (creada a la sazón en 1991), un informe conocido como *Nuestra Diversidad Creativa*. En dicho informe, el cual además de resaltar la importancia del patrimonio como parte del proceso generativo de la identidad, y de la necesidad de proteger las particularidades culturales que garantizarían la diversidad, se apunta la tendencia histórica de la UNESCO de beneficiar al patrimonio material en sus políticas preservacionistas. Un ejercicio de autocrítica que ponía en evidencia el olvido al que había quedado relegado el patrimonio inmaterial (Brugman, 2006: 59).

La autocrítica continuó desarrollándose a lo largo de la última década del siglo XX, hasta el punto de que la Conferencia global que tuvo lugar en el *Smithsonian Institute*, en Washington, en 1999, culminó la celebración de un ramillete de conferencias regionales dedicadas a los problemas del patrimonio y su supervivencia, en la nueva

realidad socio-cultural de la globalización. Además de subrayar las deficiencias de la *Recomendación* de 1989, a la que se acusa de ceñir en exceso las pautas propuestas, de someterlo todo al arbitrio de los estados y de ser un instrumento débil y escasamente planeado, se señala la necesidad de dar el protagonismo a los reproductores de las tradiciones y manifestaciones culturales, por encima de las aproximaciones académicas sobre las mismas. Tanto en la Conferencia como en el libro publicado a modo de recapitulación (“*Safeguarding Traditional Cultures*”), se presenta la cultura como una entidad viva, producto de las dinámicas comunitarias que la producen; de ahí que el papel de la participación de dichas comunidades en la problemática derivada de la salvaguarda y reproducción del patrimonio cultural se haya priorizado.

Al enorme impulso que supuso esta conferencia en el *Smithsonian Institute*, para la creación de un nuevo instrumento normativo que abordara sin prejuicios y con igualdad de trato al patrimonio inmaterial, se sumó el nombramiento, ese mismo año, del japonés Matsu’ura Kôichirô, como Director General, ese mismo año. A petición de la Conferencia General de la UNESCO, el Director General presentó, en 2001, un informe que concluía la insuficiencia protectora que ofrecían las legislaciones de propiedad intelectual (que tendían a proteger sólo una parte del patrimonio intangible), y la inadecuación de unos instrumentos normativos que, como había quedado demostrado en base al legado de la *Recomendación* de 1989 y las conclusiones derivadas de conferencias posteriores (Washington en 1999 y Turín en el 2001), tendían a la salvaguarda del patrimonio material. También recomendó la puesta en marcha de un nuevo marco jurídico que, sometido a la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* de la ONU (1948), cediera el protagonismo a las sociedades titulares del patrimonio. No en vano, ese mismo año, lanzó el programa conocido como *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial*, el cual, pese a contar con problemas de índole conceptual y resolutive, tuvo el valor de erigirse en alternativa inmaterial de la Lista del Patrimonio Mundial Y atrajo la mirada de la sociedad y las instituciones a tradiciones y diversas manifestaciones populares, sancionándolas y, en cierto modo, ‘sacralizándolas’. A diferencia de la Lista, contó desde un principio con una mayor representación de culturas o comunidades fuera de la centralidad euro-norteamericana, que estaban, en aquella, infrarrepresentadas.

El programa de *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial*, daba un reconocimiento internacional y particular al patrimonio intangible, y se constituyó en un eficaz sistema de dotación de prestigio y estimación hacia dicha modalidad, con lo que eso conlleva en cuanto a revalorización, atracción de financiación para la salvaguardia y concienciación en la necesidad de su protección y reproducción. Por todo ello se puede considerar el penúltimo eslabón en una larga cadena de progresivo reconocimiento de la inmaterialidad del patrimonio y su relevancia en la construcción de identidades, que llega a su punto álgido (al menos por ahora), en la Convención de 2003. Un aldabonazo en materia normativa que detallamos a continuación.

2.1.3. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003

Los prolegómenos de la propia convención contaron con una requisitoria por parte del Consejo Ejecutivo de la UNESCO, de una profundización en la definición conceptual del patrimonio, con respecto a la dada en el programa de Obras Maestras, ya mencionado. La necesidad de clarificar y delinear ámbitos de aplicación de un futuro cuerpo normativo, condujo a la reafirmación de la importancia de que los estados establezcan sistemas de protección del patrimonio, especialmente inmaterial, en la *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural* de 2001. Asimismo, el objetivo de la conferencia de Rio de Janeiro de 2002 fue la delimitación de los ámbitos prioritarios sujetos a debate en una convención internacional sobre patrimonio inmaterial, y la consiguiente elaboración de un glosario de términos relacionados, así como la redacción de un primer borrador de la Convención.

Habremos de retrotraernos a las reuniones de expertos que entre 2002 y 2003 tuvieron lugar en París, a la hora de abordar la nueva concepción patrimonial, tal y como sería expresada en la Convención de 2003. El resultado sería el siguiente:

“Se entiende por ‘patrimonio cultural inmaterial’ los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la

diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.”²⁰

Como puede observarse, a pesar de que en las distintas reuniones para elaborar el anteproyecto de la Convención uno de los puntos centrales fue la cuestión de la amplitud del concepto de patrimonio cultural inmaterial, con objeto de no provocar inconcreción y confusión en las interpretaciones, y de esa forma afectar la rigurosidad de la aplicación del propio texto, éste no deja de ser extenso. Elimina el aspecto estrictamente práctico de los elementos, y sólo los valora cuando resultan contenedores de sentido, de carga simbólica, generadoras de identidad. Además, a pesar de la amplitud de la definición, en el punto segundo del artículo 2º de la Convención, se explicita que para entrar en el rango patrimonial, los elementos han de circunscribirse a las categorías explicitadas. A saber: relacionadas con la oralidad o con las mismas lenguas que vehiculan el fenómeno; ser usos sociales y rituales, o conocimientos relativos a formas distintivas de interpretar la realidad; han de proceder de experiencias estéticas elaboradas y/o corresponderse a técnicas artesanales. Sin embargo, sólo dos criterios son fundamentales para identificar el patrimonio: que los elementos patrimonializables han de ser depositarios de cargas simbólicas y que sean transmitidas de generación y generación.

Pero con la eliminación de referencias al folklore o a la religión, esta definición termina abarcando fenómenos muy dispares, a la par que abre al espacio de la denominación patrimonial numerosas prácticas contemporáneas, a la espera de su reproducción y transmisión en el tiempo. Y sin embargo, la persistencia del desglose entre la existencia de un patrimonio material, con valor en sí mismo, y del inmaterial, sobre el mismo fenómeno, hace que el reconocimiento del patrimonio sea complejo; en palabras de Kurin, “El hecho de que la Convención haga operativamente material lo inmaterial implica que la distinción y separación de las dos esferas resulte problemática” (2004: 73).

²⁰ Texto completo de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006>

La necesaria compatibilidad que ha de tener la designación del patrimonio cultural con los derechos humanos, plantea controversias. Dado que en numerosas ocasiones el patrimonio resulta de procesos generadores de la identidad, y que ésta suele estar asociada a manifestaciones que implican exclusión o confrontación, o a exaltaciones religiosas, el ‘imperativo de respeto mutuo’ parece desestimar una parte significativa del *pool* patrimonial sujeto a salvaguarda. Asimismo merece la pena referir brevemente la inclusión del término ‘sostenible’ en la definición de patrimonio cultural inmaterial, y la contradicción en la que incurre. Dado que sólo se entiende la protección aplicada a aquel patrimonio cuya pervivencia puede peligrar (que, en el fondo es el propósito de la Convención), resulta insólito que sólo aquellos que son ‘sostenibles’ -cuya existencia no está garantizada en el contexto actual- merezcan la sanción normativa patrimonial. Hemos de suponer que la sostenibilidad es un *desiderátum*, y no un criterio de potencialidad patrimonial; y sin embargo, no deja de ser una puntualización que provoca confusiones.

Con la aprobación en plenaria de la Convención, por la Conferencia General el 17 de Octubre de 2003, y su entrada en vigor en 2006, los estados miembro que hubieran ratificado el Convenio se encuentran ante una serie de obligaciones. Éstas incluyen un proceso de identificación e inventario del patrimonio inmaterial en el ámbito de su territorio, clasificando y definiendo su estado, y la toma de todas aquellas medidas que se consideren necesarias para garantizar la salvaguardia de dicho patrimonio. Identificación, evaluación y toma de medidas que ha de contar siempre con la opinión, colaboración y permiso de las comunidades titulares del elemento patrimonializable. Para la consecución de tales medidas, el país ha de usar sus propios medios, aunque la propia UNESCO establece un fondo con las cuotas de los países adscritos (que en cualquier caso no supera el 1% de la contribución habitual al presupuesto del propio organismo internacional), y está abierta a toda ayuda y reconocimiento que pueda prestar en aquellos casos que requieran una atención especial por su vulnerabilidad.

En cuanto a las medidas que la UNESCO plantea, destaca la creación de una unidad de trabajo encargada de la supervisión de los programas de protección para el patrimonio denominado; y de un comité a cargo de la supervisión de dos listas de patrimonio inmaterial. Una de ellas recoge las designaciones como *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial*, y que podría ser equiparable a la destinada a representar el

Patrimonio de la Humanidad: la segunda resulta un listado del patrimonio inmaterial en peligro, requiriendo actuaciones inmediatas. La aproximación de dichos programas parte del supuesto de la priorización de vulnerabilidades, atajando problemas concretos en momentos determinados, sin tener en cuenta el planteamiento global de las diferentes actuaciones. Este criterio, empujado por el deseo de garantizar una adecuada gestión y de evitar, en la medida de lo posible, el derroche de recursos y personal, no deja de suponer una aproximación atomizada a los fenómenos, ignorando en muchas ocasiones el contexto y las interrelaciones y dinámicas menos evidentes (Kurin 2004: 79).

Desde luego, es en la aplicación de programas y políticas donde encontramos el mayor número de inconvenientes. La necesidad de aquiescencia en las comunidades portadoras, requiere contactos y negociaciones que pueden llegar a ser tortuosas y engorrosas (Rosas Mantecón, 1999), - especialmente cuando hablamos de grupos liminales en el conjunto del contexto globalizado- y que someten a las instituciones a la tarea de seleccionar interlocutores, con la posible consecuencia de alterar notablemente las relaciones internas de las propias comunidades; y cumplir con cierta fortuna esta tarea no garantiza la complicidad o movilización de dicha comunidad, ni el éxito en el trabajo conjunto (Kirshenblatt-Gimblett, 2004: 61). Por supuesto, y como ya explicamos en el apartado de los problemas del patrimonio, la inclusión de las manifestaciones en dinámicas de desarrollo pueden exponerlos al vaciamiento de contenido simbólico e identitario y, por tanto, a su pérdida de valor como patrimonio (fijación, mercantilización, resignificación, etc.). Lo que finalmente nos lleva a concluir que la ‘garantía’ en cuanto a la sostenibilidad y salvaguarda -y por tanto a la misma Convención-, no deja de ser una proposición idealista que está a merced del desarrollo de los planes de acción y sus posibles consecuencias, por no mencionar supuestos *ceteris paribus* como la voluntad política y de la propia comunidad, el contexto sociocultural, la situación económica, etc. La misma existencia de una lista de patrimonio inmaterial, separada de la ‘sacrosanta’ del Patrimonio de la Humanidad, no puede sino incidir en la dicotomía artificial e injusta que se sigue produciendo, a pesar de la progresiva toma de conciencia de la inmaterialidad de todo patrimonio. Dicho dislate podría entenderse (aunque no demasiado), como producto de una necesidad operativa, como herramienta de trabajo, pero no en un contexto que se define por el increíble prestigio y reconocimiento que alcanzan las manifestaciones en ellas incluidas.

No obstante, podemos concluir que, a pesar de los numerosos inconvenientes, y de la ausencia de un planteamiento holístico de la problemática del patrimonio inmaterial, los beneficios futuros de la protección patrimonial han de tender a ser incuestionables con respecto a la no actuación, o al procedimiento medroso e inefectivo. El valor de la Convención de 2003 no reside únicamente en la protección real que pueda suponer para el patrimonio inmaterial mundial, sino que, por una parte, responde a un momento de nuestra historia social especialmente sensible hacia el mantenimiento de determinados elementos que producen identidad (ya sea con una comunidad imaginada en el pasado o en sus manifestaciones populares); por otra parte, es innegable que esta Convención llena un vacío jurídico a nivel internacional, complementario de las legislaciones propuestas por los estados miembros, en esa sensibilidad que podríamos decir recién descubiertas (Brugman, 2006: 63-64). Asimismo podemos atribuir su inclusión en interpretaciones económicas o desarrollistas, como consustanciales al hecho de ser producto de una sociedad concreta. Si hemos de suponer que la demanda patrimonial es producto de la conciencia del riesgo de la sociedad globalizada, la salvaguarda del patrimonio inmaterial no es sino su más reciente manifestación inmaterial, aunque, eso sí, absolutamente sostenible y en absoluto vulnerable.

2.1.4. Una nota sobre el rol de Japón en el advenimiento de la Convención de 2003

Hasta ahora, y a pesar de los esfuerzos por detallar de manera neutra la aparición de una sensibilidad patrimonial diferente y omnicomprendiva, resulta difícil escapar a la noción teleológica dominante en el relato de la consecución de los esfuerzos en esa materia. Por eso ha sido particularmente importante descender al nivel contextual para identificar los proponentes de los distintos cambios normativos, sus motivaciones y la relación de fuerzas existente. Sin embargo, este afán por representar las distintas iniciativas que, a nivel global, han maniobrado para lograr el cambio de paradigma, podría conseguir justo lo contrario de lo que pretende. Al fin y al cabo su interpretación puede ponerse al servicio de un determinado discurso, enormemente impregnado ideológicamente, que abundaría en la descolonización y la ascendencia de los pueblos periféricos, y que finalmente introduciría una doctrina finalista en el relato de la reforma normativa. Ciertamente, la implicación en este proceso de sociedades sujetas a procesos de descolonización y, por ende, de reafirmación cultural e identitaria, es real, constatable y de singular importancia, y sin embargo puede conducir a una interpretación sesgada de

las relaciones de poder que, de manera efectiva, se manifestaban en el antedicho proceso. En este sentido, y sin menoscabo de la progresiva incorporación y participación de aquellas sociedades excluidas hasta el momento en los ámbitos decisorios del patrimonio mundial, el rol de Japón en el desarrollo del ya explicitado cambio patrimonial paradigmático, será crucial.

Para comprender la vocación internacionalista que ha animado a los distintos gobiernos japoneses en las últimas décadas, hay que hacer siquiera mención al contexto en el que se ha desarrollado la política exterior japonesa. Imposibilitado para ejercer la violencia con excepción de la defensa propia, merced al artículo 9 de una constitución diseñada como consecuencia de la derrota tras la Segunda Guerra Mundial, Japón ha dependido de los tratados bilaterales de seguridad con los Estados Unidos de Norteamérica. Esta limitación constitucional al propio ejercicio de la fuerza allende sus fronteras y consecuente dependencia del poder militar norteamericano, ha establecido un marco de actuación internacional notablemente estrecho. Con independencia de la opinión que pueda tenerse con respecto a la proliferación de las acciones militares, a la simple existencia de los ejércitos, o a las relaciones de poder en que están basadas las relaciones internacionales, lo cierto es que, dada la posición eminente de que goza Japón gracias a su potencia económica, la situación del país demanda una mayor presencia y peso en el escenario global. Una situación que ha tratado de corregirse a través del ‘poder blando’.

Dado que es absolutamente tangencial con respecto al objeto de esta Tesis, no abundaremos en los pormenores de la política exterior japonesa, sin embargo conviene trazar un bosquejo del contexto que permita entender de forma clara la relevancia de Japón en el desarrollo del nuevo modelo patrimonial. La dependencia militar ya explicitada y la necesidad creciente de mantener una posición relevante frente a la ascendencia de China, ha hecho que los sucesivos gobiernos japoneses dediquen mayores esfuerzos en la consecución de dicho objetivo a través de otros medios, que se traducirían en el ya mencionado ‘poder blando’. Esta forma de poder, conceptualizada por Joseph S. Nye como aquella que “descansa en la habilidad para moldear las preferencias de otros”²¹, se construye a través de medios culturales e ideológicos que se

²¹ Nuestra traducción.

ven complementadas y/o encuentran respaldo diplomáticamente, y que se constituyen en políticas cooperativas, en contraste con las coercitivas (2004: 17-25).

Uno de los pilares de la estrategia japonesa de ‘poder blando’ serán las ayudas al desarrollo. Principalmente canalizadas a través de inversiones en infraestructuras o préstamos, tales ayudas se han constituido en la principal herramienta diplomática para los sucesivos gobiernos japoneses, especialmente si tenemos en cuenta que el país no ha abandonado los cinco primeros puestos en cuanto a inversión neta en estos programas desde 1989 (Söderberg, 1996: 31-50). Estas ayudas, entendidas en la nomenclatura política japonesa como ‘acuerdos de cooperación económica’, están enormemente condicionadas por intereses económicos nacionales, pero principalmente por un fuerte deseo de ganar influencia en los países receptores. No es sorprendente pues, que el grueso de la cuantía se destine a los países del sudeste asiático, especialmente a aquellos que comparten frontera con China (Sato y Asano, 2008: 111-128). Una tendencia que se reforzaría tras la crisis de los mercados asiáticos en 1997 y que demostraría ser un movimiento estratégico de gran importancia para la normalización política y la estabilidad de la región, otorgando a Japón un enorme capital político (Kawashima, 2003: 110-125).

Japón es uno de los países que más trabaja su imagen exterior, como lo demuestran las diversas campañas –más o menos oficiales- de promoción internacional. En estas campañas la cultura supone una piedra angular que le permite desarrollar toda una resemantización de la propia representación, con la clara intención de modificar (o reforzar) no sólo la forma en que empresas y ciudadanos extranjeros perciben el país, sino la percepción y estima internas. Tal es el caso de ‘*Cool Japan*’ (‘Japón guay’), que es una iniciativa informe y múltiple que promociona el país a través de su cultura popular (Daliot-Bul, 2009). Esta forma de convertir al propio país en producto, ofreciendo una imagen de marca, con todos sus aditamentos, no carece de críticos. Además del consecuente cuestionamiento de las paradójicas esencializaciones que semejantes campañas conllevan (Valaskivi, 2013) y de la proyección de determinadas representaciones de género (Miller, 2011) o de tipologías sociológicas patológicas (Abel, 2011), los resultados de estas campañas son inciertos. La dificultad en la medición del retorno de estas iniciativas es una complicación que se suma, finalmente, a efectos o resultados no deseados (Nye, 2004: 84-88; Mōri, 2011).

Sin lugar a dudas el último pilar que sostiene las estrategias japonesas de ‘poder blando’ será el papel que el país juegue en las instituciones internacionales. Sin incurrir en una mayor diversión del relato que hasta ahora hemos hecho, resaltaremos aquellas iniciativas que inciden con mayor fuerza en el asunto que nos ocupa: el patrimonio. La proyección de la nomenclatura nacional a escala internacional tiene singular importancia: no sólo se convierte en una poderosa herramienta de fabricación de realidad, igualmente supone la exportación de determinados valores culturales y/o ideológicos al mercado simbólico global.

Tal será el caso de *satoyama*. Bastante más reciente (en comparación) al aparato patrimonial, *satoyama* es una tipología medioambiental que se define habitualmente como el espacio semi-gestionado de bosque, pradera o monte bajo, que rodea los asentamientos agrícolas tradicionales del Japón (Takeuchi, 2003: 10). La particularidad de *satoyama* reside en la enorme biodiversidad que genera: un entorno parcialmente natural, explotado de forma sostenible, de acuerdo a los ciclos naturales y mediante métodos tradicionales (Kobori y Primack, 2003), que ve cómo su potencial biológico se ve exponencialmente multiplicado precisamente por la intervención humana (Washitani, 2001; Altieri, 2004; Kato y otros, 2009: 1932). Esta tipología de paisaje cultural no es una rareza, pues ejemplos similares pueden encontrarse histórica y geográficamente en todo el mundo (Pardo y Gil, 2005; Berglund, 2008; Kumar y Takeuchi, 2009), pero guarda una gran significación en el seno de la sociedad japonesa al estar sujeta a múltiples construcciones filosóficas, religiosas e ideológicas (Watanabe, 1974; Miller, 1982; Robertson, 1988; Ivy, 1988; Ito, 1998; Creighton, 2010; Knight, 2005). La propia naturaleza del *satoyama* ha facilitado su conversión en pieza fundamental del ecologismo nipón (Shidei, 2000; Yuki, 2013), viéndose transformado en utilísima herramienta para la promoción internacional del país en foros relativos al medio ambiente. El triunfo final de esta estrategia de ‘poder blando’ tendrá lugar en la Conferencia de las Partes en el Convenio sobre la Diversidad Biológica de 2010, celebrada en Nagoya (Japón), que vio nacer la asociación *Satoyama Initiative*. Este organismo, diseñado para estar en la “vanguardia de los esfuerzos internacionales en la promoción de las relaciones armónicas entre las sociedades modernas y la naturaleza”²²,

²² Esta declaración puede encontrarse en: <http://satoyama-initiative.org/en/about/>. LA traducción ES NUESTRA.

está conformado esencialmente por el Ministerio de Medio Ambiente japonés y por la Universidad de las Naciones Unidas²³.

El caso de la exportación del fenómeno *satoyama* a escala global no es sino un ejemplo más del protagonismo que Japón adquiere en determinados foros internacionales de cara al reforzamiento de ese ‘poder blando’ del que ya hemos hablado. Volviendo al patrimonio, y sin escatimar el reconocimiento de lo que otros países han hecho para garantizar la consecución de la oficialidad del patrimonio intangible, el relato de determinados acontecimientos –aun a riesgo de resultar recurrente- quizás nos permita comprender mejor el rol que el país nipón jugó en el éxito del antedicho proceso.

Como ya hemos mencionado, la representación institucional japonesa, al igual que la de otros muchos países, se sentía incómoda con una serie de regulaciones que, en la práctica, dificultaban la inclusión de buena parte de sus elementos patrimoniales en la Lista de Patrimonio Mundial. La ascendencia de Japón en el seno de la UNESCO se debe, en buena medida, a su estatus como principal contribuyente de fondos extra-presupuestarios desde 1984, tras la retirada de los Estados Unidos de Norteamérica de la organización; una posición que resultaría crucial en la formulación y transposición a nivel global del nuevo paradigma ya detallado ampliamente (Bortolotto, 2010: 106-107). No debe sorprender, pues, que en 1994 y merced a este rol tan significativo, Japón organizara un congreso cuyas conclusiones se plasmaron en el Documento de Nara sobre la Autenticidad, donde los criterios al respecto fueron considerados etnocéntricos e idóneos únicamente para el campo de la restauración arquitectónica, y reconociendo, en un giro antropológico, la autenticidad como una construcción social sujeta al relativismo cultural (Larsen, 1995).

Consecuentemente la UNESCO, ya bajo el mandato del Director General japonés Matsu’ura Kôichirô (1999-2009) y tras considerar los resultados de varias conferencias y mesas redondas²⁴, puso en marcha en 2002 distintas reuniones de expertos y negociaciones diplomáticas. No en vano, uno de los primeros frutos del Documento de Nara de 1994 fue la *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, en 1997. Con toda probabilidad inspirado en la figura de la *juuyou*

²³ La cual, curiosamente, tiene sede en Tokyo.

²⁴ Las ya citadas de Washington en 1999 y Turín en 2001.

mukei bunkazai (propiedad cultural importante intangible), una categoría formulada en la normativa japonesa sobre la que tendremos la oportunidad de abundar más adelante, el listado de elementos ejemplares fue concebido como una forma de subsanar las carencias de la prestigiosa Lista del Patrimonio Mundial, que designa sólo patrimonio tangible y natural (Aikawa, 2004: 139-141). Asimismo supone el reconocimiento, desde estamentos institucionales, de la producción de las ciencias sociales, dado que elementos tan difusos como la 'memoria colectiva' o la 'identidad' son entendidos como capitales en la formulación de este instrumento legal (Nas, 2002: 139). Todos estos estadios que parecen conducir, casi naturalmente, al advenimiento de la Convención de 2003, no podrían entenderse sin la preeminencia y agencia de las que gozó Japón desde 1984 en el seno de la UNESCO.

Con este relato de la inclusión del patrimonio en una suerte de estrategia de 'poder blando' destinada a reforzar la posición internacional del Japón, queda contextualizado el rol que jugó este país en la transición paradigmática del patrimonio. A pesar del cinismo que pueda desprender esta interpretación en clave diplomática del proceso, lo que resulta innegable es el enorme bagaje normativo con el que contaba Japón ya entonces, hasta el punto de situarlo en una posición idónea para influir decisivamente en la operación del antedicho cambio. Un bagaje normativo que trataremos a continuación.

2.2. Normativa japonesa sobre el patrimonio inmaterial

2.2.1. Precedentes de la ley de 1950

En Japón, como en muchas otras áreas culturales en el pasado, el patrimonio ha estado en manos de la aristocracia (tanto la nobleza cortesana²⁵ como los clanes samurái) y las instituciones religiosas (templos budistas y santuarios sintoístas). Toda producción cultural, y su preservación intergeneracional, quedaba sujeta a las condiciones de esas élites. Los profundos cambios que introdujo la tumultuosa Restauración Meiji (1868-1912), puso en serio peligro la continuidad de ciertas manifestaciones culturales, así como la protección del patrimonio material. Cambios de naturaleza diversa, que incluían desde la industrialización a marchas forzadas, acompañado por la creciente occidentalización del país (con especial énfasis en las clases gobernantes) merced a inversiones cuantiosas en educación, hasta la abolición de castas, y con ello la facultad de elegir o cambiar de trabajo en base al propio interés y capacidad. Desde luego no fueron cambios fortuitos.

Esta política, dirigida desde muy temprano por el gobierno Meiji, tenía como objeto rescatar al país del estado de debilidad y servidumbre en que se hallaba frente las potencias occidentales, y situarlo en una posición ventajosa en el contexto internacional; para ello contó con la subordinación y colaboración de las clases gobernantes previas (que no tardaron mucho en resituarse en el nuevo *establishment*), con una ideología sociopolítica, el confucianismo, apenas cuestionada con el cambio de régimen, y con cuantiosas inversiones en educación. El lema que motivaba los primeros esfuerzos de los gobiernos Meiji, *bunmei kaika*²⁶, “civilización e ilustración” (Buruma, 2003: 41-44), suponía un volumen inusitado de gastos, que incluían la contratación de profesores extranjeros, becas internacionales o la creación de misiones académicas que recorrieran Europa y Norteamérica haciendo acopio de elementos científicos y sociopolíticos que, a

²⁵ El Japón medieval conoció un sistema de castas, en la cual la casta de los samurái o *buke* (武家) no era sino una de las privilegiadas. La otra, compuesta por los *kuge* (公家), o nobleza cortesana, vivió su época de esplendor económico y político durante la era Heian (平安時代, *Heian jidai*, 794-1185) y, a pesar de conservar un enorme prestigio, pasó a la irrelevancia durante el s. XII y el ascenso de los samurái.

²⁶ 文明開化.

juicio de los comisionados, fueran útiles para el progreso del país (Beasley, 1990: 134-143). El lado menos brillante de esta etapa, sujeto a un nuevo adagio, *fukoku kyôhei*²⁷ (“país rico, ejército fuerte”), supuso someter a la población a los rigores de una industrialización aplicada sin paliativos y la creación de un ejército popular con aspiraciones imperialistas. Los cambios socioeconómicos y el enrarecido ambiente político, hicieron proclives las insurrecciones y los actos terroristas en el país nipón.

Hemos creído esta introducción necesaria para contextualizar las primeras medidas de protección patrimonial. Los gobiernos Meiji, preocupados por el efecto que los cambios sociales y culturales pudieran tener en el legado artístico e histórico del país, promulgaron la *Ley de Preservación de Santuarios y Templos Antiguos* (1897), que se vería complementada por la *Ley de Sitios Históricos y Lugares de Belleza Escénica* (1919) en la Era Taishô (1912-1926), y de las leyes de *Preservación de Tesoros Nacionales* (1929) y de *Preservación de Obras de las Bellas Artes* (1933), ya en la Era Shôwa (1926-1989); todas ellas centradas exclusivamente en la protección del patrimonio tangible, con especial privilegio para el que posee un valor estético y artístico, no difiriendo en esto en demasía con respecto a la situación europea.

2.2.2. La Ley de Propiedades Culturales de 1950: Contenido, desarrollo y reformas

En 1949, poco tiempo después del final de la Segunda Guerra Mundial, varios murales de valor artístico e histórico incalculable se perdieron en el incendio que afectó al *kondô*²⁸ del Hôryûji²⁹, uno de los edificios de madera más antiguo que existen (a pesar de que del original de finales del s. VII, apenas quede un 20%) y de una gran estimación en el imaginario japonés. El impacto simbólico de la pérdida de tales tesoros hemos de suponerlo enorme, ya que dio lugar a la legislación más avanzada en el mundo en materia patrimonial hasta la fecha, cuyos efectos son más profundos y complejos que los de cualquier conjunto normativo en el ámbito nacional. En efecto, la *Ley de Propiedades Culturales* de 1950, tan sólo un año después de la antedicha tragedia patrimonial, planteó cuestiones y concepciones del patrimonio que sólo muy

²⁷ 富国強兵.

²⁸ 金堂, “Salón dorado”, edificio principal de los complejos templarios budistas, recipiente del objeto de veneración.

²⁹ 法隆寺, sito en Ikaruga, prefectura de Nara.

recientemente, y de manera dubitativa, se han aceptado a nivel internacional. Sin menoscabo de la importancia de semejante pérdida, no podemos sustraernos al contexto sociocultural y político que atravesaba Japón en ese momento.

En plena ocupación norteamericana, superando las secuelas de la guerra y en una situación de aculturación, más o menos sutil, ante la cultura occidental en su variante norteamericana³⁰, no podemos descartar que el gobierno japonés percibiera un riesgo concreto para la supervivencia de la, a su entender, civilización japonesa y de la identidad de aquel país, bajo la occidentalización y la re-industrialización del mismo. Así pues, podemos considerar aquel infausto incidente como el golpe definitivo a la conciencia cultural japonesa, y el ‘pistoletazo de salida’ para acelerar la puesta en marcha de una de las políticas patrimoniales que, en su propósito, ha alcanzado uno de los éxitos más completos. Aunque no deja de manifestar cierto sentido de la belleza que el incendio del Hôryûji, el “Templo de la Ley Floreciente” (que es como podríamos traducir su nombre, aunque desde luego referido a la ‘Ley Budista’), haya sido tan significativo a la hora de acelerar la publicación de una ley de tan honda repercusión en la protección del patrimonio inmaterial.

La *Bunkazai Hogohô*³¹, o *Ley de Propiedades Culturales*, fue promulgada el 30 de mayo de 1950, entrando en vigor el 29 de agosto del mismo año. Esta ley combina las leyes de 1919, 1929 y 1939 en materia de patrimonio material aunque, ampliando el espectro, llegará a abarcar asimismo el patrimonio intangible; especialmente aquel con un alto valor histórico y/o etnográfico y sometido a un elevado grado de peligro. La ley establece un sistema de protección basado en el término *bunkazai*³², que podría traducirse como “Propiedad Cultural”. Dicho término, ampliamente usado en el Japón actual, se aplica sobre cinco categorías patrimoniales y, dado que la concreción conceptual de dicho término se construye alrededor de cada una de dichas categorías, habrá que examinarlas una a una para evaluar exactamente en qué consiste. Sin embargo, el propósito de la ley estaría fundamentado en la “preservación y utilización de las propiedades culturales, de manera que la cultura del pueblo japonés pueda ser

³⁰ Época que, en sí misma, da lugar a interesantísimos estudios en materia de identidad.

³¹ 文化財保護法.

³² 文化財.

transmitida y suponga una aportación a la evolución de la cultura mundial”³³ (Cap. 1; Art. 1)³⁴. Las categorías tal y como aparecen en su Artículo 2º del Capítulo 1º, y después de las sucesivas reformas, serían las siguientes:

- (1) Propiedades culturales tangibles. Incluyen todas aquellas que tienen una forma concreta y material, como las estructuras arquitectónicas, pinturas, esculturas, legajos antiguos, etc. Siempre y cuando posean un alto valor histórico y/o artístico para el país (incluyendo lugares y objetos que, combinados con ellos, adquieran dicho valor).
- (2) [Propiedades culturales inmateriales]³⁵. Habilidades excepcionales empleadas en artes aplicadas, escénicas, música y otros productos culturales intangibles, los cuales posean un alto valor histórico y/o artístico para el país.
- (3) [Propiedades culturales populares]. Costumbres y comportamientos relativos a la comida, la producción de ropa y construcción de viviendas, a ocupaciones, religiones, festividades, etc.; a vestimentas, entretenimientos, herramientas, alojamientos y otros objetos de índole popular, que resulten indispensables para la comprensión de los cambios en los modos de vida.
- (4) [Monumentos]. Lugares en base a los siguientes tipos:
 - a) Sitios históricos. Concheros, tumbas antiguas, palacios, fuertes o castillos, viviendas monumentales y otros lugares con un alto valor histórico o científico.
 - b) Sitios de belleza escénica. Jardines, puentes, desfiladeros, costas, montañas y otro tipo de paisajes, siempre que posean un alto valor desde el punto de vista del arte o la apreciación visual, para el país.
 - c) Animales y plantas (incluyendo sus hábitats), minerales y formaciones geológicas (incluyendo terrenos donde se hayan visto peculiares fenómenos naturales) de excepcional valor científico para el país.
- (5) Grupos de edificios históricos, de alto valor debido a la combinación de belleza antigua y entorno.

Para esta investigación, en esta ley merece nuestra atención únicamente el punto referente a las propiedades culturales inmateriales, a la que habríamos de añadir las populares, y el programa para la preservación de técnicas tradicionales necesarias para la conservación de las propiedades culturales (ambas dispuestas en la enmienda de 1975, sobre esta misma normativa), ya que son los que podríamos incluir en el patrimonio intangible. No obstante, antes de abordarlos detalladamente y de explicitar el discurrir

³³ Traducción nuestra.

³⁴ Texto completo de la *Ley de Propiedades Culturales* en

http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/japan/japan_law_protectionproperty_entno.pdf

³⁵ El encabezado entre corchetes de cada punto es una aportación aclaratoria por parte del autor.

normativo de esta ley, deberíamos considerar algunos aspectos significativos de este desglose patrimonial.

Para empezar, se prima el valor histórico-estético, para el país, de los elementos susceptibles de ser nombrados propiedad cultural; esto no sería significativo de no ser por dos factores: la aparición del valor científico y la inclusión del patrimonio intangible en ese circuito de apreciación estética y dependiente del factor antigüedad. Por otra parte, la principal distinción entre el patrimonio intangible y el tangible, es que el primero no está sujeto a materialización, mediante técnicas recogidas y reproducidas colectiva o individualmente, sino que son las propias técnicas, habilidades, comportamientos y acciones dentro de una comunidad dada, los sujetos patrimonializables.

No está de más añadir que, en la trayectoria patrimonial occidental, el viaje conducente a la inmersión del patrimonio natural en el acervo colectivo pasa por mantener un desarrollo legislativo paralelo al patrimonial cultural; sólo muy recientemente se ha conseguido admitir hibridaciones, y siempre y cuando el papel humano haya sido significativo. Por lo que resulta incongruente plantear la consideración de determinados hechos naturales (especies animales, plantas, paisajes, etc.) como patrimonio ‘monumental’ -que no deja de ser una nomenclatura popular que ha terminado por aceptarse a nivel institucional-, sin que medien transformaciones por parte del hombre. La atribución del valor científico aporta una coartada a lo que podríamos considerar la sacralización romántica de determinados elementos vivos simbólicamente considerados; o puede que hayan entendido mejor que en Occidente el carácter sacro que, *de facto*, tiene la propia etiqueta científica. El segundo factor tiene una especial relevancia a la hora de entender la conciencia patrimonial japonesa, particularmente la relativa al inmaterial.

Tan solo cuatro años después (1954) se introdujo en la ley una enmienda que establecía una extensión de la valoración patrimonial inmaterial, al hacer a los portadores del mismo también receptores de la designación; además de producir una nueva categoría patrimonial conocida como ‘Materiales Populares’. Con el objetivo de extender una protección más activa sobre este patrimonio, se puso en marcha un sistema por el cual se abría la posibilidad de hacer objeto al practicante de dicha propiedad intangible, de la

designación de ‘titular’, con el reconocimiento y los medios de protección que trae aparejados. Aunque éste sería el origen del sistema popularmente conocido como ‘tesoros vivos’, habrá que esperar a la reforma de la ley en 1975 para poder contemplarlo en su configuración actual. En dicha enmienda se introduce la creación de la distinción dentro del *pool* seleccionado de ciertos elementos entendidos como ‘Propiedades Culturales [añádase aquí el apellido que corresponda] Importantes’, hablándose con mayor liberalidad, a partir de ese momento, de ‘tesoros’ tanto vivos como inertes.

Esto por un lado, ya que hemos de añadir que los ‘Materiales Populares’ fueron renombrados a su nomenclatura definitiva de ‘Propiedades Culturales Populares’, abriéndose doblemente al registro y protección de los aspectos tanto materiales como inmateriales del patrimonio. Sin olvidar la creación de una nueva categoría, subordinada a las demás, denominada ‘Técnicas de Conservación de las Propiedades Culturales’, que destaca la importancia de preservar técnicas de restauración y producción de propiedades culturales, entendemos que materiales, aunque muchas propiedades inmateriales requieren asimismo instrumental o exorno material. Esto supone una fidelidad extrema a las condiciones originales de producción, llevando incluso a la garantía del suministro de materia prima (determinados bosques, pedreros, minas, etc.), y por tanto una fijación de las técnicas, con un propósito muy estricto, que raramente podríamos considerar patrimonio inmaterial de no tratarse de conocimientos y habilidades. En relación a esto, hemos de decir que la última reforma de la ley de cierta significación, la enmienda de 2004, introdujo la noción de ‘Técnicas Populares’ a la definición de propiedad cultural popular, aunque las actuaciones derivadas no pasen del inventario y la actividad académica.

2.2.3. Designación, procedimientos e instituciones implicadas

Las figuras tutelares denominadas ‘Propiedades Culturales Intangibles Importantes’ (PCII en lo sucesivo), ‘Propiedades Culturales Populares Importantes’ (PCPI) y ‘Técnicas de Conservación de las Propiedades Culturales’ (TCPC), suponen la cúspide de la pirámide del sistema de protección del patrimonio inmaterial japonés. Unas designaciones que no son únicamente aplicables a manifestaciones sino, como ya hemos indicado, también a los individuos o grupos que las producen y transmiten. Pero para

alcanzar la denominación de ‘titular’ de dicho patrimonio, han de pasar por un proceso de designación. El elemento humano aspirante ha de poseer un excepcional grado de habilidad, pues sólo así podrá garantizarse el traspaso intergeneracional del acervo artístico japonés³⁶.

El proceso de selección viene precedido de una inspección preliminar por parte de especialistas de la Agencia para la Cultura, en colaboración con los practicantes y otros expertos, tras la cual emiten un informe de cara a su posible elección (véase apéndice 2). Un proceso que implica trabajo de campo, registro videográfico, y la recopilación de artículos y libros ya existentes sobre la materia. Si bien el número de propiedades inmateriales es limitado y localizado, las propiedades populares pueden darse a lo largo de todo el país. Debido a los limitados recursos de la Agencia resulta imposible dicho trabajo a escala nacional, por lo que una forma de abordar la tarea es limitar el proceso a aquellas manifestaciones que han recibido la designación de propiedad cultural a escala local o regional, cuyas investigaciones previas sirven de base para las inspecciones a escala nacional que, por lo general, tienden a confirmar la existencia de condiciones propicias para la denominación (véase apéndice 3). En numerosas ocasiones los funcionarios se limitan, en base a investigaciones previas, a continuar con la fase final de la inspección para decidir la idoneidad de su elección como propiedad cultural nacional.

Pero esto sólo es el comienzo. En caso de obtener una valoración positiva, se realiza formalmente la petición a la Agencia para la Cultura, que debe recibir la aprobación de todos los rangos burocráticos en su seno; proceso análogo al que ha de soportar en el Ministerio de Educación, Ciencia y Cultura (MEXT), del que depende la Agencia y al que remite la propuesta, toda vez que es aprobada. Se necesita incluso la aprobación final del propio ministro para obtener la designación, la cual es remitida al Consejo para Asuntos Culturales (una institución administrativa independiente), que a su vez la somete a una revisión por parte de un comité de expertos; éste emite un informe con el resultado de sus deliberaciones sobre las candidaturas, que son aportadas al MEXT, el

³⁶ Página 9 del folleto *Intangible Cultural Heritage. Protection System for Intangible Cultural Heritage in Japan*, editado por la Agencia de Asuntos Culturales y publicado por el Centro Cultural UNESCO para Asia/Pacífico (ACCU en sus siglas en inglés), en 2006.

cual tiene entonces que tomar la decisión final. En caso de haber superado este proceso de selección con éxito, se anuncia oficialmente la designación mediante su publicación en el Boletín del Estado y se procede a la expedición del documento que la certifica.

El reconocimiento de las personas, el conocido programa de los ‘tesoros vivos’, reserva para éstas las denominaciones ‘titular’ o ‘colectivo titular’, con objeto de permitir la puesta en marcha de las medidas de apoyo precisas. De esta guisa, el reconocimiento ‘titular’ puede ser individual, aplicado a personas de extremada pericia en su actividad, o colectiva, en cuyo caso existe un reconocimiento aplicado sobre un grupo de personas, pero no separadamente (véase apéndice 4 para una clasificación de las designaciones en función de la actividad y el número de las sanciones). Normalmente esto deviene del fenómeno del que estamos hablando, pues no es lo mismo un ceramista o cualquier tipo de artesano que ejerce su actividad individualmente, que un grupo de teatro *noh*, en el que cada uno de los componentes necesita de la participación de otros para poner en escena una obra y desarrollar su genio. Una tercera categoría sería la de ‘grupos titulares’, casos en el que una técnica es dominada ampliamente por un grupo de personas que, a pesar del alto grado de maestría, apenas pueden desplegar características singularizantes; así que más que un reconocimiento individual, lo es a una técnica y, por lo general, termina por originar una suerte de ‘denominaciones de origen’ artísticas (un ejemplo son las escuelas regionales de cerámica).

Todos estos procesos serían inútiles sin una serie de programas dedicados a garantizar la preservación y transmisión del patrimonio inmaterial, a la vez que su adecuada puesta a disposición del público. En cuanto a la conservación, el gobierno nacional dispone de ayudas económicas y fiscales, así como de la creación de museos y teatros (en el caso de las artes escénicas) para la exhibición de tan únicas habilidades. Se beca a los titulares individuales, a los ‘tesoros vivos’, con 2 millones de yenes anuales (1 en el caso de los titulares de las TCPC), la cual es una cantidad relativamente poco significativa (unos 15.500 euros al cambio actual) que debemos contemplar como incentivo antes que como ‘mantenimiento’, teniendo en cuenta el coste de la vida en el país nipón. El prestigio y el valor que adquieren sus obras, compensan con mucho una supuesta deficiencia presupuestaria. No obstante existen otras medidas económicas que sobrepasan la simple idea de la gratificación e inciden en la idea de preservación y transmisión. Se les aplican exenciones fiscales, a la par que se sufragan una parte de los

gastos del aprendizaje de discípulos o de las exhibiciones o puestas en escena. Esta última medida se suma a los esfuerzos por hacer que estos hitos patrimoniales lleguen al público mediante la construcción de museos nacionales a lo largo del país, o de teatros dedicados en exclusiva a las artes escénicas designadas³⁷. En el caso de las artes escénicas, los esfuerzos dedicados a su promoción incluyen la celebración de certámenes o eventos donde los distintos grupos actúan, siendo especialmente importantes para los intérpretes de artes escénicas populares. Un ejemplo de estos esfuerzos es el Festival de Artes Escénicas Populares de la región de Tokio (apéndice 5), que aunó y acercó al público tokiota, en su 39ª edición, una miscelánea de artes y disciplinas (apéndice 6) que de otro modo sería difícil de observar.

En los casos del PCPI, las comunidades que ejercen la actividad han de aceptar los programas de conservación, antes de poder acceder a los recursos destinados a ello. Curiosamente se insiste en la necesidad de involucrar a las sociedades portadoras del PCPI en su protección y transmisión y, aunque los procedimientos de inscripción no tienen por qué contar con su permiso, se recomienda consultar con la gente que lo hace posible. En cualquier caso, el gobierno tiene previstos subsidios a regiones y municipios para la implementación de los planes de preservación en sus jurisdicciones; los cuales incluyen el entrenamiento de sucesores, la producción y reparación de instrumentos e instalaciones, la producción de videos y panfletos para publicitar los eventos, la celebración de talleres sobre la tradición, etc., y pueden llegar a alcanzar dotaciones que se mueven en la horquilla de 1 a 4 millones de yenes (Miyata, 2005: 5).

³⁷ A los teatros nacionales dedicados al *noh* y al *kabuki*, se ha sumado el destinado al *kumi odori*, en Naha, Okinawa.

3. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LA NORMATIVA PATRIMONIAL JAPONESA

3. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LA NORMATIVA PATRIMONIAL JAPONESA

3.1. *Mingei* y otros conceptos: la formación de la conciencia patrimonial

A la hora de tratar la construcción del imaginario japonés, podemos encontrarnos con multitud de conceptos cuya significancia es enormemente variada y que, como es de suponer, afectan de manera transversal a manifestaciones de toda índole. Es por eso inevitable considerar que la relación con el pasado, la espiritualidad, el pensamiento social o la auto-realización personal tienen cabida en el objeto de nuestra investigación, y por ello, estas construcciones ideacionales son trazables a la hora de examinar su despliegue. En el ámbito concreto del patrimonio existe un buen número de conceptos animados o determinados por dichas corrientes ideológicas.

Tal es el caso de *furusato*³⁸; si bien podría ser traducido por “ciudad natal”, también es entendido como “patria chica” o “pueblo viejo”, aunque ni siquiera estas traducciones hacen justicia a la vastedad y carga simbólica del concepto. Es ampliamente utilizado en multitud de contextos: mensajes institucionales, exposiciones museográficas, reclamo publicitario, e incluso da nombre a políticas fiscales; de ahí su multiplicidad interpretativa. Podría entenderse como la idea de un pequeño contexto urbano o rural³⁹, que va más allá de la propia manifestación geográfica. Cargado de nociones nostálgicas sobre un pretérito intensamente personal, normalmente referido a la infancia, y con un componente aspiracional por cuanto representa ideales conservadores (de relaciones sociales armónicas, del medio natural y patrimonial) que llevan aparejados determinados códigos estéticos muy precisos, desde el que la contemporaneidad sólo puede contemplarse con insatisfacción.

³⁸ 故郷, 古里 o 旧里.

³⁹ Hay que entender previamente que, incluso dentro de Tokyo, los distritos pueden ser considerados unidades más cercanas a nuestra concepción de pueblo o ciudad pequeña, que de barrio. Sirva como referencia el dato de que el distrito tokiota de Kita, en el que establecimos nuestra residencia, contaba según el censo de 2008 con 332,140 habitantes para tan sólo 20'59 km² (Fuente: Wikipedia).

Ciertamente, el cambio acelerado que transformó a un país esencialmente agrícola en otro en el que los asentamientos urbanos comienzan a dominar el paisaje, provocó un intenso cuestionamiento identitario. En este contexto *furusato* no será sino un refugio bucólico frente a la alienación producida por la modernidad totalizadora. Esta alienación cristalizó en una creciente atención por todo aquello que pudiera considerarse japonés, en el que el *furusato* tendrá un protagonismo singular. Este proceso, entendido como iniciando una suerte de viaje de auto-descubrimiento, requiere un distanciamiento con respecto al Japón tradicional hasta el punto de transformarlo en exótico, en lo que podríamos considerar como un interesante ‘orientalismo’ inverso, donde el extrañamiento producido por la occidentalización puede superarse gracias a la experiencia del Japón ‘auténtico’ (Miller, 1982: 209-211). Esta experiencia moderna, no particularmente original, equipara el ‘yo’ japonés, el *kokoro*⁴⁰ (‘corazón’), con lo no occidental, lo no racional y lo remoto, y lo sitúa en el ámbito de lo rural (Ivy, 1988: 22-26); haciendo del *furusato* una suerte de repositorio de valores y pautas socioculturales, percibidos como perdidos y continuamente anhelados (Robertson, 1988: 502), y que suponen una serie de interesantes implicaciones psicológicas implícitas en este proceso de construcción de la identidad.

Precisamente, será la teoría psicológica del *amae*⁴¹ la que mejor explique este fenómeno. *Amae* no es sino una predisposición cultural (japonesa) a la interdependencia que implica una devaluación del individualismo, el deseo de permanecer dependiente y la confianza en la bondad ajena (Doi, 1986). *Furusato* juega aquí el mismo papel que la ‘maternidad’, en el sentido en que ambos resultan ser espacios de experiencias íntimas y de pertenencia y, por tanto, fuentes de estabilidad (Creighton, 1997). Teniendo esto en cuenta, no resulta sorprendente que tanto *furusato* como otras formas de construcción identitaria impliquen la creación de un contexto afectivo que es, al mismo tiempo, reservorio de lo que se entiende como ‘esencialmente japonés’ y retiro emocional del nostálgico deambular del alienado urbanita japonés (Creighton, 2010: 16-18). El potencial para la manipulación enorme y el *furusato* ha sido convenientemente explotado (Robertson, 1988: 510-514); esto no podría haberse realizado sin una descontextualización completa, merced a su conversión en una serie de clichés

⁴⁰ 心.

⁴¹ 甘え.

estandarizados con la habilidad de ser aplicados a todo el país (Ivy, 1988: 27-28; Creighton, 1997).

Desde el punto de vista patrimonial, el sentido estético es importante a la hora de considerar estos procesos de construcción identitaria tan ligados al *furusato*, pues aparte de determinado patrimonio icónico, suele plasmarse en manifestaciones materiales estrechamente ligadas con la cotidianidad: aparatos de uso doméstico, alimentación, etc. En este término podemos encontrar rastros de otros lugares comunes en la cultura japonesa, como el *wa*⁴², con la doble interpretación⁴³ de “armonía” (especialmente la de tipo social) y “japonés” (de estética o espíritu japonés) (Fukagawa, 2008); *mottainai*⁴⁴, “desperdicio”, expresión que refleja una actitud contraria al uso inapropiado o al derroche, y que se ha relacionado con la reutilización, el reciclaje y el anti consumismo; o el *mono no aware*⁴⁵, “el *pathos* de las cosas”, entendido como un sentimiento de aflicción ante la fugacidad de la existencia, como una sensibilidad ante lo efímero, donde pesa mucho la idea budista de impermanencia⁴⁶ y que ha sido puesto en relación con el *lacrimae rerum* de Virgilio (Morris, 1994: 197).

Más ceñido a nuestro ámbito de estudio está el término de *takumi*⁴⁷, que puede traducirse desde “artesano” o “trabajador”, hasta “artesanía” o “habilidad”. Lo más interesante de este término, al menos para esta investigación, reside en uno de sus usos, en el que normalmente aparece como sufijo de una época. Como puede observarse en el texto del folleto del apéndice 7, aparece como *Edo takumi*⁴⁸, indicando así la naturaleza artística de los *dashi*⁴⁹ o “pasos”, que habría sido realizados con la “habilidad” o el “genio” de Edo; para ello se asume que la fabricación de los mismos, a pesar de no retrotraerse -ni mucho menos- hasta la misma era Edo, cuenta con su espíritu estético y su pericia artesana. *Takumi* juega, en este caso, el papel de término nuclear sobre el que se arraciman muchos otros conceptos de alta significación, aunque habitualmente

⁴² 和.

⁴³ Discriminación desde el punto de vista occidental y por simple utilidad, porque la integración en el ideario japonés es completa.

⁴⁴ 勿体無い.

⁴⁵ 物の哀れ.

⁴⁶ *mujô*, 無常.

⁴⁷ 匠 o 工.

⁴⁸ 江戸匠.

⁴⁹ 山車.

relegados a la trastienda del lenguaje académico o del *connaisseur*. La asociación que se hace de la “habilidad” o el “genio” con un periodo determinado, sitúa lo que se describe como tal en un universo estético y espiritual claramente diferenciado del actual. *Edo takumi* inmediatamente hace pensar en *kazari*⁵⁰ o “decoración”, un término que define una realidad comúnmente imbuida de una serie de axiomas conceptuales que ordenan estética y discursivamente la producción artístico-artesanal del periodo en cuestión, pero que han permanecido de forma más o menos dominante en el lenguaje productivo y estético desde entonces.

Kazari no es sino un espacio por el que discurren distintas líneas estéticas no necesariamente convergentes, pero que participan de un universo estilístico múltiple, abierto y bastante coherente (Haft, 2013: 13-37). Por *kazari* deambulan conceptos que, en distintas épocas, han conocido periodos de hegemonía o se han disputado la preeminencia y cardinalidad en el contexto del lenguaje estético. En ella encontramos *fuuryuu* (“elegancia”), *wabi* (“simplicidad tranquila”), *sabi* (“avejentado”), *suki* (“elegancia sutil”), *iki* (“sofisticación”), *mitate* (“alusión paródica”), *yatsushi* (“informalidad”, “humildad” o “disimulo”), *yûgen* (“gracia sutil” o “belleza profunda y/o misteriosa”)⁵¹ y muchos otros que disputan o se combinan, que con frecuencia no conocen limitaciones en cuanto a los medios de expresión que evalúan y que nos hablan de un mundo altamente reflexivo y proclive a la interpretación crítica (Itoh, 1993: 8-23). *Kazari* es, en suma, la voluntad de construir experiencias estéticas con una aspiración trascendente (Tsuji, 1994: 42). Experiencias no necesariamente constreñidas al carácter unívoco del medio dado, sino que juega, conscientemente, con la multiplicidad cognitiva y sensorial al afectar, simultáneamente, a todos los sentidos y vincularlos con el lenguaje y la memoria noética e hiponoética del receptor (Rousmaniere, 2002: 20-22). *Kazari*, que una vez marcó la distancia que separaba lo ordinario de lo extraordinario y, en su promiscuidad, subvirtió semejante diferenciación al vincular lo cotidiano y lo excelso, pervive hoy en el constante esfuerzo por la elaboración detallada y estéticamente compleja que caracteriza el mundo de la artesanía japonesa (Tsuji, 2002: 14-19). *Edo takumi* no es sino un avatar contemporáneo de *kazari*, un deseo palpable de

⁵⁰ 飾り.

⁵¹ Por orden de aparición: 風流, 侘, 寂, 数寄, 粹, 見立て, 躰し, 幽玄 (Traducción nuestra, obligadamente aproximada, en vista de la complejidad y, con frecuencia, inadecuación de las traducciones al uso).

vincularse con un universo simbólico que trasciende la mera funcionalidad que domina la estética contemporánea.

La referencia a *Edo takumi* que se hace en el folleto del apéndice 7, sobre un fondo en que destaca la lujurante y sensual factura del “paso” sintoísta, no es al típico ennoblecimiento que otorga el vínculo con la antigüedad; muy al contrario, representa la filiación, inversa y voluntaria, con un aparato estético y simbólico determinado que, obviamente, goza de cierta vitalidad. Es sumamente interesante, por tanto, constatar la pervivencia discursiva de una tradición artesanal que reclama la existencia en el presente de un *savoir faire* y de un *savoir sentir* de una época extinta, con todo lo que ello conlleva en cuanto a simultaneidad de una experiencia psicosocial con un reclamo identitario de raíz historicista. Esto no tendría nada de particular si fuera una simple fosilización o recreación, adherida al presente, o una reproducción alterada con un alto grado de inconsciencia; muy al contrario, representa la contradicción entre una alta reflexividad y dinámicas reproductoras de experiencia social y productoras de identidad.

En este sentido, es importante considerar el enorme impacto que la Restauración Meiji tuvo en la psique japonesa, y cuán significativamente transformó conceptual y categóricamente el universo estético y productivo, hasta el punto de generar dinámicas y movimientos que explicarán, en buena medida, ciertos aspectos de la emergencia del patrimonio intangible que se produce en la actualidad. La flagrante intervención estatal en el desarrollo de un lenguaje estético contencioso en este periodo, en liza por transformar la imagen (exterior e interiormente) del país y, por tanto, las aspiraciones y las limitaciones psicosociales del mismo, se tradujo en una serie de fabricaciones estilísticas y conceptuales (Mizuta, 2006: 45-46) que tienen una singular importancia para la comprensión de nuestro objeto de estudio. Estas fabricaciones, ejecutadas en el contexto de una trepidante modernización, por fuerza se desarrollaban dialógicamente en el tránsito occidentalizante que embargaba al Japón durante este periodo. Reconociéndose en el orientalismo occidental, los intelectuales japoneses identificaron la necesidad de superar este estadio de minoría. Para ello había que abandonar esa Asia esencializada (Fukuzawa, 1996), en primer lugar, para construir después un discurso exótico sobre las potencias occidentales que permitiera sojuzgarlas en el imaginario colectivo, partiendo precisamente del asianismo (Okakura, 1905; Guth, 2000: 626-632). Este trabajoso y fulminante proceso de dislocación y posterior revertebración, provocó

una profunda transformación sociocultural que provocó una honda sensación de pérdida, quizás no muy diferente de la que distintos intelectuales experimentaban en Occidente a causa de la modernización (Zachmann, 2007: 359-362).

A un paso de lo explicado, aunque con rasgos singulares, emerge el término *mingei*⁵², “artesanías populares”. Para comprender la aparición de este término, hemos de tener en cuenta que, durante los primeros años de la era Meiji, la distinción entre arte y artesanía era tan imprecisa como lo era en Europa durante la Edad Media (Fernández de Paz, 2000), a lo que habría que añadir que en Japón tampoco se discriminaba entre artesanía⁵³ e industria⁵⁴. Únicamente el desarrollo de la industria moderna permitió la independencia de estos conceptos, a la vez que el primero (artesanía) ocupaba un papel similar al que tenía en Occidente, en relación a las artes⁵⁵, dando lugar a la distinción entre “bellas artes” y “artes aplicadas”. Como resultado del éxito de ciertas expresiones artísticas japonesas en exposiciones o ferias mundiales, mediada la década de los 80 del siglo XIX, el gobierno, en la línea de creación de una estética determinada que apuntábamos en el párrafo anterior, impulsó la creación de instituciones dedicadas a la promoción de las artes, a la par que determinados individuos generaban grupos de aficionados y nutrían los estadios intermedios entre el aprendizaje y la institucionalización.

Tal será el caso del tándem formado por Ernest Fenollosa⁵⁶ (1853-1908) y Okakura Kakuzô⁵⁷ (1862-1913), que resultarían singularmente importantes en la conceptualización del arte en Japón. Si bien la palabra *bijutsu*, o “arte”⁵⁸, fue usada por primera vez en el catálogo de la sección japonesa para la Exposición Universal de Viena de 1873, con el objeto de distinguir las ‘bellas artes’ de otros artículos manufacturados, serían estos dos coleccionistas quienes, por vez primera, estructurarán la historia del arte japonés. Primero a través de la creación de un canon que, a semejanza del europeo,

⁵² 民芸.

⁵³ *kôgei*, 工芸.

⁵⁴ *kôgyô*, 工業.

⁵⁵ *bijutsu*, 美術.

⁵⁶ Profesor de filosofía y economía política en la Universidad Imperial de Tokyo, Fenollosa fue un orientalista entusiasta, ávido coleccionista (por cuenta propia y ajena) y contribuyó decididamente a la revitalización de las artes japonesas.

⁵⁷ Alumno y asistente del primero, su contribución intelectual a la categorización del ‘arte japonés’ será, como veremos, fundamental. También conocido como Okakura Tenshin.

⁵⁸ De hecho, términos como ‘escultura’ (*chôkoku*, 彫刻, 1876) o ‘pintura’ (*kaiga*, 絵画, 1882), fueron apareciendo a medida que la materia empezaba a institucionalizarse.

distinguía una serie de medios, géneros y autores, considerados de ‘calidad’ y discriminándolos del resto; y, en segundo lugar, a través de la creación de instituciones que sirvieran para la difusión del mismo. La primera de ellas supuso la construcción de un museo en 1872, destinado a acoger las obras que viajarían a la exposición vienesa antedicha y que, a la postre, daría lugar al Museo Nacional de Tokio; la otra institución fundamental en la creación y divulgación del citado canon sería la Escuela de Bellas Artes de Tokio⁵⁹, fundada en 1887. Okakura, en particular⁶⁰, fue crucial en el desarrollo del primer currículo académico dedicado a la historia del arte japonés, donde se estableció la periodización y la discriminación de medios, autores y estilos que, aún hoy, continúan estructurando su enseñanza (Yiengpruksawan, 2001: 112-114).

Esta occidentalización iba más allá de los tradicionales gremios de artesanos y del tradicionalmente noble cultivo de las artes. Con el cambio de siglo, sin embargo, y en correspondencia al desarrollo de ese diálogo redefinitorio con el orientalismo occidental reseñado en párrafos anteriores, comienza una reinterpretación en clave estética de hitos tradicionales, como la ceremonia del té, dando lugar a un redescubrimiento de las tradiciones japonesas más allá de la rígida categorización importada y fundamentando la idea de la singularidad japonesa (Moeran, 1990). El rol que jugó la alfarería en toda esta evolución es incuestionable, como lo es su papel en la configuración de la actitud patrimonial y conceptual hacia las propiedades culturales inmateriales, que pueden rastrearse hasta nuestros días; de ahí la necesidad, el imperativo, de escribir sobre las ‘artesanías’ aun cuando el campo de estudio de esta investigación es considerablemente más amplio.

Mingei, “artesanías populares”, es una contracción de *minshû kôgei*⁶¹, y donde *minshû* sería “popular” o “gente común” y *kôgei* “artesanía” o “habilidad tradicional”. Fue acuñado por Yanagi Sôetsu, junto a los alfareros Hamada Shôji y Kawai Kanjirô en 1925, para designar a todas aquellas artesanías que, a finales de la era Taishô (1912-1926) estaban a punto de desaparecer merced a la occidentalización y la industrialización, y creado en notable contraposición a ese entramado de instituciones y críticos, dedicados al arte, que hemos mencionado antes. Es interesante destacar que la

⁵⁹ *Tôkyô Bijutsu Gakkô*, 東京美術学校.

⁶⁰ Fenollosa impartió el curso “Estética e historia del arte” en 1889, pero fue despedido antes de finalizar debido a la impopularidad de sus clases.

⁶¹ 民衆工芸.

elección del término ‘artesanía’, en lugar de ‘arte’, no es casual y podemos extraerlo de la traducción al inglés que el propio Yanagi sugirió: *folk craft*, en lugar de *folk art* (Leach, 1976: 90-91), con objeto de disuadir al público de considerar el *mingei* como un arte individualmente inspirado. El mismo término *mingei* parece un refinamiento de otro que Yanagi utilizara originalmente, *getemono*⁶², “cosas vulgares” o “de baja calidad”, y transmite de manera especialmente precisa lo que el teórico y entusiasta japonés quiere decir (Moeran, 1981b: 89). Para que un objeto sea *mingei* debe ser funcional⁶³, de uso cotidiano, manufacturado, anónimo y regionalmente representativo (Gómez Pradas, 2003: 204).

3.1.1. Yanagi Sôetsu y el movimiento *mingei*: Impacto, originalidad y controversias

El prestigio que, merecidamente o no, tiene Japón con respecto al tratamiento que prodiga su sociedad hacia lo que hoy valoramos como patrimonio inmaterial, y en especial hacia las artesanías, no procede únicamente del avanzado estado en que se encuentra su aparato normativo al respecto. La capacidad de una sociedad para prestigiar y promocionar lo que en Occidente serían consideradas fruslerías o artes menores, lejanas a la consideración que merecieran las bellas artes, sin duda hacía que el caso japonés fuera insólito. Especialmente durante las décadas de los 50 y 60, la importancia de la apreciación artesanal en Japón alcanzó cotas inusuales. Sin duda, buena parte del éxito de lo que se conocía como *mingei undô*⁶⁴ o “movimiento de artesanías populares”, cuyos inicios se remontan a los años 20 y 30 del siglo XX, ha de atribuirse a los esfuerzos de muchos artesanos, artistas y críticos; no obstante, probablemente la figura más significativa de este movimiento *mingei*, de influencia determinante y auténtico fundador del mismo, fue Yanagi Sôetsu (1889-1961). Precisamente por ese estatus, tan personal, fue posible producir determinadas dinámicas sociales, a la vez que se situaba como blanco de todas las críticas al propio movimiento: motivaciones que consideramos más que suficientes para realizar un breve repaso a su trayectoria.

⁶² 下手物.

⁶³ Que, en parte, es de donde derivaría su belleza, según este movimiento.

⁶⁴ 民芸運動.

Yanagi Sôetsu⁶⁵, hijo de un alto mando de la marina imperial, fue criado por su madre al quedar huérfano a muy temprana edad. Hizo estudios en la Escuela de los Pares⁶⁶, antes de ingresar en el departamento de Filosofía y Letras de la Universidad Imperial de Tokio (hoy Universidad de Tokio) en 1911, dos instituciones de enorme prestigio. En la primera comenzó su interés por las artes y formó junto a algunos amigos con intereses comunes un grupo llamado *Shirakaba*⁶⁷ que llegó a publicar una revista homónima (Kikuchi, 1994: 249-250). La publicación se prolongó durante catorce años, hasta el fatídico terremoto que sufrió la región de Kantô en 1923, y versaba principalmente sobre arte, filosofía y literatura occidentales (Leach, 1972: 93). En 1919 fue designado profesor de estudios religiosos en la Universidad de Tôyô, el mismo año que conoció el despertar de su entusiasmo por la cerámica coreana (especialmente por la producida durante la dinastía Yi⁶⁸), hasta el punto de abrir una Galería de Arte Popular Coreano⁶⁹ en un antiguo palacio de Seul. Fue a través de la constatación de que buena parte de la producción coreana procedía de artesanos desconocidos, como llegó a la conclusión de que una situación parecida debía darse en el mismo Japón. Su interés por las artesanías populares japonesas creció hasta el extremo de plantear la fundación de un museo similar al coreano, en el mismo Japón (Mimura, 1994: 214-215). El entramado conceptual del movimiento *mingei*, y por tanto el de Yanagi Sôetsu, será explicitado más adelante, así que baste decir ahora que su ideal de artesanía popular era una combinación de elementos estéticos, religiosos y filosóficos. Desde su punto de vista, los utensilios de empleo cotidiano, producidos de manera anónima y a mano, tenían una belleza ‘libre’ y ‘saludable’, ‘pura’ y sin pretensiones si se quiere, en contraposición a los *objets d’art* al uso (Yanagi, 1972).

Tras la acuñación del término *mingei*, se embarcó en una campaña de educación sobre la belleza de las artesanías, propagando sus ideas a través de artículos, clases magistrales y libros, recibiendo para esa labor generosas donaciones privadas. El primero de sus libros, *El camino de las artesanías*⁷⁰, se publicó en 1928, mientras que

⁶⁵ O ‘Muneyoshi’ que es la otra posible lectura de los ideogramas que componen su nombre: 宗悦.

⁶⁶ *Gakushûin Kôtôka*, 学習院高等科.

⁶⁷ 白樺, “abedul blanco”.

⁶⁸ 1392-1910.

⁶⁹ *Chôsen Minzoku Bijutsukan*, 朝鮮美術館.

⁷⁰ *Kôgei no Michi*, 工芸の道.

en 1931 lanzó al mercado la revista *Kôgei, Artesanías*⁷¹, donde él y un grupo selecto daba pábulo a sus ideas sobre arte y artesanía. Puede atribuirse a esta revista el arranque del movimiento *mingei*; de la tirada inicial de 500 copias se pasó a 2.000 en la última, antes de ser absorbida en 1952 por una segunda revista, *Mingei*, fundada en 1939. Tres fueron los instrumentos a través de los cuales el movimiento *mingei* propagaba los ideales artesanales y estéticos de Yanagi Sôetsu: el Museo de Artesanías Populares⁷² (1935), que establecía el estándar de belleza; la Asociación Japonesa de Artesanías Populares⁷³ (1931), a través de sus dos revistas; y la tienda para la venta de artesanías *Takumi*. Esta última, a pesar de haber sido puesta en marcha en 1933, no empezó a incrementar sus ventas hasta los años 50, cuando el movimiento comenzó a recibir interés nacional e internacional (Moeran, 1981b: 89-90). Extraordinaria coincidencia temporal con la publicación de la ley marco japonesa, en materia de protección patrimonial. De manera casi repentina, hubo una enorme demanda de productos manufacturados, en lo que se conoció como el “*mingei boom*”; esto produjo una intensificación de la producción y una clara inclinación crematística en los artesanos que, instantáneamente, dejaron de ser anónimos. Como muchas otras veces en la historia, el éxito de un movimiento comprometió sus principios. En efecto, la popularidad de las artesanías produjo su trivialización en objetos artísticos y dotadores de prestigio entre el público objetivo, mientras que dentro del movimiento comenzaban a surgir voces discrepantes de artesanos que reclamaban mayor autonomía para expresar sus pulsiones artísticas. Mientras, empezaban a surgir asociaciones con propósitos similares⁷⁴, aunque menos rigurosas en cuanto a ciertos principios estéticos. A principio de los 70, el movimiento flaqueaba y terminó decreciendo hasta la relativa posición de insignificancia que goza en nuestros días, pese a que el museo guarda cierta popularidad y se sigue publicando la revista.

Sin embargo no puede menospreciarse el impacto que ha tenido en la sociedad japonesa, ni la extensión, incluso en nuestros días, de dicha influencia. Tanto la Ley de 1950, como sus sucesivas reformas, que tienen además especial incidencia en el tratamiento

⁷¹ *Kôgei*; para los ideogramas consúltese la nota 16.

⁷² *Nihon Mingeikan*, 日本民藝館.

⁷³ *Nihon Mingei Kyôkai*, 日本民藝協会.

⁷⁴ Como la Nueva Asociación de Artesanos (*Shinshôkai*, 新省会) en 1947, el Museo Japonés de Artesanías (*Nihon Kogeikan*, 日本工芸館) en 1949 o la Sociedad para las Artesanías Populares del Japón (*Nihon Mingei Kyôdan*, 日本民芸協団) diez años después; todos contestatarios con la propuesta de Yanagi.

del patrimonio inmaterial y popular, se sitúan en el periodo en que el movimiento *mingei* tiene mayor relevancia. De hecho, hemos de suponer que la inspiración que pudiera suscitar afectó a ámbitos más allá de los puramente patrimoniales. Precisamente en los años 70, en pleno declive del movimiento *mingei*, se gesta una ley destinada a proteger las artesanías industriales o no específicamente artísticas. En 1974 se publicó una ley para el fomento de las artesanías tradicionales desde un punto de vista puramente productivo (un año antes de aquella que garantizaba la puesta en marcha del sistema de los ‘tesoros vivos’) y, en base a la misma normativa se creará la Asociación para la Promoción de las Artesanías Industriales⁷⁵ (APAI), tan sólo un año después.

De ámbito nacional, este organismo trabaja codo con codo con las administraciones regionales y municipales en políticas básicas para garantizar la competitividad de dichas artesanías y garantizar su reproducción. Estas políticas pueden resumirse en: otorgar la designación de ‘maestro artesano’ cuando correspondiera, ayudas públicas (incluidas las de tipo financiero), expedición de un certificado de autenticidad cuando procediera y la puesta en conocimiento público a través de una revista. Para obtener estos beneficios es necesario someterse rigurosamente a los criterios impuestos por el Ministerio de Economía, Comercio e Industria (METI), a saber: productos de uso diario, fabricados a mano mediante técnicas y materiales tradicionales, que supongan además, una ‘industria’ de carácter regional.

Las semejanzas con los criterios de Yanagi y el movimiento *mingei* son más que evidentes. Esta asociación se encarga también de organizar exposiciones, tanto en Japón como en el extranjero, y de recopilar datos para el análisis, la documentación y posibles futuras mejoras en la calidad de la reproducción. Hemos de entender que, a pesar de las similitudes con los principios del movimiento *mingei*, se establece un margen, siquiera estrecho, de cambio dentro de los métodos tradicionales de producción. Este extremo pudo comprobarse en la exposición-mercado WAZA 2011, organizada por la APAI en el centro comercial Tobu (hecho que, en sí mismo, es bastante significativo en cuanto a los procesos de mercantilización), sobre la estación tokiota de Ikebukuro (véanse los apéndices 8 y 9). Como puede observarse en las fotografías del apéndice 9, la comercialización de los objetos artesanales viene acompañada de una exposición ya sea

⁷⁵ *Denzankyôkai*, 伝産協会.

del instrumental preciso para la labor artesanal, ya sea del propio artesano inmerso en su labor. Esta forma de acercar la práctica artesanal a los asistentes a esta exposición-mercado, hemos de entenderla como un reforzamiento de la autenticidad de los productos allí vendidos, apelando a una valoración de la propia práctica en la sociedad japonesa que, como vemos, hunde sus raíces en el movimiento *mingei*. Sin embargo, la presencia del propio artesano diluye las nociones *mingei* del anonimato del artesano, reforzando así la singularidad de las propias disciplinas.

Si no es posible documentar de manera rigurosa la influencia directa del movimiento *mingei* en el desarrollo de la trayectoria normativa nipona, no es menos cierto que, quizás de manera oportunista, supo catalizar la situación sociocultural en que se encontraba el país y presentar un proyecto patrimonial, muy particular, que pudo influir de manera ‘ambiental’⁷⁶.

Como todo movimiento, tanto sociocultural como estrictamente académico, genera controversias y se enfrenta a distintos grados de oposición o contestación. Una de las principales críticas a las que se ha tenido que enfrentar, es la presunta originalidad de su iniciativa. Parte de su discurso recae en un supuesto carácter absolutamente específico de la visión estética tradicional japonesa, sin embargo esto obvia determinadas circunstancias que han podido influir en su gestación. No debemos olvidar que una tendencia de carácter similar, el ‘movimiento británico de artes y artesanías’ (tal y como es conocido comúnmente) tuvo lugar en las dos últimas décadas del siglo XIX; también al calor de los efectos de la revolución industrial y la creciente urbanización, ponía en valor el trabajo artesano y manual y clamaba por una mayor relación con la naturaleza y la belleza, disolviendo finalmente la división esencial entre artista y artesano (Pearce 1991: 23). Las ideas de William Morris y John Ruskin, principales exponentes de esta escuela, llegaron a Japón de mano de hombres que, como sucedía con los alfareros y ensayistas Tomimoto Kenkichi y Bernard Leach, se convertirían en amigos de Yanagi (Frolet, 1991: 12-15). Sin embargo, paradójicamente, sería la amistad que unía a Yanagi y a Leach lo que impulsó a este último a promover el renacimiento de la cerámica británica de estudio, tal y como muestra su correspondencia durante los años 50 (Yanagi y Leach, 2014: 236-251), en un interesante ejercicio recíproco y sinérgico de influencias

⁷⁶ Al crear el clima propicio de apreciación de las artesanías.

cuyo estudio escapa al objeto de esta investigación. Tanto el movimiento británico como el *mingei*, compartían el desprecio por el mundo moderno y clamaban por el retorno a la naturaleza al modo tolstoiano. En la revista *Shirakaba* se discutían a menudo estas ideas, por lo que se puede descartar la originalidad y el carácter puramente japonés del planteamiento de Yanagi, a pesar de que es habitualmente atribuido a su encuentro con las artesanías coreanas (Moeran, 1998: 20-24). Yanagi es un ejemplo de aquellos intelectuales, mencionados en páginas anteriores, que entendían la dislocación producida por la occidentalización como un rodeo necesario para “reflexionar con calma y libremente sobre Asia”⁷⁷, para “descubrir la gran verdad”⁷⁸ que yacería dentro del pueblo japonés (Yanagi, 1921: 108).

Curiosamente, estas corrientes intelectuales encontraban ciertas correspondencias con el agrarismo militarista de los años 30. Una crítica recurrente es la que le atribuye la generación de un espacio imaginario de experiencia estética, esencialmente japonés, una suerte de orientalismo de raíz occidental. Parte del problema de esta atribución reside en el carácter problemático de uno de los lemas de la era Meiji, *wakon yōsai*⁷⁹, “espíritu japonés, conocimiento occidental”. No debe sorprender el desgarró intelectual que muchos pensadores japoneses de la época sentían en el abismo que, tras cincuenta años, separaba a un mundo anclado en la Edad Media de aquel otro industrializado y al que se esforzaba por alcanzar y adaptar. El desarraigo que podía llegar a producir en algunas familias, tras tan sólo dos generaciones, condujo a una revisión de la identidad japonesa, partiendo del conocimiento académico occidental con el que, en ocasiones, estos intelectuales estaban más familiarizados. No es de extrañar que la visión que Yanagi tiene acerca del carácter japonés de las artesanías, con todas las construcciones conceptuales añadidas de profunda raigambre intelectual occidental, se haya contemplado como un ejemplo más de aquel orientalismo oriental japonés ya explicado (Kikuchi, 2004: 76-80).

De la misma forma, el coqueteo juvenil de Yanagi con la teosofía y la fuerte influencia del budismo zen en el desarrollo teórico de la idea de *mingei*, ha dado lugar a acusaciones de mistificación y acientifismo en sus planteamientos. Sin embargo,

⁷⁷ y ⁷⁸ Nuestras traducciones.

⁷⁹ 和魂洋才.

dejando para el siguiente punto un análisis más exhaustivo de estas características, el movimiento no pretende otra cosa que encarnar y popularizar ciertos valores estéticos. En cierto modo, creemos que se puede considerar su discurso como una proposición normativa con respecto a lo que debe ser la experiencia estética japonesa, hasta el punto de insertarse en la dinámica del *nihonjinron*⁸⁰, que literalmente podríamos traducir como “temas sobre los japoneses”, y que implica la asunción de cierta ‘especificidad japonesa’ (Moeran, 1998: 40-44). El hecho es que todas estas controversias apenas afectaron al desarrollo del movimiento *mingei* y, si lo hicieron, fue en un grado menor en relación con las tensiones internas y los esfuerzos adaptativos, lo que, de alguna manera, explica en parte su éxito.

3.1.2. Espiritualidad y auto-realización

Si bien el movimiento *mingei*, basado en la obra e iniciativa de Yanagi Sôetsu, comienza su andadura entre los años 20 y 30 del siglo XX, conocerá su momento de mayor esplendor e influencia en los años 50 y 60 de la misma centuria, en pleno *boom* económico. El movimiento es multifacético, pero ante todo vindicará la figura del artesano; eso sí, un artesano que cumple unas características peculiares. A medio camino entre el trabajador y el asceta, no se le eleva debido a su personalidad o por la excelencia de la obra, sino que tendrá todo su valor y reconocimiento en el anonimato. Para Yanagi y el movimiento *mingei*, este artesano inserto en la sociedad permanecerá ajeno a cualquier inclinación de tipo artístico (en cuanto a participación en circuitos de valoración cultural y socioeconómica elitista), encarnando así el saber popular en su labor.

No debemos dejar de interrogarnos si ese énfasis en la figura del artesano no inspiró el sistema de los ‘tesoros vivos’; el cual, recordemos, se puso en marcha en espíritu en 1950 y en forma en 1975. En conjunción con esta idea, hemos de decir que un aspecto extremadamente original del sistema normativo nipón, radica en el nombramiento de titulares de las artes/artesanías a hombres y mujeres; es decir, que hace del propio ser humano el protagonista del patrimonio, el campo de aplicación de sus políticas. Para hacerse merecedores de dicha distinción han de demostrar un conocimiento y una habilidad sobre técnicas tradicionales, de carácter excepcional. La hibridación, o

⁸⁰ 日本人論.

filiación entre el artesano del movimiento *mingei* y el ‘tesoro vivo’, reside en que en ambos casos son depositarios de un acervo cultural distintivo que es considerado como ‘cultura tradicional japonesa’; un producto autóctono que resulta catalizador de un numen cultural y comunitario.

En el conjunto de rasgos culturales ‘distintivamente’ japoneses, deberíamos comenzar por la idea de ‘escuela’. Probablemente la más importante de las obligaciones a las que se enfrenta el portador del título de ‘tesoro vivo’, es la de transmitir sus conocimientos; éste no es sino un refuerzo jurídico de una situación común en las artes tradicionales, que es la de estar insertos en una ‘escuela’⁸¹ (en el sentido de “estilo” o “método”), donde el discípulo, como sucesor del maestro, adquiere el papel de hijo⁸². Este sistema, conocido como *iemoto*⁸³, supone la existencia de un cabeza de familia (el propio *iemoto*) que tiene un dominio exclusivo sobre el nombre de la familia o linaje artístico, transmitiéndolo a aquellos (aprendices) que cree merecedores, en virtud de su pericia, a convertirse en miembros cualificados del linaje, quedando entonces habilitados para, a su vez, transmitir fielmente el conocimiento (O’Neill, 1984; Yamamura y Murakami, 1984; Smith, 1985; Murakami, 1985 y Sugiyama Lebra, 1985). El poder que el *iemoto* posee es absoluto, y el sistema ha sido frecuentemente tildado de autoritario, antidemocrático y nepotista; sin embargo se ha constituido en una herramienta eficazísima a la hora de transmitir el conocimiento y de garantizar la supervivencia de las artes y artesanías tradicionales que se estructuran mediante este sistema (Cang, 2008). En el mundo contemporáneo, no obstante, es difícil mantener prácticas o tendencias semejantes que provienen de entornos socio-económicos y culturales muy distintos, esencialmente feudales⁸⁴, si no entran en juego otros factores.

La idea de Yanagi Sôetsu del artesano dotado de proyección espiritual, no deja de reflejarse en el hecho de que sean determinados artesanos, o grupos de ellos, los que se declaren titulares de una propiedad cultural intangible importante, y no otros. La selección obedece a un criterio pretendidamente objetivo de valor, o relevancia, en el

⁸¹ *ryûha*, 流派.

⁸² Lo sea biológicamente o no, la adopción fue históricamente muy común a la hora de mantener con vida una disciplina. Con frecuencia los aprendices más aventajados sucedían a los maestros, incluso en aquellos casos en los que éstos contaban con progenie dedicada al oficio (aunque, claro está, de menor pericia que los primeros) (Guth, 1996: 41).

⁸³ 家元, “origen” o “cimiento” de la familia.

⁸⁴ Recordemos que ‘oficialmente’ puede situarse el paso de Japón a la modernidad en 1868.

conjunto de la disciplina en cuestión; este sistema ofrece a la maestría y calidad en la ejecución, el premio y la distinción del rango, amén de poner en valor la abnegación y ‘profesionalización’ del artista/artesano en su disciplina. Esto, naturalmente, guarda correspondencia con aquel discurso del movimiento *mingei* referente a la espiritualidad del artesano, comprendiendo en ello la importancia del *dô*⁸⁵ o “camino”, como la búsqueda de sentido en el desarrollo de una disciplina. Un discurso que es, a su vez, la vivificación de otro más antiguo y que hemos de poner en relación con el budismo⁸⁶ (Kikuchi, 2004: 6-7).

Para que la obra del artista alcance el grado de perfección moral que le haga merecedora de la consideración *mingei*, éste necesita abandonar el genio individual, el ego, que le lleva a manifestarse como individuo en la obra y someterse a la fuerza del *tariki*⁸⁷, el “otro poder”, que es la tradición. El sometimiento implica usar medios naturales, diseños y técnicas tradicionales, con lo que esto conlleva en cuanto a rechazo de la tecnificación en la producción y, por ende, a la industria⁸⁸. Pero el disfrute de la belleza producida según estos medios no será la tradicional; intelectualmente el espectador no podrá acceder a ella porque parte de una dualidad objeto-sujeto. Para percibir el valor de un objeto así realizado, el individuo ha de acabar con el yo, con esa dualidad⁸⁹, alcanzar el estado de ‘no-pensamiento’ o inconsciencia⁹⁰ y acceder a la experiencia de la verdadera naturaleza del objeto mediante la intuición o “entendimiento directo”⁹¹ (Sastre de la Vega, 2008: 203-206). El sistema que el budismo zen ha ofrecido para lograr el *satori*⁹² (“iluminación”) a través de las artes propone, precediendo a Yanagi, el sometimiento del instinto no preparado al aprendizaje y repetición de unas técnicas. Sólo cuando todas esas técnicas han sido aprendidas y comprendidas reflexivamente, puede alcanzarse la perfección en el arte en cuestión, gracias a la irreflexiva producción que se da liberando una intuición enseñada (Suzuki, 1959: 15-23). La iluminación

⁸⁵ 道.

⁸⁶ En este sentido es importante destacar la influencia que Suzuki Daisetsu y Nishida Kitaro, especialistas en budismo zen y miembros ilustres de la conocida como Escuela de Kyoto, tuvieron en la construcción de la filosofía de la belleza de Yanagi Sôetsu.

⁸⁷ 他力.

⁸⁸ Como seriación desnaturalizada y carente de experiencia espiritual.

⁸⁹ *funi*, 不二, “no-dualidad”.

⁹⁰ *mushin*, 無心.

⁹¹ *chokkan*, 直觀.

⁹² 悟り.

vendrá cuando toda intelección haya muerto y sólo la totalidad instintiva de la acción permita a aquel que ha abolido el yo, percibir la realidad.

Por supuesto, esto difiere de la idea de Yanagi en que ‘finalmente’ hay una expresión individual, aunque irreflexiva e inconsciente, del artista/artesano; un arte/artesanía que se expresa automáticamente, guiado por la intuición, pero revelando la verdadera naturaleza del productor (Yanagi, 1952). Por elevación, esta filosofía queda íntimamente ligada a proyectos societarios que, si bien no claramente delineados, interpretan situaciones ideales de conformación; para Yanagi los objetos definen a las sociedades que los producen, por lo que el diseño sometido a cambios continuos y merced a la moda, y la producción en masa, representan la antítesis de lo que la “belleza saludable en una sociedad saludable” supondría (Yanagi, 1991: 31).

No podemos suponer que esta filosofía o espiritualidad sobreviva íntegra en el seno de la sociedad japonesa, pero es posible rastrear su impacto y relativa importancia a la hora de crear discursos relativos al individuo y la auto-realización. Sirva de ejemplo el simple relato de unas ancianas, danzantes en el festival de O-bon⁹³, en pleno Tokio, acerca de la impresión de “embargo”, de la “sensación parecida a la intensa alegría del enamoramiento”⁹⁴ durante la actuación, hasta el punto de que

“When I dance with make- up, the red *obi* (a wide belt), and the *amigasa* (a woven hat), I can no longer tell whether I am myself, or someone else. My mind is in a sort of *muga* state (selflessness, annihilation of ego consciousness).” (Sadler, 1975: 12)

La percepción de discursos relativos a dinámicas propiciatorias de la auto-realización, no son infrecuentes ni siquiera en la banalidad de los *manga*⁹⁵ (“cómic”), series de televisión, videojuegos, cine, etc.; pero son especialmente significativas cuando hablamos del mundo laboral, y muy llamativas al acercarnos al mundo del arte o la artesanía (Matanle, 2006: 167-174).

⁹³ El *Obon* (お盆) o simplemente *Bon* (盆), es una festividad budista japonesa que se celebra el 15 de Agosto en honor a las almas de los antepasados, y que suele implicar bailes en grupo.

⁹⁴ Nuestras traducciones.

⁹⁵ 漫画.

Sin lugar a dudas, tanto este discurso de la auto-realización mediante el largo camino del perfeccionamiento, como la prueba factual de que la distinción oficial de un titular de propiedad cultural intangible importante, o ‘tesoro vivo’, reconozca y premie de manera no expresa, precisamente el éxito en ese camino vital/espiritual (al menos en principio), abortan cualquier pretensión de anonimato del artesano, tal y como propugnaba el movimiento *mingei*; y, sin embargo, establece una sensacional ‘propaganda’ de determinados valores considerados ‘japoneses’. Es en este contexto en el que debemos empezar a comprender la no oficial, aunque popular, denominación de *ningenkokuho*⁹⁶ o ‘tesoros vivos nacionales’; donde la valoración de tesoro ha de ser contemplada como una excepcional valía, catalizadora de ciertos valores nacionales.

La relevancia que estos rasgos, fuertemente nativos, tuvieron en la decisión de la UNESCO a la hora de elevar el modelo japonés al rango de *desiderátum* universal, es difícil de determinar. Tal y como apuntamos en páginas anteriores, la UNESCO estaba en gran medida bajo la influencia de la diplomacia japonesa durante el largo proceso de construcción de la Convención de 2003. Sin embargo, no hay que desdeñar el valor potencial intrínseco (en relación directa con los propósitos subyacentes) del sistema japonés. Como ya hemos visto, la propia UNESCO ha establecido un sistema de protección similar, a la vez que anima a los estados-miembro a tomar en cuenta dicho modelo para la protección de su propio patrimonio inmaterial, con irregular seguimiento. Cabe, no obstante, preguntarse si en aquellos países que han establecido sistemas de preservación inspirados en el modelo japonés, tienen la misma relevancia o un impacto similar. Varias son las razones por las cuales en otros espacios culturales el éxito, o al menos un éxito equivalente, parece improbable. Sin duda la alteridad en cuanto a los lazos que se tienden con la ‘cultura tradicional’, hace que el carácter icónico sea menor o simplemente inexistente; pero en nuestra opinión hemos de buscar en el progreso de ese patrimonio designado la clave diferencial entre el caso japonés y el resto, a la vez que se nos abre el campo de estudio de las pautas que lo han hecho posible y su factible reproducción en ultramar.

⁹⁶ 人間国宝.

3.2. ‘Artificación’, discurso tradicional y generación de identidades

Antes de embarcarnos en el despiece pormenorizado de la significación que, para la construcción de la identidad japonesa, tiene el desarrollo de la normativa de este país en materia patrimonial, hemos creído deseable delinear, siquiera brevemente, las divergencias existentes entre las propiedades culturales intangibles (PCI) y las populares (PCP). Si las segundas representan con fidelidad la idea de patrimonio inmaterial que existe en nuestros días a nivel internacional, es decir, son valoradas en función de su carácter de registro de la sociedad japonesa y sus mudanzas, del desarrollo de la vida cotidiana y la ritual, todo lo que, al fin y al cabo, particulariza a una comunidad y la hace distintiva, ¿por qué entonces, y a pesar de su contemporaneidad, ocupa un rango menor, una posición insignificante en comparación con las propiedades culturales intangibles y su paladín, el programa de los ‘tesoros vivos’, en el imaginario japonés? Siendo cierto que las propiedades culturales populares se manifiestan, por lo general, de manera localizada, la respuesta la habremos de encontrar examinando la naturaleza de la intangible.

Las propiedades culturales intangibles, tal y como vimos en el apartado anterior, dependen de una valoración artística e histórica, porque lo incluido en el punto segundo del Artículo 1º de la Ley de 1950 son, esencialmente, habilidades y conocimientos productores de arte, en cuanto a su valoración y participación de circuitos socioeconómicos, antes que de artesanía. Si esto se evidencia por la inclusión de determinadas artes escénicas tradicionales, no puede decirse lo mismo al contemplar el resto de actividades, o los titulares de las mismas, dignos de acogerse a esta normativa: cerámica, lacado, fabricación tradicional de papel, de seda, muñecas, etc. En otros países, y tal es la situación de España, la producción de bienes destinados al simple y puro uso, procedentes de contextos rurales o pretéritos, son interpretados en clave desarrollista y asociados, en muchos casos, a meros recuerdos turísticos. La ley japonesa de 1950, se inserta en un contexto cultural concreto, el japonés de mediados del siglo XX. En un proceso similar al de otras sociedades no occidentales, el creciente individualismo, la prevalencia de determinadas dinámicas psicosociales relativas a la auto-realización, así como la identificación de una serie de artesanías en clave identitaria frente a la homogeneización global producto de la (post)industrialización,

garantizan una posición de increíble prestigio y reconocimiento, no comparable a otros contextos.

Sin corresponder a la realidad en términos absolutos, podría afirmarse que las propiedades culturales populares generan más experiencia social, aunque en ámbitos comunitarios localizados, mientras que las propiedades culturales intangibles disfrutan de prestigio y de una proyección identitaria de alcance nacional; sin embargo deben, en la mayoría de los casos, someterse a procesos de artificación, lo que incluye participar del proceso selectivo del mercado artístico. Una artificación que será entendida como proceso de conversión en arte, participando por tanto de sus dinámicas reproductivas y ocupando un nicho particular en el mercado artístico.

Tal como hemos razonado, el patrimonio, sea cual sea su materialidad, no deja de ser cultura, o mejor cultura seleccionada, con diversos propósitos. Contexto preciso para incluir los procesos de conformación de la cultura en entidades jurídicas y su conversión en figuras de protección. El patrimonio como hito, como generador de identidad o producto de la misma es algo vivo, dinámico, sujeto a las veleidades de las sociedades en las que se gesta, escapando en numerosas ocasiones a una fijación o muriendo precisamente por la misma. A pesar de que los riesgos de la patrimonialización son bien conocidos, creemos que nunca se han planteado correctamente las consecuencias de dotar a una práctica, ritual o técnica de un estatus determinado. De esta forma, puesto que la experiencia en patrimonio inmaterial a nivel internacional aún está en sus albores, podemos extraer lecturas muy valiosas de la experiencia japonesa, previendo así situaciones de riesgo e incluso desaparición (Hashimoto, 2003).

Si retomamos la categorización que del patrimonio hace la legislación japonesa, observamos que, fundamentalmente, hay una distinción entre las propiedades culturales intangibles y las propiedades culturales populares, con independencia de la posible inclusión de las técnicas de preservación de propiedades culturales en este rango interpretativo inmaterial. La diferencia es significativa si abordamos su estudio atendiendo al binomio arte/artesanía. En efecto, podríamos *grosso modo* adjudicar a las propiedades culturales intangibles al ámbito del arte, mientras que la artesanía podría ser encuadrada dentro de las populares (Thornbury, 1995: 143-146). Esta discriminación no es casual pues la mayoría de las artesanías que quedan insertas en la

categoría de propiedades intangibles entran dentro de un circuito de asociaciones, exposiciones, concursos y mercantilización que se ajusta a los mecanismos que rigen el arte en la actualidad. Tal es así que, en determinadas disciplinas artesanas o artísticas, como es el caso de la alfarería, el máximo galardón de ‘tesoro vivo’ sólo es ostentado si, con relativa independencia de la calidad artística, el sujeto en cuestión ha seguido el *cursus honorum* debido y cuenta con las apropiadas relaciones, amén de no ser comedido a la hora de ‘gratificar’ a críticos y jurados, según refiere Moeran en sus estudios sobre esta materia (1987: 31-50). Con todo el cinismo que pueda desprenderse de este sumario de la situación, lo cierto es que confirma el punto que sugiere la conversión de las ‘artesanías’ en ‘arte’; compartiendo con éste las formas de producción, promoción y venta. No deja de haber un estadio en el que la localidad y el estilo (tradicional), tienen un papel determinante en la potencialidad patrimonial, pero siguen siendo considerados y tratados como arte.

En este sentido, similar destino comparten las artes escénicas (*noh*, *kabuki*, *bunraku*, etc.), que conocen un proceso de filiación a los distintos teatros nacionales (Thornbury, 1999: 234-238) y cuya sanción patrimonial tiende a una valoración de la calidad de la interpretación y la puesta en escena antes que a garantizar la supervivencia (el apéndice 10 refleja el grado de integración en un ámbito puramente artístico, alejado de la mera disposición patrimonial). El carácter estricto en la concesión de las designaciones como propiedad cultural tanto intangible como popular, probablemente procede de una interpretación diferente de lo que se podría considerar patrimonio (Thornbury, 1994: 219-222). En apartados anteriores comentamos el curioso caso del santuario de Ise, que es reconstruido cada 20 años según un ritual que puede remontarse a finales del s. VII. No es un ejemplo aislado, en realidad buena parte de lo que se considera propiedad cultural tangible en Japón, en especial elementos arquitectónicos, ha sufrido varias remodelaciones y/o reconstrucciones, sin que se vea mermada su autenticidad; y es que ésta se valora en función de la escala -local, regional o nacional- a la que vaya destinada su proyección identitaria (Lowenthal, 1995: 121-122), e incluso en numerosas ocasiones determinada por la rigurosidad de las técnicas y el estilo con los que ha sido reconstruido (Larsen, 1994). Esto refleja, por un lado, una enorme flexibilidad en cuanto a la continuidad material, sin sacralizar el objeto en sí; sin embargo, concede una enorme importancia al aspecto técnico, es decir a la estética y al estilo productivo, y también al contexto en que se inserta dicha producción. Hemos de considerar el ejemplo

del santuario de Ise como epítome de esta concepción patrimonial, donde su importancia, el simbolismo de la manifestación del fenómeno, está por encima de la antigüedad de los materiales y de otros criterios de autenticidad más prosaicos.

¿Por qué no ha de darse un planteamiento similar con respecto a las propiedades culturales intangibles y populares? La autenticidad residirá en las formas y la rigurosidad de la técnica, pues consagran al objeto producido (ya sea cerámica, ritual festivo o una representación escénica popular) en cuanto acción, y nunca como producto terminado. Hasta ahora la transmisión no ha sido problemática, por cuanto se ha insertado en corrientes que prestigian tanto la práctica de artes tradicionales, como la auto-realización del individuo; todo ello como parte del discurso de la especificidad nipona, el ya mencionado *nihonjinron* (Moeran, 1981a: 52-54). Sin embargo, los profundos cambios producidos en el contexto de la globalización, en el que destaca el despoblamiento rural, obligan a un replanteamiento de la situación. La apuesta por unas artesanías insertas en un espacio, fuera del circuito de las propiedades culturales, que propone el METI, sitúan estas producciones como parte de la cercanía y la cotidianidad del consumo; eso sí, de productos con un alto valor añadido y que coadyuvan a ese discurso de producción identitaria de base estética.

Sin embargo, no todas las manifestaciones culturales que planteamos como patrimonializables, pueden tener cabida en dicha mercantilización, por las razones que ya hemos referido en punto anteriores. ¿Cómo se solucionará dicha situación en el futuro? Puede que el MEXT y la Agencia Cultural empiecen a plantear marcos menos rígidos de designación patrimonial, menos burocráticos, priorizando el dinamismo de las comunidades productoras. De lo que podemos estar seguros es que, incluso en la problemática situación actual, Japón goza de un complejo sistema de protección, preservación y promoción de sus artes/artesanías tradicionales y proporciona un magnífico caso a estudiar.

4. ESTATUS Y REALIDAD DE LOS 'TESOROS VIVOS'

4. ESTATUS Y REALIDAD DE LOS ‘TESOROS VIVOS’

El recorrido que hemos realizado desde los planteamientos generales relativos a la conformación de una nueva conciencia patrimonial, con sus principios generales, estadios de desarrollo y los distintos problemas y contradicciones que su establecimiento normativo supone, hasta el tratamiento particularizado de la realidad patrimonial japonesa y el contexto sociocultural que le dio lugar, nos ha permitido comprender, hasta cierto punto y a distintos niveles, los diferentes agentes, principios y mecanismos que han obrado en la transición de un modelo patrimonial monumentalista y claramente occidental, a otro que diluye los criterios de autenticidad hasta entonces ponderados y los traslada a los intérpretes de los fenómenos potencialmente patrimonializables, con independencia de su estatus presente o pasado. Un recorrido que hemos intentado que sea lo más completo y exhaustivo posible. Llegados a este punto, es imprescindible acercarnos a la fenomenología concreta, sometiéndola a escrutinio y reflexión.

El estudio del cambio de paradigma no se ha limitado a la prosaica descripción procesual, con tintes teleológicos, de las distintas etapas que han jalonado esta transición, sino que ha tratado de abordar el fenómeno holísticamente, atendiendo a las distintas dinámicas y sinergias que lo han hecho posible, y a los agentes que han actuado en la conformación de las mismas. De esta guisa, encontramos en el advenimiento del patrimonio intangible el resultado de un largo proceso inconcluso, espacio de contienda y colaboración de distintos actores, que marca el cuestionamiento de un orden que, permaneciendo aún vigente, ha visto cómo el distingo de sacralidad patrimonial se ha extendido, abarcando fenomenología hasta entonces ignorada. De las pautas de la *Guía Operativa* de la Convención de 1972, que establecían unos parámetros de autenticidad en función de criterios de fidelidad material y contextual (resaltando la continuidad física e histórica) y de excepcionalidad en el diseño y la factura (enfaticando su uso o la genialidad de el/los creador/es), se pasa a entender en la Convención de 2003⁹⁷ la autenticidad como un producto sociocultural sujeto a continuo cuestionamiento y redefinición, dependiente de cada caso.

Un cambio de paradigma que sólo podrá comprenderse como tal al valorar el desplazamiento que se realiza en la designación patrimonial. La fenomenología a

⁹⁷ Y antes en la Conferencia de Nara sobre la Autenticidad de 1994.

designar no es sino el producto de las dinámicas de reproducción sociocultural de un grupo determinado (y la comunidad que lo acoge) que, como espacio de proyección simbólica, fluctúa en función de las pulsiones, conflictos y consensos que se producen en el seno del mismo. Es la transferencia del protagonismo en la designación patrimonial del objeto designado a los grupos humanos que lo reproduce, el rasgo fundamental que define al nuevo paradigma.

Un nuevo paradigma que no se ve libre de cuestionamiento. Al considerar el patrimonio como algo vivo, sujeto a las redefiniciones y modificaciones del mismo que realicen sus reproductores ¿no existe el riesgo de fijar una determinada forma expresiva en virtud de su designación, privándola entonces de ese carácter fluctuante? Por otra parte, los términos de la redefinición del patrimonio como ‘intangibles’ ¿no suponen una explosión patrimonial sin precedentes, poniendo en riesgo la propia valoración y las necesarias (en su caso) medidas de salvaguarda debido a su ubicuidad? Éstas y otras cuestiones, abordadas en páginas anteriores, han sido anticipadas, con más de medio siglo de diferencia, en la realidad patrimonial japonesa.

Ciertamente, la importancia del abordaje de la realidad patrimonial japonesa no se justifica sólo por la necesidad de contextualizar un sistema de ‘tesoros vivos’ que, al fin y al cabo, es el objeto de esta investigación. Establecer el panorama normativo del que surgió una iniciativa patrimonial como la de ‘tesoros vivos’, es crucial si queremos entender el antedicho cambio paradigmático, sobre todo si tenemos en cuenta el rol que Japón ha jugado en dicha transición, tanto como proponente de un modelo alternativo al entonces hegemónico, como al constituirse en agente directo en la confección del aparatage preceptivo que sancionó dicha transición. La Ley de Propiedades Culturales de 1950 y sus sucesivas enmiendas son, como hemos visto, ejemplares en la inclusión de categorías patrimoniales novedosas y en el reconocimiento de fenomenología hasta entonces obviada, constituyéndose, dada su larga trayectoria, en espléndida experiencia que nos permite, contexto mediante, extrapolar lecturas y análisis a las distintas iniciativas que, a nivel nacional e internacional, se han desarrollado con posterioridad y con el mismo espíritu. Esta normativa japonesa pionera no se origina en el vacío, sino que es el resultado de un contexto concreto que oscila entre la depresión de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial y corrientes intelectuales de larga trayectoria que nacen como consecuencia del extrañamiento que produce la modernización y occidentalización del país.

Curiosamente el movimiento *mingei* (al que, por supuesto nos referíamos y que, como hemos reseñado, es crucial en la creación de un clima propicio para la consecución de la pionera normativa patrimonial), en un ejercicio de reflexividad, pondera el estatus de las artesanías en Japón⁹⁸ y recoge y reinterpreta una serie de elementos socioculturales que ya se encontraban presentes en la realidad japonesa ‘pre-moderna’. ¿Hasta qué punto semejantes elementos, de manera más o menos oficialmente sancionada, perviven en las designaciones patrimoniales intangibles en el Japón contemporáneo? ¿Hasta qué punto éstas divergen o se han visto transformadas por necesidades técnicas o la simple mudanza de los tiempos?

Estas preguntas y muchas otras, tanto referentes a la propia naturaleza del patrimonio como a las dinámicas y sinergias subyacentes a las designaciones, han encontrado un análisis teórico en páginas precedentes. Es momento de valorar estas cuestiones en la actualidad de aquellos casos que, por oportunidad o representatividad, nos permitirán contrastar la persistencia de las corrientes tratadas a lo largo de este estudio, así como nuestras formulaciones teóricas sobre la materia.

De los tres ‘tesoros vivos’, dos son destacados artesanos mientras que un tercero lo es en el campo de las artes escénicas. El primero de los artesanos abordados, Murose Kazumi (室瀬和美), tiene en el *urushi*⁹⁹ su área de maestría. Nació el 26 de diciembre de 1950 y procede de una familia con larga tradición en el trabajo de la laca, especialmente en la técnica del *maki-e*. Nativo de y residente en Tokio es, asimismo, fundador y director del Instituto *Urushi* de Mejiro. A pesar de crecer en el seno de una familia ligada al *urushi*, ingresó en 1970 en la Universidad de las Artes de Tokio, en donde siguió un currículo académico centrado en el estudio del *urushi*, incluyendo aspectos relativos a su composición y condiciones materiales, así como las distintas técnicas existentes. Desarrolló su carrera de manera independiente, viéndose jalonada por varios premios hasta que, en 2008, fue designado ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’ que, como vimos en el apartado correspondiente, es el término oficial de los ‘tesoros vivos’. Uno de los diez que, en la actualidad, lo son por su maestría con el *urushi*. Murose destaca no sólo por la calidad de sus obras (las cuales

⁹⁸ Aunque como hemos visto Yanagi Sôetsu, su fundador, empezó a componer sus teorías acerca de las artesanías y los artesanos en la Corea ocupada.

⁹⁹ *Urushi* es el término japonés para el lacado. Dado que en Japón el trabajo con la laca implica un cometido más extensivo y complejo que el simple recubrimiento de obras de madera u otros materiales, tal y como suele entenderse en Occidente, hemos optado por usar el término japonés allí donde tenga una correspondencia más ajustada a la realidad descrita o referida.

pueden alcanzar precios desorbitados) y por recibir pedidos de la Casa Imperial, sino también por su proyección internacional y su patente implicación en la difusión de las artesanías japonesas dentro y fuera del país.

El segundo artesano, Tanino Takenobu (谷野剛惟), vino a este mundo el 26 de marzo de 1935. Como vástago primogénito de una familia dedicada a la producción del papel en una villa, la de Najio, con bastante solera en esta industria (ya en la era Edo era un centro de renombre por esta razón), fue primero aprendiz de su padre antes de sucederle como cabeza del negocio familiar. Establecido en las colinas de Najio, en la prefectura de Hyôgo y a media hora en tren de la metrópolis de Osaka, Tanino produce principalmente por encargo. Reclamado tanto para la restauración de mansiones históricas, tesoros nacionales y otras antigüedades, así como para el consumo de poetas y calígrafos, la calidad de su papel y su compromiso en la transmisión de las técnicas tradicionales de producción de Najio, le granjearon en 2002 el nombramiento de ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’: uno de los tres que, en la actualidad, han sido designados en el campo de la fabricación del *washi*¹⁰⁰ o papel japonés.

Nuestro último caso, Miyata Tetsuo (宮田 哲男), vio la luz el 25 de marzo de 1934 en Sapporo, Hokkaidô. Maestro de *nagauta*¹⁰¹, su nombre como intérprete es Kion Saburosuke III¹⁰². Sin ninguna conexión con el mundo del *nagauta*, obtuvo con trece años el permiso de su padre para estudiar esta disciplina, algo que compaginó con sus estudios hasta que en 1953 ingresa en la Universidad de las Artes de Tokio. En 1957 participará en la formación del grupo Toonkai¹⁰³ de *nagauta*, dentro de la antedicha universidad, de la que será una de las figuras más prominentes. Además de sus actuaciones ha participado en la grabación de varios discos, tanto en solitario como formando parte de una troupe. Residente en Tokio, su vida artística se divide entre la enseñanza y sus actuaciones, sea acompañando o no funciones de kabuki. Su destacada labor dentro del mundo del *nagauta* y el kabuki le han hecho merecedor de numerosos

¹⁰⁰ 和紙.

¹⁰¹ El *nagauta*, 長唄, literalmente ‘canción larga’, es una tipología musical tradicional japonesa que se interpreta habitualmente en funciones de kabuki. Consta de cante acompañado por instrumentación (que incluye el *shamisen*, especie de laúd de tres cuerdas, y otros instrumentos de viento y percusión).

¹⁰² 三代目 貴音 三郎, nombre que sustituye en 2009 al de Toon Miyata Tetsuo. Este baile de nombres será detallado más adelante a propósito de dinámicas concretas relativas al estatus y la transmisión del conocimiento.

¹⁰³ 東音会.

premios y reconocimientos. En 1998 se convirtió en ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’, siendo uno de los dos designados para la disciplina del *nagauta* en su parte vocal, y uno de los cinco si incluimos las designaciones de las interpretaciones instrumentales.

Este breve bosquejo del trasfondo profesional de cada uno de los entrevistados debe servir para comprender el grado de representatividad que ostentan, y cuán relevantes han de resultar a la hora de construir nuestra descripción densa sobre los ‘tesoros vivos’ del Japón. Los tres tienen aspectos concretos que los hacen tipológicamente relevantes. Dos artesanos y un artista escénico representan de forma plausible la división que existe en la propia legislación. En cuanto a los artesanos es necesario destacar el enorme contraste que podemos encontrar entre los maestros Murose y Tanino: el uno reside en Tokio y el segundo en ‘provincias’, con todo lo que ello conlleva; el primero exhibe en galerías de arte y participa del mercado artístico, mientras que el segundo tiene poco margen o iniciativa para la creación artística; el primero se compromete en labores de promoción de las ‘artes tradicionales japonesas’, mientras que el segundo concibe como una novedad el ser invitado a dar una conferencia. Entre ambos artesanos existe tal serie de diferencias significativas en sus realidades y proyecciones, que huelga decir que su tratamiento permite una evaluación rica y cualitativa del presente de los ‘tesoros vivos’ japoneses. Miyata, por otro lado, representa a la perfección a la figura destacada en el mundo de las artes escénicas.

El relato explicativo, o ‘descripción densa’, que sigue en las siguientes secciones se centrará en tres aspectos fundamentales que vertebran la fenomenología de los ‘tesoros vivos’: estatus y formas de representación, la experiencia productiva y el problema de la transmisión. Siendo como son fundamentales para su comprensión, son asimismo tres aproximaciones que podrían extrapolarse a cualquier realidad semejante en cualquier parte del planeta. En primer lugar analizaremos las distintas estrategias y medios a través de los cuales los ‘tesoros vivos’ se representan. En este punto analizaremos desde distintos niveles el estatus del que gozan estas personas como ‘designados’ y de qué manera éste se conforma, haciendo hincapié en la agencia de que gozan los propios sujetos. A continuación evaluaremos la experiencia productiva, poniendo en relación el testimonio de nuestros entrevistados con las dinámicas socioculturales de producción y de fabricación simbólica de la misma, incluyendo aspectos relativos al aprendizaje y al hecho mismo de producir. Y por último abordaremos la compleja situación de la

transmisión de estas prácticas culturales tradicionales en un contexto de alta modernidad. La visión que ofrecen estos ‘tesoros vivos’, estas personas, en su riqueza y complejidad, no sólo nos permitirá avanzar en la comprensión de la problemática propuesta, sino que nos habilitarán para cuestionar los términos de la misma.

4.1. Formas de representación

Las numerosas aseveraciones que se han hecho, hasta el momento, con respecto al estatus del que gozan los ‘tesoros vivos’, están más que justificadas. Téngase en cuenta que el título de ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’ es concedido en ceremonia por el propio emperador del Japón, siendo un galardón que comporta una serie de emolumentos, el respaldo del gobierno japonés en campañas de promoción y una repentina exposición mediática. Tacharlos de celebridades quizás pudiera resultar un tanto excesivo, sobre todo si tenemos en cuenta las connotaciones que dicho término trae asociadas, sin embargo estos artistas o artesanos adquieren, con dicho nombramiento, una relevancia y una proyección que resultaría impensable en otras latitudes.

No obstante, este ‘estrellato’ no resulta uniforme para todos y cada uno de los ‘tesoros vivos’. Miyata Testuo, uno de nuestros entrevistados, ya gozaba de un perfil elevado con anterioridad a la designación y ésta, como veremos más adelante, tampoco es el máximo logro en su ámbito. Siendo, como es, un artista que se mueve en un mundo, el de las artes escénicas, con cierta visibilidad, el título de ‘tesoro vivo’ no deja de ser un reconocimiento antes que una herramienta fundamental para la mejora de su situación en la vida. De manera similar, el maestro Murose ya era un prestigioso artesano del *urushi* con anterioridad a su nombramiento como ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’; sin embargo, en su caso, el nombramiento ha supuesto una elevación en su estatus que se ha traducido en su acceso a un nivel de mercado superior y a una mayor proyección internacional. En el caso del maestro Tanino, la designación probablemente haya salvado su linaje artesanal, siendo por tanto fundamental para garantizar la transmisión de sus conocimientos.

Resulta, pues, limitado y no demasiado útil ceñirse al análisis de la narrativa mediática que se hace en torno a los ‘tesoros vivos’, ya que tiende a ser totalizante y

esencializadora. Por otra parte, el estudio de las dinámicas y el contexto que justifican la vigencia y el éxito de las artesanías en Japón ha de desarrollarse en base a la fenomenología que nos ocupa, antes que en discursos omniabarcantes y transversales que están presentes en toda la sociedad y que, si bien pueden encontrar reflejo en los casos abordados, deben su éxito a su polivalencia y ambigüedad, constituyendo en sí mismo un objeto de investigación completamente distinto del que nos ocupa. Es por ello que, en el contexto de esta investigación y en vista de la disparidad presente en los casos escogidos, hemos entendido que el relato del estatus mediático de estos ‘tesoros vivos’ o el estudio del contexto sociocultural que lo pone en valor son, comparativamente y en relación a los objetivos de esta investigación, insignificantes a propósito del abordaje de las distintas estrategias narrativas de auto-representación que los artesanos/artistas asumen al ser designados ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’. Es el análisis de los discursos, a través de los cuales los ‘tesoros vivos’ intentan conformar su realidad y fabricar su representación intra y extra-grupalmente, el que permite comprender de manera precisa la relevancia que la designación patrimonial tiene para estos individuos o grupos. Serán, precisamente, esos discursos los que abordaremos a continuación.

4.1.1. Formas de representación: Estatus, individualidad e identidad

Entendemos por representación el “proceso social de construcción del sentido dentro de los sistemas significantes disponibles”¹⁰⁴ (Hartley, 1994: 265), implicando con ello la proyección de un significado, que es regulada y organizada por los medios a través de los cuales se distribuye y de los discursos que lo conforman. Dado que nuestro objetivo es la identificación y el análisis de aquellos discursos que median en la construcción de la representación de los ‘tesoros vivos’, en su realidad ajena a la estricta categoría normativa pero como fruto de ella, resultará imprescindible, por tanto, trabajar con una serie de fuentes lo suficientemente relevantes como para aprehenderlas en su complejidad. Teniendo en cuenta que, valoramos sobremanera la agencia que los propios tesoros vivos tienen en la fabricación de la propia representación, barajaremos principalmente dos conjuntos de fuentes: las procedentes de su actividad promocional y la obtenida merced a las entrevistas realizadas.

¹⁰⁴ Traducción nuestra.

Podría pensarse que los ‘tesoros vivos’, precisamente por las disciplinas que ejercen y la larga trayectoria que les ha hecho merecedores de semejante designación, pertenecen a un mundo pretérito y ajeno a la mundanidad digital que todo lo impera en la actualidad, pero no podría ser ésta una elucubración más errada. Estas valoraciones, de índole nostálgica, funcionan bajo la premisa de un distanciamiento físico y emocional de los ‘tesoros vivos’ con respecto al mundo posmoderno, que difícilmente encontraría correspondencia en la realidad. Los ‘tesoros vivos’, por muchas primaveras que hayan conocido y por muy tradicionales que sean sus especialidades, no dejan de desarrollar su desempeño en la contemporaneidad, por lo que el tránsito hacia ese mundo digital que todo lo inunda ha sido absolutamente natural. Por supuesto, estos artistas/artesanos pertenecen a generaciones que carecen de la versatilidad y la pericia tecnológica que les permite ser agentes activos de esta realidad, pero no han dudado en participar de ella con distintos grados de implicación. Desde luego no todos los ‘tesoros vivos’ cuentan con una página web, y de hecho tan sólo una cuarta parte (18 sobre 73 designaciones) en el caso de las artesanías, y una sexta (12 sobre 71) en el caso de las artes escénicas¹⁰⁵, tienen representación digital; sin embargo estas proporciones suponen una muestra representativa de la presencia de los ‘tesoros vivos’ en el mundo digital y justo es tomar en consideración este ejemplo de auto-representación, aprovechando esta oportunidad para, como ya hemos apuntado, identificar y evaluar las dinámicas y discursos subyacentes.

Existe una gran variedad de aspectos a considerar a partir de los cuales puede acreditarse el estatus de ‘tesoros vivo’, especialmente si atendemos a la propia representación, y que intervienen de forma decisiva en la fabricación del estatus. El espectro de variables no es, desde luego, una enumeración de categorías exactas, sino más bien una aproximación que nos permitiría evaluar la realidad objeto de estudio, atendiendo a su naturaleza híbrida y fluctuante. Unos aspectos que, al mismo tiempo, son contexto y dinámicas activas en los antedichos procesos de fabricación del estatus. De forma general, y soslayando la complejidad que representan, estos aspectos serían los relativo a la dualidad individual/colectivo, a la localización geográfica, a la artificación, al discurso de ‘lo japonés’ y a su propia percepción de la contemporaneidad y de los retos a los que se enfrentan sus disciplinas en la posmodernidad. Todos y cada uno de ellos son caras de un mismo poliedro que sólo pueden considerarse bajo el

¹⁰⁵ El listado de las páginas web consultadas puede encontrarse en el apéndice 11.

reconocimiento del carácter múltiple de las dinámicas, sinergias y agencias que, tanto instrumentales como sistémicas, producen finalmente la realidad sujeta a estudio. Todo ello sin menoscabo de nuestra intención de examinar preferencialmente la agencia que los ‘tesoros vivos’ tienen en la constitución del propio estatus.

La dualidad individual/colectiva puede atender a la estricta designación patrimonial. Como hemos visto en el apartado correspondiente a la normativa patrimonial japonesa, las denominaciones como ‘titulares’ o ‘portadores’ de una ‘propiedad cultural intangible importante’ pueden ser tanto individuales como colectivas. Esto se debe, principalmente, a que determinadas disciplinas necesitan de la participación de más de una persona para ser llevadas a cabo. Si bien esto armoniza con la naturaleza de las artes escénicas (donde, a pesar de todo, no faltan designaciones individuales), al requerir la existencia de otros especialistas para llevar a cabo una actuación, las artesanías suelen entenderse como contextos en los que la producción se realiza de forma solitaria, dando lugar a designaciones individuales. Esta valoración de la singularidad y la maestría a la hora de otorgar la designación a un individuo, introduce una segregación entre aquellas disciplinas o áreas que se insertan en contextos lo suficientemente amplios como para conocer cierta vitalidad y competencia. Sin embargo, esto no se traduce mayoritariamente en auto-representaciones individuales sino que, muy al contrario, observamos que representaciones colectivas, en las que se insertarían uno o varios ‘tesoros vivos’, son algo común. Discernir los mecanismos que actúan en la conformación de estas estrategias de representación será vital a la hora de comprender el estatus del que gozan los ‘tesoros vivos’ y de aquel al que aspiran.

La designación individual presenta interesantes paradojas que no dejan de resultar clarificadoras a la hora de abordar la problemática presente. La discriminación entre designaciones individuales y colectivas deviene en una lectura que no deja de ser imprecisa y ajena a la realidad. Proyecta una imagen de excepcionalidad y prestigio sobre figuras aisladas que, si bien están justificadas conforme a una serie de criterios y categorías, ignora la relevancia del contexto en cada uno de los casos. Los ‘tesoros vivos’ designados individualmente forman parte de una red de relaciones (productivas, de transmisión del conocimiento, logísticas e incluso familiares), de las cuáles son sólo la parte más sobresaliente, que resultan fundamentales en la constitución de la fenomenología que se patrimonializa. Sin duda, las designaciones individuales no se conciben de espaldas a esta compleja realidad, tal y como se observa al constatar la

obligatoriedad de garantizar la transmisión del conocimiento por parte de los titulares designados. Estas realidades son tan complejas e involucran a tal número de personas en ellas que, tras el acercamiento a cada uno de los casos, es fácil ser consciente de cuán inexactos pueden llegar a ser los apriorismos relativos a las representaciones personalistas derivados de la designación categórica individual.

Lo verdaderamente interesante de los ‘tesoros vivos’ es que, para llegar a serlo, antes han de encabezar estructuras (normalmente jerárquicas), que garantizan la preeminencia y el estatus de los individuos posteriormente designados. Ni que decir tiene que la propia designación resulta en una inmediata dotación de prestigio, pero esto difícilmente podría conseguirse sin participar previamente de un contexto cuyas sinergias la harían proclive. Estas estructuras forman parte de un sistema, el *iemoto* (del que tendremos oportunidad de tratar más adelante) que goza de una larga trayectoria histórica. Estas reflexiones nos conducen a las interacciones y roles que los tesoros vivos juegan dentro de dichos contextos, y cómo su abordaje nos permite obviar la rígida categorización normativa. Un ejemplo de esto ha resultado de nuestros contactos con los ‘tesoros vivos’ y de la experiencia derivada de las entrevistas.

En todos y cada uno de los casos, nunca pudo establecerse un contacto directo con los individuos designados como ‘portadores de propiedades culturales intangibles importantes’, llevándose éste siempre a cabo a través de secretarios, representantes o ayudantes que, a modo de intermediarios, negociaban en su nombre los encuentros. Este distanciamiento, en absoluto extraño en personas de cierta relevancia en cualquier campo, produce sin embargo un efecto prestigiador al sustraer al individuo designado de la mundanidad derivada de la gestión de su faceta pública. Las negociaciones, como suele ser habitual, se caracterizaron por las restricciones impuestas por la agenda de los entrevistados, aunque algunos componentes de las mismas reflejan esa suerte de aislamiento protector con respecto al mundo exterior. En este aspecto, las gestiones que tuvieron lugar con el asistente del maestro Miyata depararon una notable sorpresa. Como el resto de entrevistas, ésta fue concertada a través de medios electrónicos. En este caso a través de un formulario existente en la página web de la escuela de artes escénicas, en la que el entrevistado es maestro¹⁰⁶. Tras acordar la cita para la entrevista,

¹⁰⁶ <http://www.touon.com> [En japonés].

se nos facilitó el itinerario a seguir, incluyendo las estaciones y los horarios, hasta la localización en que habría de tener lugar.

La sorpresa estriba en que en ningún momento se facilitó otra información de contacto que no fuera el correo electrónico o el número de teléfono. Entendemos que la referencia a la Universidad de Tokio (hecha a propósito para facilitar el éxito en las negociaciones, en vista del prestigio que tal universidad tiene en el país), hizo que el personal que trabaja para el maestro Miyata contactara con dicha universidad con objeto de corroborar la información; fue entonces cuando debieron obtener nuestros datos personales. Si bien no sorprende en exceso el celo del personal del maestro Miyata a la hora de cerciorarse de la veracidad de nuestros asertos, extraña relativamente la facilidad con la que la universidad divulga semejante información a terceros, sin consentimiento previo. Cabe preguntarse si esta facilidad refleja una deferencia especial hacia el estatus de ‘tesoro vivo’, en cuyo caso validaría la idea del prestigio del que gozan en el Japón. En cualquier caso, este extremo no pudo ser confirmado con la propia universidad, por lo que no podemos más que especular acerca de ello. Lo que sí confirma esta incidencia es la distancia de seguridad que se dispone alrededor de este ‘tesoro vivo’ en particular, una distancia mediada por el propio contexto del individuo.

En cualquier caso el rol que otras personas juegan en el entorno inmediato de los ‘tesoros vivos’ no se limita a la mera intermediación con el ‘mundo exterior’. Incluso en la propia producción de estos ‘tesoros vivos’ el papel de otros agentes será fundamental. Con la excepción del maestro Miyata que, como intérprete de *nagauta* necesita, al menos, de uno de *shamisen*¹⁰⁷ para ejecutar una pieza, en los procesos productivos de los maestros Murose y Tanino la intervención de otros individuos, si bien no estrictamente necesaria, será algo habitual. En ambos casos determinados procesos de carácter no especializado o de relativa especialización, pueden ser llevados a cabo por asistentes o aprendices que, de esta forma, aprenden los aspectos básicos de la ejecución a la par que alivian la carga de trabajo de los maestros. En la mayoría de los casos esto se limita a las labores de preparación del material, pero otras actuaciones de mayor importancia pueden asimismo observarse. El maestro Tanino, por ejemplo, es asistido no sólo por su aprendiz (que resulta ser su hijo), sino también por su mujer y por la madre de ésta, en las tareas de preparación de los materiales (secar las ramas de donde

¹⁰⁷ Instrumento de tres cuerdas similar al banjo, que se toca con un plectro.

se extraen las fibras, desmenuzarlas y cocerlas en una solución para elaborar la pasta de papel) y el acondicionamiento de las áreas de producción (limpieza y mantenimiento del taller y de los utensilios). En este caso, las formas tradicionales de producción se ven acompañadas por las estructuras familiares y socioculturales tradicionales tan características del mundo artesanal nipón.

El maestro Murose, sin embargo, dirige el Instituto *Urushi* de Mejiro, que no es sino una suerte de institucionalización del taller tradicional, en el que el personal trabaja en la producción y restauración de obras. En él, el *staff*¹⁰⁸ cumple funciones similares a las de los miembros del taller del maestro Tanino, facilitando la labor del maestro. Si bien la autoría de las obras están, indudablemente, atribuidas a los miembros de dicho *staff* que las han realizado, el prestigio y el valor que estas adquieren están directamente relacionadas con la asociación que de ellas se hace con el Instituto, y el estilo (y las técnicas) que éste representa; o lo que es igual, en relación con el prestigio de la técnica y el estilo del propio maestro Murose. El rol del maestro en estos contextos es extremadamente complejo pues no sólo ejercen de ápice de un sistema jerarquizado, sino que también catalizan las distintas dinámicas internas y actúan como receptáculos que vehiculan la adscripción de prestigio y valor simbólico que ellos -y el conjunto del grupo humano que representan y cuyos esfuerzos y menesteres aseguran dichas distinciones- acarrear. De manera interesante, esta estructura sociocultural guarda similitud con la forma en que en la religiosidad popular japonesa se ha interpretado la intercesión con lo numinoso: los lugares, los edificios, los objetos o las personas no son poderosos *per se*, sino que lo son merced al valor que tienen como intermediarios o vehículos con lo divino o espiritual (Blacker, 1975: 1-15).

Significativamente, la inclusión de los ‘tesoros vivos’ en auto-representaciones colectivas viene acompañado por un relativo alejamiento de los contextos que hacen que esta adscripción del prestigio y el valor simbólico sean plausibles. Estos contextos a menudo implican un distanciamiento geográfico que resulta en dinámicas de representación regionalista. Un 100% de las páginas web de grupos artesanales designados, establecen una relación inequívoca y directa con una determinada región japonesa, mientras que un 57% de las correspondientes a designaciones individuales que han escogido representarse colectivamente, hacen lo propio. Desde luego, dado que

¹⁰⁸ Denominación usada por el propio maestro.

el muestreo no recoge todos los casos, sería arriesgado hacer aseveraciones totalizantes; sin embargo conviene señalar que este análisis permite discernir determinados patrones subyacentes en la conformación de la realidad patrimonial que nos ocupa.

En la mayoría de los casos los ‘tesoros vivos’ aparecen como las figuras señeras de agrupaciones o empresas artesanales que, dado su alejamiento de núcleos de consumo importantes, se constituyen con el propósito de facilitar la comercialización de sus productos. Con un grado variable de vocación comercial, estas asociaciones explotan en mayor o menor medida aspectos relativos a la historia o la tradición, lo que se traducirá en enfoques muy diferentes a la hora de representar el papel de los ‘tesoros vivos’. En este sentido, mientras que Chikiriya¹⁰⁹, que cuenta entre sus artesanos a Kitagawa Hyôji¹¹⁰, se erige en el ejemplo de la tienda tradicional de abolengo que apenas necesita mostrar sus productos, Kutani Mangetsu¹¹¹ aparece como una empresa de carácter moderno, preocupada por ir más allá de la propia venta de las artesanías, al introducir talleres y una intensa promoción a diversos niveles, enfatizando la presencia de dos tesoros vivos entre sus filas (Yoshita Minori¹¹² y Tokuda Yasokichi III¹¹³).

Asimismo, el carácter regional conoce variaciones en su representación, en función del contexto organizativo y las aspiraciones presentes. Lo curioso de las apelaciones regionales no son las caracterizaciones que de las mismas se hacen, ya que con frecuencia éstas apenas van más allá de vinculaciones geográficas; lo interesante es que estas denominaciones tienen un fuerte carácter historicista. Como es habitual en las artes tradicionales japonesas, la identidad corporativa se construye a través de la presentación de una filiación, no sólo del linaje del artesano concreto, sino de la propia artesanía. Las empresas Kutani Mangetsu o Kutani Kinzangama¹¹⁴, ambas con ‘tesoros vivos’, no sólo llevan el término ‘Kutani’, que referenciaría un estilo cerámico y un área geográfica concreta¹¹⁵, sino que se cuidan de dedicar apartados a explicar el origen de la técnica, retrotrayéndolo a la era Edo. En otro ejemplo, la asociación Echizen Washi no

¹⁰⁹ <http://www.e-chikiriya.co.jp> [En japonés].

¹¹⁰ 喜多川俵二, <http://www.e-chikiriya.co.jp/art/a4/a4.html> [En japonés].

¹¹¹ <http://www.mangetsu.co.jp> [En japonés].

¹¹² 吉田美統, <http://www.mangetsu.co.jp/yoshitaminori/> [En japonés].

¹¹³ 三代徳田八十, <http://www.mangetsu.co.jp/tokudayasokichi/> [En japonés].

¹¹⁴ <http://www.kinzangama.com/?lang=en> [En inglés]. Esta página representa a un taller en el que se promociona el trabajo del ‘tesoro vivo’ Yoshita Minori (también presente en Mangetsu) y otros miembros de su familia.

¹¹⁵ Kutani (九谷) referencia a una localidad, hoy parte de la ciudad de Kaga, de la prefectura de Ishikawa que, desde el siglo XVII, es afamada por su porcelana (*kutaniyaki*, 九谷焼き) de múltiples colores y atrevidos diseños.

Sato¹¹⁶ llega no sólo a establecer unos probables orígenes de la actividad en la zona, sino que relata una leyenda explicativa de la invención del papel, vinculándola significativamente con el santuario sintoísta local dedicado a la deidad protagonista de la misma.

Estas vinculaciones de tipo histórico/legendario han de ser puestas en el contexto de los procesos de construcción identitarias ligadas al concepto de *furusato*, ya explicados en páginas anteriores. Como herederos (reales o figurados) de una trayectoria cultural distintiva, que se viera truncada tras la Restauración Meiji, estas asociaciones o empresas se inscriben en el discurso moderno que construye en la ruralidad un contexto afectivo que representaría ‘lo japonés’. Así pues, la filiación que estas empresas o asociaciones profesan con pasados pre-modernos permite a los consumidores de sus productos poner en marcha procesos de integración identitaria con esa comunidad imaginaria que sería la cultura japonesa. En estos procesos, los ‘tesoros vivos’, dada su naturaleza como manifestaciones vivientes de conocimientos tradicionales de alto valor simbólico y ejemplificando una continuidad con aquel pasado seminal, juegan un papel crucial al otorgar un marchamo de autenticidad sancionado oficialmente.

La persistencia de estos discursos en distintas áreas geográficas a lo largo del archipiélago japonés se debe, principalmente, a la incapacidad por parte de estos artesanos (‘tesoros vivos’ incluidos), de participar en redes más amplias de estimación y comercialización de sus productos. El uso de estos reclamos identitarios debe ponerse en directa relación con la necesidad de alcanzar un estatus diferenciado que les permita atraer flujo comercial y/o turístico. Ciertamente, el uso de páginas web se ha contemplado como un medio para promocionar los productos antes que para venderlos efectivamente: un 75% de las páginas que acogen a ‘tesoros vivos’ artesanos (ya sean grupos designados o individuos) y un 100% en el caso de las artes escénicas no habilitan forma alguna de comercio electrónico con objeto de adquirir los productos (o contratar los servicios) de estas personas, estando destinadas eminentemente a dotarles de visibilidad. ¿Qué diferencia existe, entonces, entre las representaciones colectivas con reclamo identitario en las que se insertan los ‘tesoros vivos’ y aquellas individuales?

¹¹⁶ 越前和紙の里, <http://www.echizenwashi.jp/english/index.php> [En inglés]. El ‘tesoro vivo’ presente es Iwano Ichibei IX (九代岩野市兵衛).

4.1.2. Formas de representación: Estatus y artificación

Ciertamente, los ‘tesoros vivos’ que se promocionan individualmente lo hacen a través de la simple presentación de su propio trabajo, con escasa o ninguna referencia a la especificidad de su técnica o a la antigüedad de la misma. Esto es así porque se representan (y son representados) como artistas, antes que como artesanos, participando en las dinámicas de artificación que anticipamos en apartados anteriores. Indudablemente semejante transición no está explicitada, sino que ha de colegirse, entre otras cosas, del formato de las páginas web y de la calidad de las mismas. Las páginas de aquellos ‘tesoros vivos’ que se sitúan en una esfera más artística conceden una gran importancia a mostrar las obras más importantes con fotografías de gran calidad, estableciendo además una biografía o trayectoria que subraya el carácter personalista de sus producciones y subordina las consideraciones relativas al estilo o al contexto sociocultural.

Con frecuencia estas páginas web se ven acompañadas de un pequeño texto que, a modo de saludo, el propio artesano dirige a los visitantes y rara vez hacen alusión a cuestiones relativas a la tradición artesanal de la que participan (siendo Kakiemon Sakaida XIV el único que, en otra parte, ofrece cierta información sobre la larga tradición asociada a su nombre¹¹⁷). Esto se suma a una presentación fastuosa de sus producciones a través de fotografías de gran calidad, destacando en algunos casos aquellas obras que podrían interpretarse como más contemporáneas. Un claro ejemplo es Ito Sekisui V y sus cerámicas de Sado de estilo minimalista donde la textura y las formas prevalecen, claramente, sobre la funcionalidad¹¹⁸. Estas estrategias de auto-representación están destinadas no tanto a producir un distanciamiento con la tradición que representan, como a poner en valor la pericia personal del ‘tesoro vivo’ en cuestión. Tal será el caso de Morihito Katsura¹¹⁹, cuya producción toréutica es altamente estilizada y personal, y la presentación de la misma extremadamente cuidada. En otros casos, como el del propio maestro Murose¹²⁰ o el de Akiyama Nobuko¹²¹ (ésta especialista en la fabricación de muñecas), con poco margen para desligarse de las formas tradicionales,

¹¹⁷ 十四代酒井田柿右衛門, <http://www.kakiemon.co.jp/savesociety.html> [En japonés].

¹¹⁸ 五代伊藤赤水, http://www.sadotokusen.jp/sekisui/en_index.html [En inglés].

¹¹⁹ 桂盛仁, <http://www.katsura-morihito.com> [En japonés].

¹²⁰ <http://murose.com> [En japonés].

¹²¹ 秋山信子, <http://miraito.jp/index.html> [En japonés].

ponen en valor aquellas obras que muestran el alto grado de pericia técnica que son capaces de desarrollar. Son, en cualquier caso, estrategias que apuestan por la distinción técnica y estética personales que apuntan a un deseo de formar parte de circuitos de prestigio y mercado que trascienden aquellos a los que esos otros ‘tesoros vivos’ que escogen representarse colectivamente, aspiran pertenecer. Un proceso, en suma, de artificación.

Estas dinámicas, que se manifiestan más allá de la propia representación en páginas web que hemos apuntado, merecen en los discursos de los individuos entrevistados interesantes reflexiones. En la relación que el estatus de ‘tesoro vivo’ guarda con el del artista o ‘proto-artista’ es importante entender exactamente qué significa para estas personas ser designadas ‘portadores de propiedades culturales intangibles importantes’ y qué impacto tiene en sus vidas.

Como puede imaginarse, y tras el perfil trazado de los entrevistados, existe una interesante discrepancia en las formas en que es recibida e interpretada la designación como ‘portadores de propiedades culturales intangibles importantes’, así como la reflexión derivada de la identificación de su propio estatus como ‘artistas’ y/o ‘artesanos’, y en qué consiste dicha distinción, de existir. El maestro Tanino, por ejemplo, se considera inequívocamente artesano, añadiendo que lo que diferencia a éstos de los artistas, es que los primeros repiten metódicamente una serie de pasos mientras que los últimos crean a partir de un conjunto de materiales y técnicas preexistentes. Semejante descripción no debe sorprender, sobre todo si atendemos a su valoración de la figura del ‘tesoro vivo’. Para el maestro Tanino, la designación supuso una enorme sorpresa, en absoluto anticipada, y un honor inconcebible. A la recepción del título de manos del emperador le siguió una cascada de premios y reconocimientos que, finalmente, se tradujeron en una mayor solicitud profesional. En este caso la designación como ‘tesoro vivo’ no sólo puso en valor una empresa familiar de un pequeño pueblo de la prefectura de Hyôgo, sino que probablemente ha garantizado la supervivencia de las técnicas de fabricación del papel propias de Najio.

La situación con anterioridad a la designación, sin ser preocupante, no dejaba de ser precaria en el largo plazo: la del maestro Tanino era una de las dos empresas familiares relacionadas con la fabricación del papel siguiendo las técnicas de Najio, y ambos hijos habían marchado a Tokio con el fin de estudiar una carrera y encontrar un empleo, y

con pocas probabilidades de tomar las riendas del negocio familiar cuando la salud del maestro fallase. La designación provocó un cambio en esta tendencia, por otra parte tan familiar a otras artes o artesanías tradicionales en Japón y el resto del mundo: el interés por el papel de Najio ha crecido a nivel nacional y local, incluyendo la apertura de un museo del papel de Najio y la programación de cursos de fabricación del papel en el colegio¹²²; a lo que hay que añadir que uno de sus hijos, el menor, decidió volver y convertirse en aprendiz y heredero de la empresa familiar. Esta decisión se toma, en palabras del propio Tanino Jr., como consecuencia de la constatación de que, tras la designación, la fabricación del papel es algo reconocido y estimado en todo Japón. No cabe duda de que deben contextualizarse estas palabras: el propio hijo reconoce que, a falta de una vocación más seria en otro ámbito y de mejores perspectivas laborales y en vista del reconocimiento del que era objeto su padre, decidió volver y convertirse en aprendiz.

El impacto que tiene la designación en la pervivencia y restauración de las artes y artesanías tradicionales es, al menos en el caso del maestro Tanino, fundamental. No es de extrañar, pues, que el propio maestro haya desarrollado una percepción sobre la figura del ‘tesoro vivo’ acorde con la realidad que él mismo vive. Para el maestro Tanino ser un ‘tesoro vivo’ implica la conservación de las técnicas, garantizando su transmisión a las siguientes generaciones, hasta el punto de concebir a esta figura como un reservorio que impediría que el acervo cultural del país se perdiera. Sin duda, el caso del maestro Tanino tiene una correspondencia casi perfecta con la imagen tradicional que se mantiene con respecto a los ‘tesoros vivos’ y su papel en la salvaguarda de la cultura tradicional.

El caso del maestro Murose supone una variación con respecto a la fenomenología descrita en relación al maestro Tanino. Él también recibió con sorpresa la designación, sin embargo, su visión de la figura del ‘tesoro vivo’, a la que atribuye una gran responsabilidad, parece algo más elaborada y producto de una mayor reflexividad. Para el maestro, el rol de un ‘tesoro vivo’ implica cuatro obligaciones fundamentales: hacer “*humildemente*” su trabajo, tomar un aprendiz, mostrar lo producido al público y, por último, divulgar la información relativa a su disciplina. Esta interpretación concuerda con su propósito de “*dar poder a lo práctico*”, que el propio maestro pone en relación a

¹²² Anecdóticamente, los alumnos que se gradúan reciben su título impreso en el papel que ellos mismos han fabricado.

su particular visión de las artes/artesanías y el contexto que le ha tocado vivir. Ciertamente el maestro Murose se identifica como artesano y, a pesar de reconocer la distinción desde el punto de vista teórico entre artistas y artesanos, cree que, en la práctica, existe poca diferencia. En este sentido, es interesante observar su valoración de la forma en que las artesanías se ven asociadas con periodos históricos concretos, tal y como apuntamos en párrafos anteriores.

A pesar de considerar que existe un momento de transición fundamental en la historia del Japón que puede localizarse en el fin de la era Edo y el paso a la Restauración Meiji, implicando con ello la occidentalización del país, el maestro Murose entiende que en toda etapa existe una reinterpretación del pasado que se manifiesta en las nuevas formas del presente. Del mismo modo, concibe su trabajo como esencialmente contemporáneo recogiendo y dándole un sentido vital, eso sí, a formas del pasado. Pero dicha filiación no pasa de ser, desde su punto de vista, un fenómeno natural en toda sociedad humana a lo largo de la historia y la geografía mundial. Es por eso que él, personalmente, se desliga de etiquetas que vinculen su obra a un periodo histórico concreto, atribuyendo la asociación de determinados artesanos o colectivos con la era Edo a un simple mecanismo de comercialización. Desde su perspectiva, muchos artesanos dependen enormemente del sector público (es decir, de designaciones y promociones institucionales) para su propia supervivencia, al no participar de niveles de mercado exclusivos, lo que les hace recurrir a reclamos de tipo histórico. Este discurso es, curiosamente, cercano a la interpretación académica del patrimonio intangible encarnada en la Convención de 2003 que entiende el patrimonio como algo vivo y al servicio de las comunidades que lo acogen, y es un ejemplo de cómo, y así el caso del maestro Murose demuestra, los individuos y colectivos objeto de designación no son sujetos pasivos sino que son capaces de apropiarse de discursos ajenos y construir su propia imagen y agencia en el mundo contemporáneo.

El maestro Murose ha sido, en este sentido, muy activo en la promoción de su disciplina y del conjunto de las artes y artesanías tradicionales japonesas, tanto en el propio Japón como en el exterior, como ponen de manifiesto sus muchas intervenciones en ciclos de conferencias internacionales o exposiciones¹²³, o su colaboración con instituciones

¹²³ Como la que bajo el título “Crafting Beauty in Modern Japan” se celebró en el Museo Británico del 19 de Julio al 21 de Octubre de 2007.

dedicadas al estudio de la cultura japonesa¹²⁴. Un ejemplo de ello es la conferencia impartida en el Royal College of Art de Londres, el 1º de Noviembre de 2013, en el contexto de la exposición de sus obras (y de otros tres ‘tesoros vivos’) en la Fine Art Society¹²⁵ de la misma ciudad donde, además de describir con todo detalle la técnica de producción que caracteriza su estilo de *urushi* (el *maki-e*, en este caso), y haciendo honor a su compromiso con el pragmatismo, hizo hincapié en las ventajas comparativas de las obras realizadas con *urushi* en términos de durabilidad, resistencia y sostenibilidad, en contraste con la producción industrial.

El caso del maestro Miyata ofrece, asimismo, interesantes reflexiones. Indudablemente impone consideraciones apriorísticas que lo sustraen, en buena parte, de su consideración conjunta con los maestros Murose y Tanino. Para empezar caben pocas dudas de que es un ‘artista’, al participar de un sistema altamente personalista que depende, en gran medida, no sólo de una ejecución técnica impecable, sino de su capacidad para hacer que su interpretación de los clásicos sea personal y característica. Sin embargo su disciplina, el *nagauta*, está ligada a las artes escénicas tradicionales y comparte con las artesanías ciertos rasgos vertebradores. Dado que abundaremos más adelante sobre los aspectos derivados de la producción y la transmisión del conocimiento, no parece razonable extenderse aquí sobre ellos; baste decir que el *nagauta*, como disciplina tradicional, está sometido al sistema *iemoto* (aunque, en el caso de Miyata, con interesantes modificaciones), como demuestra su herencia del nombre -que funciona como título- de Kion Saburosuke III. Al igual que los maestros Murose y Tanino, el maestro Miyata interpreta la figura del ‘tesoro vivo’ como una herramienta indispensable para la transmisión de las artes a la siguiente generación, sin embargo, y a diferencia de los artesanos, la labor por la que el maestro Miyata se ha hecho digno de su designación como ‘tesoro vivo’ es consumida directamente por el público sin posibilidad de retoques, arreglos o la calma que provee la producción solitaria.

Aunque estará presente en los otros casos, el maestro Miyata entiende la designación como una exigencia mayor, siempre interiorizada como la necesidad de ejecutar sus piezas a la perfección para que nadie tenga dudas acerca de la misma. Curiosamente, la

¹²⁴ Tal es el caso del Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures (SISJAC), sito en la ciudad inglesa de Norwich y asociado a la University of East Anglia.

¹²⁵ http://www.faslondon.com/fine_art_society/exhibitions_fairs/current/japanese_treasures.html [En inglés].

narrativa habitual con respecto a los ‘tesoros vivos’ ha valorado enormemente los aspectos institucionales de la protección del patrimonio y su innovador enfoque, tomando a los sujetos designados como simples productores pasivos de un valor patrimonial, y sin tener en cuenta la casuística en la que se ven envueltos ni las dinámicas subyacentes en las que participan. En el caso del maestro Miyata observamos una reinterpretación, producto de una alta reflexividad, de lo que supone ser un ‘tesoro vivo’ en consonancia con superestructuras relativas al trabajo o la imagen pública. De hecho, y por sorprendente que pueda parecer, de ningún modo valora el sistema de los ‘tesoros vivos’ con tanto calor como se hace en otras latitudes o contextos: el maestro Miyata entiende que el apoyo institucional que reciben las artes tradicionales es testimonial y económicamente insuficiente¹²⁶ y que esto se traduce en una menor atención mediática y un menor interés general en las mismas. Lamenta, por ejemplo, la menor presencia de representaciones en la NHK, la cadena pública japonesa, y entiende que han de darse pasos hacia la inclusión de las artes tradicionales en las escuelas, y que sólo así podrá revertirse la escasez de conocimiento o estimación. De todas formas, el maestro Miyata arguye que los japoneses, en general, tienen un respeto especial por los ‘tesoros vivos’ y que “*sienten algo diferente*” cuando van a verle, algo que refuerza su búsqueda de la perfección. Por tanto, para él, ser ‘tesoro vivo’ supone la asunción de una responsabilidad, que es interpretada como un compromiso personal con el público que asiste a sus funciones.

Desde su punto de vista, y dentro del currículo institucional, ser ‘tesoro vivo’ no es, sin embargo, el reconocimiento último. A pesar de no manifestar abiertamente aspiraciones en ese sentido, lo cierto es que el maestro Miyata valora como algo superior la pertenencia a la Academia de las Artes del Japón¹²⁷. Ésta institución, la más alta en cuanto a reconocimiento artístico, tiene entre sus funciones la promoción de las artes, el debate de asuntos relacionados con las mismas y actuar como organismo consultivo del Ministerio de Educación, Ciencia y Cultura (MEXT). Esto último es especialmente relevante ya que la Academia, como institución en estrecha vinculación (aunque independiente) de la Agencia de Asuntos Culturales (dependiente del antedicho Ministerio), resulta crucial en la designación de los ‘portadores de propiedades culturales intangibles importantes’, entre otras funciones. ¿Ha de extrañar que el

¹²⁶ Pone como ejemplo la mayor cuantía de los ‘*maître d’art*’ en Francia.

¹²⁷ Nihon Geijutsuin, 日本芸術院.

maestro Miyata valore la membresía a la Academia de las Artes por encima de la designación como ‘tesoro vivo’? Si pensamos en lo exclusivo de esta institución -tan sólo 120 miembros- y la cuota de influencia a la que tendría acceso, no es de extrañar que el maestro entienda que la designación como ‘tesoro vivo’, en su carácter de pasivo transmisor de las artes tradicionales, tiene un valor comparativamente menor al de formar parte de una élite que le garantizaría, merced al grado de influencia de la que ésta goza, convertirse en agente activo en el panorama artístico y cultural del país.

Mientras que el caso del maestro Tanino representa la imagen tan habitual del artesano como figura reproductiva de prácticas culturales ancestrales, que de forma pasiva se presta a la designación como si de un monumento se tratase, los casos de los maestros Murose y Miyata ejemplifican una voluntad cierta de auto-representarse, bien apropiándose de discursos preexistentes o construyendo otros nuevos. Esta voluntad los sitúa en procesos constitutivos de agencia dentro de la propia sociedad al proyectar no sólo una imagen concreta relativa a sus propios desempeños, sino utilizando la narrativa presente para respaldar sus aspiraciones y construir el contexto que las haga posibles. Pero semejante propósito ha de, naturalmente, situarse en dialéctica con aquellas condiciones que lo contrarían y que están presentes en las sociedades posmodernas. En este sentido es especialmente relevante examinar de qué manera perciben estos maestros la relación que tiene la sociedad japonesa contemporánea con las artes o artesanías tradicionales.

Algo en lo que parecen coincidir los maestros Tanino y Miyata es en la falta de interés que despiertan sus disciplinas en el resto de la sociedad. Una falta de interés que es principalmente achacada al escaso apoyo por parte de las instituciones y de otros miembros de la sociedad -medios de comunicación en especial- y que, desde su punto de vista, se traduce en una escasez de aprendices. El maestro Tanino señala al escaso atractivo que supone el trabajo de las artesanías tradicionales para la juventud japonesa como factor principal de esta falta de interés. El maestro Miyata apunta la necesidad de promover la enseñanza de las artes y artesanías tradicionales en la escuela como medio para evitar la desaparición de las mismas ya que, en su caso, y tras haber enseñado “*alcientos*” de personas, observa cómo, con excepción del kabuki que sigue gozando de bastante popularidad, el número de aprendices decae. Mientras que ambos apuntan a una especie de tendencia generacional que haría que la juventud japonesa rehuyera aquellas disciplinas que, amén de especialmente exigentes, se inscribieran en un

contexto sociocultural muy jerárquico y supuestamente ‘demodé’, el maestro Murose entiende que la principal amenaza para la pervivencia de las artesanías es la situación económica. Ambas explicaciones son, en nuestra opinión, complementarias antes que contrapuestas.

4.2 La constitución de una praxis

El análisis de las distintas formas que los ‘tesoros vivos’ escogen para su propia representación nos ha permitido tocar, si quiera de forma somera, determinados aspectos que resultan cruciales si queremos entender la verdadera naturaleza de esta fenomenología patrimonial. El estudio de la participación, por parte de los agentes implicados, en discursos socioculturales transversales, cuando no la directa fabricación de los mismos, ha sido explicitado abundantemente en el apartado anterior, por lo que es lógico dar paso al análisis de las dinámicas subyacentes en el propio fenómeno a través de nuestra experiencia con los ‘tesoros vivos’ entrevistados. En este sentido resulta imperativo abordar una serie de cuestiones que están en directa relación no sólo con el estatus que los ‘tesoros vivos’ ocupan en la sociedad y cultura japonesas, sino también con su rol en el aparato patrimonial nacional y, como ya hemos visto y merced al papel que Japón ha jugado en la construcción de la Convención de 2003 y del cambio de paradigma patrimonial, también a nivel internacional. Es interesante notar que esta aproximación está destinada a descubrir cómo los ‘tesoros vivos’, a modo de encarnaciones simbólicas de la transmisión del conocimiento tradicional, están sometidos a ciertas dinámicas y sinergias que interna y externamente conforman su realidad.

Para las artes o artesanías tradicionales, el hecho central que les da sentido como tales y que prefigurará el estatus del que se harán acreedoras, será la propia producción. Ésta, lejos de ser clave inerte de la compleja fenomenología aludida, es elemento fundamental de honda significación en su constitución y está sujeta a dinámicas socioculturales y a construcciones conceptuales de diversa índole. No puede caber la menor duda de que, en buena medida, lo que hace que artes y artesanías, y en especial aquellas sancionadas patrimonialmente -como será el caso de los ‘tesoros vivos’- gocen de cierta singularidad, es su adherencia a formas productivas tradicionales. La complejidad de estas formas no queda reducida a la materialidad de la ejecución, sino que se verá afectada por diversas dinámicas socioculturales de honda significación tanto para las personas y comunidades que las reproducen, como para la construcción y relación de las mismas con respecto a los discursos dominantes en el escenario sociocultural japonés. Por tanto, entendemos que la singularidad de la praxis artística o artesanal tradicional japonesa viene determinada por tres ámbitos fundamentales: la transmisión del conocimiento, el

aparato conceptual y la propia experiencia productiva. Y lo haremos, desde luego, a través de los ‘tesoros vivos’ a los que hemos tenido acceso.

4.2.1 Mecanismos de reproducción cultural: el aprendizaje

En primera instancia atenderemos el aprendizaje como elemento fundamental en los procesos de reproducción cultural presentes en estas artes o artesanías tradicionales japonesas. El rol que el aprendizaje juega en los procesos de constitución de una disciplina es de una singular importancia, más aún cuando, en la normativa patrimonial japonesa, ésta se constituye en pieza central de la estimación de la misma como objeto de sanción. En este sentido, valoraremos los mecanismos que garantizan la reproducción cultural del fenómeno, así como su vinculación a construcciones discursivas de diverso alcance. Si bien en este punto nos centraremos en la articulación del propio aprendizaje en cuanto a sistema destinado a la transmisión del conocimiento, dejaremos para más adelante el examen de los aspectos estructurales del mismo y la problemática asociada en el contexto contemporáneo.

Los encuentros con los maestros entrevistados reflejan una curiosa coincidencia con respecto a los procesos de aprendizaje y dominio de sus respectivas disciplinas, que trascienden las particularidades de las mismas. En este sentido, y sin provocar sorpresa, los tres aseveran la enorme dedicación que les era exigida en esos estadios formativos. El maestro Murose, por ejemplo, asevera que “*de joven repetía lo mismo noche y día*”, mientras que para Miyata “*toda su vida era el nagauta*”, llegando a tocar y cantar ocho horas al día. El propio Miyata asume como natural que en la “*etapa de entrenamiento*” hay que practicar las mencionadas ocho horas; algo que el maestro Murose extiende *sine die*, al considerar que “*para progresar hay que repetir lo básico todos los días*”. Desde luego, esta dedicación tiene bastante en común con el discurso generalista en la sociedad japonesa que privilegia el concepto de *gambaru*, como esfuerzo continuado, trabajo duro y bizarría frente a la adversidad. *Gambaru* supone, desde el punto de vista individual, la asertividad con uno mismo y el compromiso con una serie de ideas o metas –a veces incluso en oposición al grupo- (Tada 2004: 17-20), mientras que desde un punto de vista societario la expresión augura el progreso en la vida mediante el esfuerzo y la determinación, a la vez que tiñe de desperdicio el tiempo no empeñado en la tarea (Davies e Ikeno, 2002: 83-94).

De forma interesante, esta dedicación comparte cierta similitud con la actitud que en el budismo zen se predica acerca de la iluminación. Partiendo, desde luego, de una posición en absoluto dominante en el panorama sociocultural japonés, y tal como hemos apuntado en apartados anteriores, el zen ha influido enormemente en la construcción de diversos aspectos que hoy se consideran típicamente japoneses. En este caso, la dedicación demostrada por estos artesanos bien puede ser puesta en relación con la idea presente en el zen de que para alcanzar la iluminación es necesario penetrar en la ‘mismidad de las cosas’. En el budismo zen se entiende que incluso las acciones de la vida cotidiana contienen un significado último que debe discernirse a través de su total encarnación. Experimentar cada acción con el propósito de *ser* esa acción, permite a los budistas zen aprehender la realidad última de las cosas y disolver el ego (Suzuki, 1959: 19). Resulta pues razonable poner en relación estos mecanismos de índole espiritual con el esfuerzo denodado de nuestros artistas/artesanos en sus períodos de aprendizaje: no pretenden sólo aprender *nagauta*, *urushi* o la fabricación del papel, sino que pretenden, en cierto modo, *ser nagauta*, *urushi* o la fabricación del papel. Esta relación entre aspectos profanos y espirituales es más obvia de lo que pueda parecer; no en vano, y como ejemplo más característico y materialmente constatable, observamos que las caracterizaciones del teatro *noh*, hacen uso de máscaras que no son sino reminiscencias de un origen chamánico donde se vehicula la posesión de espíritus, demonios y dioses (Hoass, 1982: 82-86). Un aspecto éste, el de la encarnación de lo representado, que se conserva a día de hoy en los discursos en *boga* y en los métodos de aprendizaje de los actores *noh* (Rodowicz, 1992: 98-99) y que, en cualquier caso, está muy presente en el lenguaje estético tradicional japonés (Saito, 2007: 113-117). Ésta no es sino una interpretación que se ve reforzada por el hecho de que la dedicación de estos maestros viene determinada por un mismo denominador: la copia.

Ya vimos que el propio Murose entiende que la base del progreso es la “*repetición de lo básico todos los días*”. Efectivamente, la copia y/o la repetición tienen una larga trayectoria en la historia cultural japonesa. No en vano Japón ha sido construido en Occidente como un paraíso de la copia y, asimismo, la aparente gran capacidad de adaptación de la sociedad y cultura japonesas es interpretada en este mismo sentido (Cox, 2008: 1-10). Sin embargo, la idea de la copia como representativa de la cultura japonesa va más allá de cuestiones relativas a la originalidad y el automatismo, siendo su papel como mecanismo de transmisión del conocimiento quizás el más relevante y,

sin duda alguna, el que más nos interesa. El propio maestro Murose entiende que “copiar¹²⁸ *es el principal sistema de aprendizaje del Japón*”, y lo explica de forma etimológica al añadir que “manabu [aprender], *procede de maneru [imitar]*”. Es, no obstante, un proceso de imitación que, en líneas generales, no busca la exactitud, sino la emulación del espíritu de lo que se aprende (Tada, 2004: 10-11) llegando a ser no una copia sino una creación (Ricoeur, 1981: 180). Los términos más relevantes en este ámbito, ya notados en secciones anteriores, serían *utsushi* para las artesanías y *monomane* para las artes escénicas; si bien en ambos casos pueden traducirse como copia, en el último existe un matiz de ‘mímica’ que implica un fuerte componente gestual que, en nuestra opinión trasciende el ámbito de las artes escénicas. Tal será el caso del maestro Tanino, quien asegura que el suyo fue “*un aprendizaje por imitación*” y que tan sólo “*observaba detrás del maestro y aprendía mirando y sin muchas explicaciones*”.

La encarnación de las formas¹²⁹, a través de la mimesis jugará entonces un papel fundamental no sólo en la adquisición de la técnica, sino también una forma de aprehender el espíritu estético de lo que se aprende (Cox, 2003: 114-116). Esta forma de entender la copia como algo que trasciende el aprendizaje de la técnica se observa en las declaraciones del maestro Miyata, quien asume que “*al principio el monomane está bien, pero no basta con eso*”. Si bien hay que “*tener un dominio total de la técnica*”, será necesario además “*un entrenamiento filosófico o espiritual*”. Es decir, la copia en sí misma no es entendida como dotadora de valor estético, sino que éste ha de ser añadido. Así parece pensar el maestro Murose, quien, asumiendo que aunque existan muchas formas de aprender, “*sin mirar y copiar no se puede progresar, y se acaba perdiendo uno*”, afirma que el “*utsushi no es sólo de copia de técnicas, sino también de valores*”, entendiendo ése como el rol de la copia. El maestro Murose asume, además, que el aprendizaje estético ha de producirse a la par con el técnico, y que es “*erróneo adelantar uno al otro*”. Para el maestro Tanino, sin embargo, el aprendizaje estético pasa a un segundo plano, aunque hay que entender que su disciplina le deja poco margen creativo, por lo que resulta lógico que privilegie el aspecto técnico. En cualquier caso, el aprendizaje estético ha de llevarse a cabo mediante la reflexión sobre la propia

¹²⁸ Énfasis nuestro.

¹²⁹ *Kata*, 形.

disciplina a través de un aparato conceptual que, en la mayoría de los casos, resulta transversal.

4.2.2 El aparato conceptual

Este aprendizaje estético que hemos reseñado viene determinado, principalmente, por el contacto con una serie de modelos que encarnarían una panoplia de valores o conceptos, altamente valorados. Uno de los medios fundamentales para llevar a cabo dicho tipo de aprendizaje es el contacto con obras artísticas singulares, históricas o modernas. El maestro Tanino apunta que, con dicho propósito, recurre a “*museos y exposiciones para contemplar las obras antiguas*” y fijarse en la calidad y la factura del papel de las mismas. De semejante opinión es el maestro Murose quien, además, cree que es necesario tener un contacto directo con dichas obras; es decir, tocarlas. No está de más señalar que, en su mayor parte, las obras referidas son objeto de sanción patrimonial, revalidando la vitalidad de fenómeno por cuanto, al menos en estos casos, suponen fuente de continua inspiración y reinterpretación.

Si el papel de las obras materiales es importante a la hora de constituir modelos óptimos para promover un aprendizaje de tipo estético, ni que decir tiene que el papel de otras personas (al margen de la figura del maestro), será fundamental. El maestro Miyata, si bien cuenta con un currículo particular al respecto, reconoce que tuvo suerte al coincidir en la universidad con “*alumnos muy aventajados que luego resultaron ser grandes maestros*”, amén de la calidad de los profesores; hasta el punto de entender que “*en el mundo del arte eso es importante porque si no estás en la misma época de los maestros, no puedes sentir el arte que transmiten*”. El propio Miyata admite, no obstante, la posibilidad de aprender a través de las grabaciones de las grandes figuras. Sin embargo, la importancia del contacto con otras obras o personas no se ciñe a la propia disciplina. El maestro Murose entiende que el sentido estético es necesario, pero “*no cambia ya sea en el contexto de las artes tradicionales, las contemporáneas, o las extranjeras*”. Y abunda: “*lo maravilloso es poder disfrutar de la elegancia¹³⁰ hasta la extenuación. Pero para aumentar la propia sensibilidad [...] hay que estar en contacto con aquellas personas que posean una sensibilidad superior, con independencia del sector o la disciplina*”. Esta aproximación abierta y plural acerca de las fuentes de aprendizaje

¹³⁰ Referida como *yûgen*, 幽玄. Énfasis nuestro.

estético e inspiración, inciden en las dinámicas de artificación que hemos tratado en puntos anteriores.

Este aprendizaje estético, no obstante, se nutre de un rico universo conceptual que es objeto de reflexión y uso por parte de artistas y artesanos tradicionales. Sin embargo, estos conceptos tienen una desigual importancia para cada uno de nuestros ‘tesoros vivos’. Para Tanino, éstos estarán encarnados en las obras antiguas, y sólo a través de su estudio podrá extraerse una enseñanza provechosa. Esta actitud pasiva contrasta con la del maestro Miyata, para quien los conceptos tradicionales son cruciales. En su caso “*lo más importante es la elegancia*¹³¹”. Esta visión se corresponde con la común a las artes escénicas tradicionales, donde el concepto dominante, *yûgen* o elegancia, es un término altamente ambiguo que viene determinado, en muchas ocasiones, más que por la ejecución de determinado gesto, mueca o movimiento, por su ausencia, constituyéndose en una no-acción epítome de la belleza transitoria y que más patente haría la tensión y valía interna del actor (Rimer y Yamazaki, 1984: 96-97; Ley, 2000: 204-208; Thornton, 2003: 222-223). Curiosamente, para el maestro Miyata, dentro de la elegancia existen numerosos matices (*iki*, *iroke* o *wabisabi*¹³², entre otros) que, en función de las exigencias de cada canción, deberán ser aplicadas con mesura. El papel de los conceptos tradicionales entraña pues, para Miyata, una suerte de tono o cualidad que transforma la representación y que pueden alternarse en función de los requerimientos de la propia pieza o del matiz que el intérprete decida otorgar a su interpretación.

El maestro Murose, por otra parte, no parece privilegiar un concepto sobre otro. Es más, para él no existe uno solo que pueda considerarse importante. Desde su punto de vista “*en Japón existe la idea de equilibrar las muchas oposiciones conceptuales, como lo luminoso y lo oscuro, o lo duro y lo blando, lo fuerte y lo débil*”, siendo, pues, “*extremadamente importante que la sensibilidad de uno fluya en consonancia con el calor del verano y el frío del invierno, con las estaciones en definitiva*”. Esta relación con la naturaleza participa de una larga tradición en la cultura japonesa de equilibrio o armonía con la misma, desentendiéndose de la subordinación ontológica de la que es objeto en Occidente, mientras abunda en la transitoriedad de todas las cosas y su reflejo en la siempre cambiante naturaleza (Watanabe, 1974: 279-282). El compromiso que se deriva de esta actitud está presente en la propia relación del maestro Murose con el

¹³¹ Énfasis nuestro.

¹³² 粹, 色気, 侘寂, respectivamente.

aparato conceptual estético cuando declara que en la naturaleza “*pueden encontrarse la belleza ornamental [kazari] y la ‘elegancia’ [shibui¹³³]*”, pero que “*en mi sistema de valores no existe una preferencia sobre una de las dos, sino que están ambas*”. La vinculación con la naturaleza de esta construcción estética, que tanto debe a una actitud de compromiso, depende enormemente de la creencia en la inextricable unión del ser humano con la naturaleza que permea el pensamiento tradicional japonés (Cavallaro, 2013: 128-129) y que el maestro Murose refrenda al reconocer que “*cuando no aprecio la sensibilidad de las cosas [...], siento la necesidad de meterme en la naturaleza para aclarar mis nervios y recuperar la sensibilidad*”, para luego poder transmitirla en su desempeño. Esta dependencia de la naturaleza marca, para el maestro Murose, hasta tal punto la construcción estética que, no ya los conceptos asociados, sino la propia sensibilidad van a depender del grado de afinidad (o afinamiento) que el artista o artesano tenga con la misma.

Esto no quiere decir que Murose desdeñe la importancia de la conceptualización estética como acto de reflexión, o la relegue a un segundo plano en su trabajo, muy al contrario refleja un estado de fluidez en el aparato conceptual en el que el criterio del artista o artesano marcará qué parte de ese continuum se acomoda mejor a sus pulsiones o propósitos expresivos. Y pone como ejemplo de esto que “*mientras que se introducen muchos nuevos ‘sentimientos’ del presente, conceptos que funcionan como básicos, como ‘wa’ [armonía], siguen siendo centrales*”; o lo que es igual, estos conceptos se constituyen en elementos nucleares que permiten la amalgama de otros quizás más contemporáneos o superficiales, marcando el tono o la estética en función del efecto perseguido.

4.2.3 La experiencia productiva

Si la aproximación al sistema de aprendizaje y al aparato conceptual que rige la preparación y factura estética, en el contexto de los ‘tesoros vivos’ abordados, nos ha permitido ahondar en el análisis de la construcción simbólica del proceso productivo, resulta inevitable, con objeto de tener una visión completa de la misma, atender a los discursos y dinámicas que subyacen en su constitución y que están en directa relación con la cotidianeidad de estas disciplinas. Junto a aquellos aspectos que conforman el contexto en que se desarrollan las distintas disciplinas artísticas o artesanales, es

¹³³ 渋い.

necesario observar la centralidad de las mismas en la vida de estas personas, la presencia de una ética del trabajo y las dinámicas relativas a la auto-realización o a las construcciones aspiracionales presentes.

La dedicación que hemos reseñado en apartados anteriores, no se refleja sólo en el ámbito del aprendizaje, sino que, muy al contrario, estará presente en cualquier estadio del proceso productivo. En estrecha relación con el discurso generalista que pone en valor la devoción al deber y la auto-disciplina como medios para alcanzar la satisfacción y libertad personales (Rohlen, 1974: 52), persiste la ya citada influencia de la idea de *gambaru*, o esfuerzo denodado, que se manifiesta en todos los aspectos relativos a la labor cotidiana, afectando asimismo al conjunto de la vida diaria. Si de ordinario resulta absurdo abordar la fenomenología del trabajo como ajena al resto de la experiencia vital (Kanter, 1977: 8), más aún lo será en los casos de estos artistas y artesanos tradicionales, para los cuales existe un entrelazamiento continuo entre ambos ámbitos, especialmente si tenemos en cuenta que la ejecución de las labores se realiza habitualmente en espacios habilitados en el hogar (quizás con la matizable excepción del maestro Miyata) y, en algunos casos, asistidos por la propia familia (Kleinberg, 1983: 215-216).

La realidad es que para nuestros ‘tesoros vivos’, la disciplina lo ocupa todo y deja poco espacio para cualquier otra cosa. El maestro Tanino, por ejemplo, comienza su jornada a las 4 o 5 de la mañana, en función de la época del año, y se prolonga hasta bien entrada la tarde. La estacionalidad también la podemos encontrar en el caso del maestro Murose. Aunque él trabaja una jornada completa normal (de 9 de la mañana a 6 de la tarde), asume que “*si [...] hay cosas que no se han acabado, y que pueden hacerse mejor*” y teniendo en cuenta que la naturaleza del *urushi* es similar a la de la pintura, “*para cumplir con mis objetivos a veces trabajo por la noche o temprano por la mañana, incluso llego a no dormir, por lo que a veces me vengo abajo [risas]*”.

Esta absoluta centralidad de que gozan las disciplinas en las vidas de estos artistas y artesanos, no se limita a desdibujar horarios, sino que, en el caso del maestro Miyata, se apropiará también de otros aspectos. El maestro Miyata, asimismo, y debido a la naturaleza de su trabajo, destacando en este caso las interpretaciones y eventos asociados, es muy irregular en las comidas y los horarios de sueño. Aunque pueda parecer baladí, es importante reseñar el impacto que la disciplina del *nagauta* ha

impuesto en la nutrición del maestro, y no sólo con motivo del cuidado de la voz¹³⁴; ya en la universidad le fue recomendado que “*tomásemos ‘Ebiosu’ si queríamos ser más fuerte o ganar más peso. Sigo tomándolo. Nos dijo que tomásemos unas veinte pastillas al día antes y después de comer. En aquella época era barata. Así engordé*”. Este cambio en los hábitos alimenticios va más allá, como vemos, del menú y tiene, a día de hoy, un cariz casi supersticioso cuando afirma que “*es como una creencia*”. En cualquier caso, estos esfuerzos por ‘fortalecerse’ le han hecho ganar un peso considerable, algo que, cómicas anécdotas aparte¹³⁵, puede afectar negativamente a su salud al medio y largo plazo¹³⁶. Si bien no nos atrevemos a adscribir esta modificación conductual a un simple condicionamiento sociocultural producto de la disciplina del *nagauta*, es indudable que ha desencadenado mecanismos psicológicos en el maestro Miyata directamente relacionados con un alto compromiso con la misma, reforzando por tanto la idea de su centralidad en la vida cotidiana que hemos apuntado con anterioridad.

Las actitudes que demuestran los casos de nuestros ‘tesoros vivos’, presentan una realidad omniabarcante que fiscaliza los aspectos más nimios de la vida de estas personas. Este carácter totalizante que determina a sus artes o artesanías es, obviamente, escogido y cultivado por los propios protagonistas y, probable y parcialmente, explica la posición preponderante que ocupan en cada una de las respectivas disciplinas. Ni que decir tiene que semejantes actitudes reflejan una determinada ética laboral con interesantes implicaciones psicológicas, cuando no directamente espirituales.

Una de las primeras cuestiones que emergen ante la perspectiva de ubicar y analizar dicha ética es si existe, dentro del conjunto de labores relativas a la propia disciplina, una diferencia efectiva entre el propio acto de producción y los distintos preparativos que demanda. Una discriminación que afectaría, asimismo, al *locus* temporal asociado.

¹³⁴ En su caso, esta motivación pasa a un segundo plano si atendemos a su afirmación de que “*quiero comer las cosas que me gustan. No tengo mucho cuidado. El Sr. Saburô Niigaki ya tiene cerca de noventa años y él dice que nunca come el curry porque no es bueno para la garganta, [...] porque es picante. Pero yo no me preocupo por eso. Como el curry para desayunar*”.

¹³⁵ Su peso y su hábito de vestir el *montsuki* (kimono formal blasonado), hicieron que, antes de llegar a ser reconocido, los vecinos pensarán que se trataba de un maestro de *sumô*; confusión que llegaba a reproducirse incluso en el ámbito artístico en que participa, tal y como ilustra en la siguiente anécdota el propio maestro: “*Estaba al lado de Chiyonofuji [luchador de sumô] vestido de montsuki y el famoso maestro Enno preguntó al maestro Tominaga “¿Cómo se llama aquel oyakata [maestro de sumô] que está al lado de Chiyonofuji?” Al ver que era yo, el maestro Tominaga se partió de risa. ¡Creea que era luchador de sumô!*”.

¹³⁶ Menciona repetidas visitas al médico debido a altos niveles de glucemia y ácido úrico, algo que asegura haber resuelto gracias a la ingesta diaria de un “*ajo negro [...] gelatinoso por fermentación*”.

Ciertamente no es ése el caso del maestro Tanino: para él todo forma parte del mismo proceso productivo, y con igual importancia; más si cabe por cuanto que no tiene ‘público’, y las visitas normalmente suponen un parón productivo. Es fácil entender que esta situación sea absolutamente diferente en el caso del maestro Miyata. En las artes escénicas existe una diferencia nítida entre lo que es la interpretación y la práctica, si bien es ésta una distinción impuesta antes que fabricada por los propios intérpretes. No es sorprendente pues que, tal como el propio maestro afirma, se produzca la circunstancia de que exista “*gente que interpreta de distinta manera en el entrenamiento y en la interpretación*”, donde “*interpretan sin esforzarse mucho*”. No será éste el caso del maestro Miyata: “*Yo no. No puedo sacar lo mejor si no practico como si fuera una interpretación seria. Cada uno tendrá su manera*”. En cierto sentido esta necesidad de abordar con intensidad los mismos ensayos y ejercicios lo que hace es invocar una disciplina absoluta que equipara el mismo acto productivo con los preparativos, a pesar de que, como veremos en su caso, resultan extremadamente diferentes.

Una postura similar, aunque matizada, tiene el maestro Murose. Para él “*el urushi es mi hobby, y mi vida es el urushi. Soy muy afortunado de que mi trabajo sea mi hobby*”. Y añade: “*La verdad es que, en mi caso, el acto de producir es bastante ordinario. No es para nada especial. Mi sustento está vinculado al urushi, y todo lo que toco, elaboro, allá donde voy o produzco, no es más que mi día a día. Tampoco existe un tiempo especial. Realmente no existe un ‘momento de no producción’ porque me encanta el urushi*”. Esta postura subsume el propio *urushi* en la normalidad de la vida cotidiana, a la vez que la hace absoluta y trascendente. Si, como dice, el *urushi* resulta el objeto último en el que pueden enmarcarse todas sus acciones, ¿no implica esto una demostración palpable de aquel deseo de *ser urushi*, de encarnar la práctica del *urushi*, que hemos mencionado anteriormente?

Semejante actitud ha de afectar, necesariamente, al espíritu con que se aborda el propio proceso productivo, introduciendo una serie de estándares que sirven para examinar críticamente el propio desempeño. Esto implica una postura definida con respecto al propio estatus que ocupan tanto en el contexto patrimonial como en el de las propias disciplinas. Un ejemplo de esto es el maestro Murose cuando a la pregunta de si se considera un maestro responde que no lo ha pensado ni una sola vez. Semejante postura refleja el cuestionamiento constante de la propia pericia y, por tanto, continuo esfuerzo

en su mejora, algo que se corrobora cuando afirma que no sólo es importante cumplir con los pedidos puntualmente, sino que en la producción sea capaz también de introducir “*sus principios, su sensibilidad y su saber*”. Esto viene acompañado del reconocimiento de que la designación como ‘tesoro vivo’ ha implicado un aumento en la propia exigencia a la hora de producir sus obras, lo que supone una ética personal del trabajo que trasciende la propia disciplina. Sin lugar a dudas la designación resulta ser un importante acicate a la hora de extremar el celo con que se produce. En este sentido el maestro Tanino, aunque no tiene problemas en reconocerse como maestro, alude al estatus de ‘tesoro vivo’ como un agente motivador último para esmerarse en producir obras de calidad.

Un caso significativo es el del maestro Miyata. En puntos anteriores mencionamos cómo, para el maestro, ser ‘tesoro vivo’ suponía una mayor exigencia por cuanto se ve en la obligación de interpretar de forma perfecta, de manera que nadie pueda poner en cuestión la designación. Ciertamente ésta es una actitud que va más allá del simple amor propio y que nos hace ahondar en determinadas proyecciones éticas presentes en sus declaraciones. El maestro Miyata no sólo no se considera maestro, sino que cuando afirma que “*me pregunto constantemente si [lo] estoy haciendo bien y si voy por el camino correcto*”, manifiesta claramente una actitud crítica y reflexiva con la propia tarea. Lejos de ser un posicionamiento estrictamente personal, el maestro atribuye esta necesidad constante de autocrítica y afán de mejora a una inclinación intrínseca a las artes tradicionales. De manera que cuando dice que examina su forma de cantar para buscar imperfecciones, que al cabo de un tiempo siente insatisfacción con respecto a su trabajo o que siempre está ideando maneras de interpretar mejor o más refinadamente determinados pasajes, lo achaca a que “*para el arte tradicional no existe el término suficiente*”. Esta actitud no sólo le impide ser complaciente, sino que le mantiene en un estado de tensión que le permite abordar su labor con el mismo celo que el primer día, hasta el punto de afirmar que “*para cantar el Kanjinchō*¹³⁷, *siempre estudio de nuevo*”, de lo que debe colegirse que, incluso en el caso de partituras u obras ampliamente conocidas e interpretadas, ha de acometerse su preparación de manera diligente, abordándolas como si fuera totalmente desconocida.

¹³⁷ Obra de teatro kabuki extremadamente popular, de lo que se infiere que ha de haberla interpretado en numerosas ocasiones y debe de conocerla al detalle.

Esta exigente actitud con el propio trabajo se traduce, naturalmente, en una postura ética que privilegia la intensidad en el desempeño productivo. Una intensidad que, como hemos visto en el caso del maestro Miyata, se traduce en enfrentarse al trabajo con la dedicación de un aprendiz. Así lo atestigua el maestro Tanino cuando expone que: *“Como dicen desde antiguo, hay que practicar por lo menos tres años. En mi caso después de la práctica de tres años sigo practicando. Toda la vida. Seguiré practicando toda la vida”*.

Pero la intensidad a la que nos referimos va más allá de la dedicación que tratamos en páginas anteriores. No es solamente la perfección técnica lo que se busca, sino una intensidad que refleja un equilibrio entre la consciencia técnica en la interpretación o producción, y el compromiso mental, quizás espiritual, de la misma (Hareven, 2002: 87-89; Salz, 2007: 186). No es sorprendente, pues, que el maestro Miyata crea que es necesaria la tensión a la hora de subir al escenario, dado que las artes escénicas, al implicar la interpretación delante de un público, provoca necesariamente un estado de nerviosismo que dificulta la auto-indulgencia. Pero ¿podríamos suponer el mismo compromiso en las artesanías? El caso del maestro Murose así parece confirmarlo.

Para el maestro Murose *“en el urushi tiene que haber intensidad. Ése es el lema bajo el que trabajo”*. Ésta intensidad será, para Murose, un medio necesario no sólo para elaborar un producto de calidad, sino que será indispensable a la hora de facilitar el mecanismo expresivo que la propia artesanía permite. De ahí que para Murose la intensidad sea *“la forma en que un trabajador¹³⁸ pueda transmitir la belleza en esta sociedad. Ésta es mi forma de transmitir mi idiosincrasia al menos, si no tuviera el urushi probablemente no tendría la oportunidad y capacidad para expresarme”*. Los matices que sugiere esta declaración son enormemente significativos. Las obras serán de calidad no sólo por la pericia técnica, sino por la capacidad que el artista o artesano haya tenido para ejecutarlas de forma sensible o estéticamente personal. Como hemos apuntado, la intensidad no se erige únicamente en parámetro mediante el cual medir el resultado final del propio desempeño, sino que tiene una funcionalidad ulterior, al menos en el caso del maestro Murose, con respecto al rol que juegan estas artes o artesanías a la hora de satisfacer determinadas pulsiones expresivas. Pulsiones que ejemplifican dinámicas de auto-realización que examinaremos a continuación.

¹³⁸ El término empleado es *tsukuru no hito*, 作るの人. Literalmente ‘elaborador’ o ‘fabricador’, denota una fuerte connotación de manualidad o, como es en este caso, artesanía.

Si la ética laboral, que hemos analizado en párrafos anteriores, es un marco de referencia que sirve a los ‘tesoros vivos’ para construir la praxis artística o artesanal, resulta evidente que no es el único componente del complejo aparato sociocultural y psicológico que determina las condiciones en que se desarrolla la producción. Murose no es el único que, de forma altamente reflexiva, contempla su labor como un ámbito en que poder expresarse. El maestro Miyata argüirá, asimismo, que a la hora de tomar famosas interpretaciones como referencia “*siempre busco una manera mía tomándolas como ejemplos, como: aquel maestro canta así pero pienso que sería mejor cantar de esta manera*”. Indudablemente, y especialmente en el caso de Murose, estos planteamientos refuerzan nuestro diagnóstico en cuanto a la progresiva artificación a que se ven sometidas las artesanías, merced a la necesidad constante de subrayar la individualidad en un intento, entre otras cosas, de diferenciarse; sin embargo sería un error menoscabar el papel que esta búsqueda de la expresividad juega en dinámicas relativas a la auto-realización y la relación que éstas tienen con la espiritualidad del artesano *mingei* y su consanguinidad con la noción de *dô*, camino, y el budismo zen, que en apartados anteriores tuvimos la oportunidad de tratar.

Las opiniones del maestro Murose resultan menos sorprendentes si nos atenemos al relato que hace de su propia trayectoria: “*Al comenzar en el camino antiguo del urushi, tenía beneficios irregulares, pero lo hacía porque me encanta. Por supuesto, el beneficio que produce la habilidad en el urushi depende de las características y la personalidad. Lo cierto es que mi lema es capitalizar al máximo a través del urushi mi forma de expresarme*”. Desde luego, este relato permite al maestro Murose construir simbólicamente su estatus, al atribuir a su éxito no sólo su capacidad técnica, sino también al valor inmaterial y exclusivo que le añade su “*forma de expresarse*”, pero sería éste un análisis incompleto. No cabe duda, en el caso de Murose, de que el *urushi* no es sólo su medio de vida sino que es, en cierto modo, toda su vida. Es el medio a través del cual el maestro puede desarrollar su individualidad y expresarla. En esto, Murose coincide con la idea clásica, ya mencionada, que atribuye la plenitud personal al sometimiento a una disciplina determinada. Esto es especialmente claro cuando dice que “*quizás mi idiosincrasia se pueda resumir en que me encanta el urushi. Intento capitalizar todos mis esfuerzos en el urushi, y es maravilloso que me siga gustando de una manera tan fuerte a pesar de que es ‘el pan nuestro de cada día’*. No importa de

qué forma me exprese, aunque sea una conferencia, tengo la sensación de que quizás es la única forma en que puedo ser yo mismo”.

A pesar de que esta manera de contemplar las artes y artesanías tradicionales supone, en el aserto de la individualidad que hemos descrito, una forma de alteridad con respecto al ideal religioso zen que persigue alcanzar la iluminación a través del estado de *mushin* o extinción del yo, la deuda que se contrae con esta suerte de espiritualidad es evidente. Si bien esta apropiación profana se desentiende de la búsqueda de la iluminación, ¿no será a través del sometimiento a la disciplina, mediante la rigurosidad e intensidad referidas, y merced a la disolución del ego en el corpus del conocimiento transmitido que *utsushi* y *monomane* garantizan, la configuración en que pueda, hasta cierto punto, reafirmarse dicha identidad individual? Al fin y al cabo, ¿en qué se diferencia esta situación de la vieja aspiración budista de fortalecer el espíritu¹³⁹? (Hendry, 1995: 152).

Ahora bien, esta construcción simbólica del proceso productivo, ¿de qué manera se proyecta hacia el ámbito de otras disciplinas o, directamente, a contextos no artísticos ni artesanales? El maestro Miyata no duda en afirmar que las mismas claves de su dedicación y entrenamiento pueden encontrarse en otras disciplinas. Él mismo se pone como ejemplo cuando dice: *“Llevo yendo a una clase de pintura desde hace unos quince años. Noto que es necesario lo mismo para aprender la pintura. Se requiere la elegancia también”.*

Pudiera argüirse que tanto el *nagauta* como la pintura son dos disciplinas altamente artísticas, sin embargo el maestro Murose apunta más allá: *“Aunque pueda variar, creo que el fundamento de esa forma de pensar mía puede encontrarse en otros contextos. Por supuesto, la transmisión e interpretación que tú y yo, el individuo y la sociedad, puedan hacer de cosas como la naturaleza, el verano, el invierno, el wabisabi o la ornamentación, no tienen posible comparación. [...] Creo que es importante que tengamos en cuenta que tanto la individualidad como las circunstancias influyen enorme y simultáneamente en la forma de expresión que tenemos”.* Afirma sin ambages que su postura respecto al aprendizaje, a la hora de valorar el universo conceptual, a la intensidad y dedicación invertidas en la disciplina y a su máxima de canalizar la expresión a través de la actividad productiva es, en cierto modo, universal, y eso contando con enormes cautelas.

¹³⁹ *Seishin*, 精神.

Efectivamente, el maestro Murose introduce en su discurso unas reservas de tipo ontológico en referencia a la diversidad casuística e individual que son, asimismo, universales, y sin embargo remata su anterior declaración añadiendo que *“siempre se dice que sólo tenemos una existencia y sin embargo constantemente encontramos formas de comparar; un forma de pensar que empleamos desde el nacimiento. Lo que quiero decir es que lo que hemos hablado antes no se limita al urushi, y por ejemplo puede aplicarse más generalmente, si tenemos en cuenta que procede del pasado”*. Sus asunciones de tipo totalizantes con respecto a los medios y modos de adquirir conocimiento y de la praxis productiva, se fundamentan en la idea de que todo conocimiento procedente del pasado es transmitido, con independencia del contexto particular. En un ejercicio de alta reflexividad, Murose desmantela su disciplina hasta reducirla a los componentes que considera básicos, encontrando finalmente una correspondencia exacta con prácticamente cualquier otra. Bien porque semejante relato, tal y como hemos visto, se corresponda con discursos generalistas en la sociedad y cultura japonesas, o bien porque se correspondan con un acto de ponderación propio de alguien que ha hecho de su disciplina su vida, lo cierto es que es una opinión que merece ser tomada como punto de partida para un examen más profundo. Un acto de reflexión en el que encontramos, indudablemente, la manifiesta y abrumadora presencia de la tradición, sobre la que abundaremos en las próximas páginas.

4.3. La problemática sucesoria: patrimonio y reproducción cultural en la sociedad contemporánea

Toda vez que han sido abordadas las condiciones en que se construyen las artes y artesanías tradicionales en cuanto a una praxis determinada, contando para ello con el análisis de los mecanismos dispuestos para la transmisión del conocimiento, concretamente el aprendizaje, la valoración del reino conceptual que recrea un universo estético aglutinante, propio de estas disciplinas y el examen de la experiencia productiva que éstas implican, y en las que hemos tratado las diversas dinámicas de tipo psicosocial que subyacen en ella, resulta indispensable acometer el análisis de la compleja situación que estas artes y artesanías enfrentan, y las estrategias que escogen para ello.

En este sentido valoraremos, a través de los casos representados por nuestros ‘tesoros vivos’, la problemática relativa a la sucesión, por cuanto formas tradicionales de reproducción cultural se ven enfrentadas a una lógica económica hegemónica que, en cierto modo, socava su normal desarrollo. Asimismo tomaremos en consideración la capacidad que dichas formas o estructuras tienen para neutralizar semejantes riesgos e incluso para favorecer su adopción en otros contextos. Por último atenderemos a la valoración que el rol de estas artes o artesanías tradicionales le merece a los propios ‘tesoros vivos’, detectando proyecciones aspiracionales cuando las hubiera, y poniéndolas en relación con una panoplia discursiva amplia, destacando aquellas relativas a la identidad, la modernidad o la naturaleza.

4.3.1 La problemática sucesoria: realidad y retos en la primera década del siglo XXI

Uno de los principales retos a los que artes y artesanías tradicionales, de todo el mundo, ha de enfrentarse a día de hoy es, sin lugar a dudas, la necesidad de garantizar un reemplazo. La lógica capitalista hegemónica que, omniabarcante, deglute y excreta símbolos y procesos culturales, a la vez que subsume en su supuesta racionalidad todo proceso productivo ajeno a su total estandarización, representa la principal amenaza a la hora de garantizar la supervivencia de una relación, la del maestro y aprendiz, que no se reduce a la consabida transmisión del conocimiento, sino que también implica procesos productivos y de generación de estatus. Indudablemente, la situación es lo suficientemente compleja como para que podamos asegurar que las artes y artesanías tradicionales encuentran perfecto acomodo en el sistema vigente, siquiera sea en una

posición secundaria merced a sus limitaciones en cuanto a la producción y el beneficio, y sin embargo padecen el cuestionamiento de sinergias y dinámicas internas por parte de una contemporaneidad totalizante. Resulta, por tanto, obligado abordar la realidad del aprendizaje y los retos a que se enfrenta, a través de nuestros ‘tesoros vivos’.

A pesar del nivel prominente que los ‘tesoros vivos’ ocupan en el contexto sociocultural del Japón contemporáneo, acreditando una situación económica en absoluto comparable a la que pudiera encontrarse en otros contextos¹⁴⁰, no cabe pensar que la decisión de los ‘tesoros vivos’ de convertirse en artistas o artesanos tradicionales haya sido, precisamente, motivada por intereses crematísticos. Muy al contrario, estas decisiones se dieron en situaciones que no permitían augurar el éxito, el reconocimiento y la prosperidad derivados que, finalmente, su designación como ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’ ha traído consigo o ha refrendado. Un ejemplo de ello es el caso del maestro Tanino que, como hijo mayor, sólo accedió a tomar el relevo tras los ruegos de su madre y con objeto de no dejar que la artesanía se extinguiera. Las decisiones de los maestros Miyata y Murose fueron, no obstante, mucho más voluntariosas. El primero tomó dicha resolución siendo muy joven. Perteneciendo a una familia que nada tenía que ver con las artes escénicas, pidió permiso a su padre para estudiar *nagauta* cuando tan sólo tenía trece años. A partir de ahí ajeno, como hemos visto, a un linaje artístico, pasó por diferentes estadios de educación formal, demostrando siempre el compromiso analizado en páginas anteriores. El segundo, sin embargo, animado por su padre, escogió continuar con la disciplina, a pesar de que, en aquellos momentos, el *urushi* no gozaba de la importancia cultural y económica, a nivel incluso mundial, de que goza hoy día. Fue, como él mismo explica, “*una decisión personal*”.

El repaso de estos comienzos resulta interesante por cuanto nos permite contemplar los diferentes itinerarios existentes en el mundo de las artes o artesanías tradicionales, a la vez que habilita una necesaria comparación con la situación actual. Sin duda las formas en que se articula el acceso revelan la configuración estructural de los medios de transmisión del conocimiento y, por tanto, permiten arrojar luz sobre la situación en que se encuentra la institución del aprendizaje en las artes y artesanías tradicionales japonesas, en particular en lo concerniente a los ‘tesoros vivos’. Si bien, y tal como

¹⁴⁰ Ya sea merced al subsidio público resultado de la designación, o al incremento en la demanda y el beneficio en las transacciones derivadas de la misma.

hemos visto, los maestros Murose y Tanino suponen ejemplos diáfanos de la sucesión tradicional en el seno de una familia artesana, el maestro Miyata supone un revelador ejemplo de un itinerario diferente.

Al no pertenecer a una familia relacionada con el *nagauta*, ni ser tomado como aprendiz por ningún gran maestro, sus conocimientos de la disciplina son primariamente formales (entendidos como tales los adquiridos a través de una educación reglada). Para ser admitido en la entonces Universidad de Música de Tokio (Tônkai, hoy Universidad de las Artes, Geidai), tuvo que someterse a un examen compuesto de dos pruebas: la interpretación de dos piezas. En contra de lo que pueda parecer, el maestro Miyata suspendió la segunda prueba y sólo pudo acceder gracias a que “*el profesor Yamada Shôtarô [...] dijo: ‘Le falta unos pocos puntos pero puede que llegue a ser alguien’*”. La existencia de un proceso selectivo es aún más relevante si tenemos en cuenta que, en el caso del *nagauta*, y al decir del maestro “*la mayoría de mis compañeros eran hijos de algún maestro, profesor, etc. Yo no era nada*”, lo que le condujo a practicar el “*shamisen horas y horas con la luz apagada*”. Esta anécdota que, en principio, puede parecer irrelevante, nos muestra la existencia de una situación compleja en la que, por un lado existen una serie de barreras de acceso en función del mérito que no han de existir necesariamente en contextos tradicionales, mientras que la presencia de vástagos de familias de honda raigambre artística refleja que éstas no tienen inconvenientes en enviar a sus sucesores a instituciones educativas para recibir una formación estándar y reglamentada, en su misma disciplina.

El propio maestro Miyata asume que “*si hubiera tenido el sistema de examen como ahora, que calcula un ordenador el resultado, seguro que no habría aprobado. Decidieron mi aprobado por una reunión. Yo era totalmente ajeno al campo de nagauta*”. Esto plantea una interesante reflexión con respecto a los criterios que hacen meritorios a los aspirantes a aprendiz en estas artes o artesanías tradicionales. El propio maestro Miyata refleja su frustración cuando lamenta la escasez de estudiantes en su escuela, aduciendo la mayor inclinación de los aspirantes a aprendices por el kabuki en detrimento del *nagauta*; aunque reconoce que la falta de estudiantes o aprendices es un fenómeno extendido. Asimismo, y como hemos visto, el maestro Tanino también apunta a la existencia de una general falta de interés acerca de asumir el largo y arduo proceso de aprendizaje, a pesar de las iniciativas educativas que se llevan a cabo en su localidad, y se plantea el futuro como una necesidad de transmitir el conocimiento más

allá de los contextos tradicionales, hasta el punto de que está dispuesto a viajar centenares de kilómetros para enseñar: “*Ahora en Kanazawa hay discípulos jóvenes aprendiendo cómo hacerlos. [...] Me llaman de allí. Dicen que van a recibir alguna subvención a partir de este año y me han pedido que les enseñara también. [...] Tenemos que enseñar a los jóvenes. Allí lo están aprendiendo y me piden que entrene a los jóvenes para que no perdamos esta técnica en Najio*”. Lo que refleja esta situación no es sólo un estado de vulnerabilidad que sitúa a la disciplina al borde de la desaparición, sino una creciente concienciación y la valoración, por parte de los propios artistas y artesanos, del interés de otras personas en la misma.

El maestro Murose refrenda esta postura cuando se pregunta el “*por qué mostrarse dubitativos con respecto a la autenticidad¹⁴¹ de los aprendices que van apareciendo*”. No es ésta una cuestión menor. El maestro Murose, a diferencia de lo que puede ocurrir en contextos formales como el de las universidades, o en las estructuras tradicionales que representan los talleres, asume que la existencia de barreras de entrada perjudica, antes que beneficia, al sistema de transmisión del conocimiento. De la misma forma parece pensar el maestro Miyata cuando dice que nunca ha rechazado a nadie y que acepta “*a los que vienen con interés. A cientos de personas he enseñado hasta ahora*”. Es indudable que la solución a la falta de aspirantes a ocupar un puesto de aprendiz no puede fundarse en la esperanza de una enseñanza reglada que, por un lado, queda fuera del alcance de muchas personas, mientras que por el otro homogeniza el conjunto del conocimiento tradicional y lo sustrae de sus contextos productores. Desde luego esto no supone una crítica fundamental a la existencia de dicho tipo de enseñanza (como hemos visto el maestro Miyata procede de la misma), sino que debe conducir a una reflexión acerca de la vigencia e idoneidad de los contextos tradicionales.

En este sentido el maestro Murose nos ofrece una explicación acerca del declive observado por las estructuras tradicionales de transmisión del conocimiento. Él mismo asume que: “*En Tokio desgraciadamente apenas existe el modelo shitamachi¹⁴². Ahora yo no tengo la figura del aprendiz. A las personas jóvenes que están bajo mi tutela, y trabajan conjuntamente, las denominamos staff*”. Esta transición desde un modelo pre-

¹⁴¹ Énfasis nuestro.

¹⁴² *Shitamachi*, 下町, o ‘ciudad baja’, hace referencia a las tierras bajas de Edo (hoy Tokyo) junto al río Sumida, que albergaban a las clases bajas de la ciudad, en especial comerciantes, marineros, pescadores y artesanos, que produjeron una rica y distintiva cultura popular durante los siglos XVIII y XIX. Los restos de la vieja *shitamachi* hoy quizás sólo puedan encontrarse en el barrio de Asakusa, en el distrito de Taitô.

moderno -en el que el aprendiz, junto al maestro, jugaba una figura fundamental, no ya en la transmisión del conocimiento sino también en las funciones normales de producción- a otro en el que es concebido en términos más cercanos al de la empresa actual, será clave para entender el estado de vulnerabilidad de estas artes y artesanías tradicionales al que hacíamos referencia.

El propio Murose abunda en los motivos que subyacen en esta transición, al explicarnos en qué consiste dicho sistema tradicional y sus fricciones con la construcción socioeconómica contemporánea: *“En Japón el trabajo del aprendiz y el maestro es el día a día, así que el maestro enseña ayudando. En cambio hay casos en los que no se recibe salario y se vive junto al maestro que es quien le enseña las técnicas. Eso es un aprendiz. Por lo tanto el aprendiz no tiene salario. Un sistema así ahora es imposible de poner en marcha. Por supuesto, ellos también tienen que comer”*. El modelo *shitamachi* al que se refiere no es otro que el tradicional sistema *iemoto* que estructura las relaciones de transmisión del conocimiento, productivas y de estatus sobre el que tendremos la oportunidad de abundar en las siguientes páginas. Lo que Murose quiere decir es, en suma, que en el contexto contemporáneo la existencia de trabajo no remunerado a cambio de conocimiento y, quizás, estatus, está probablemente sólo al alcance de unos pocos: las grandes figuras. Ni siquiera el maestro Murose puede, a fuer de ‘tesoro vivo’ y solicitado artesano, hacer comprensible con su solo prestigio semejantes sacrificios.

Esta lectura de la situación delicada por la que pasa la institución del aprendizaje en artes y artesanías tradicionales en el Japón, a través de las contribuciones de nuestros ‘tesoros vivos’, no debe suponer una reducción de las propias estructuras tradicionales que son continuamente referidas. Sin duda alguna, los casos que expresan, de forma diáfana, el estado de inadecuación en que muchas veces se encuentran dichos sistemas con respecto a la contemporaneidad, reflejan los retos a los que artes y artesanías tradicionales actualmente se enfrentan; sin embargo, es importante comprender que, como instituciones fuertemente tradicionales, están constantemente expuestas a la necesidad de cambio. La forma en que dichas estructuras solucionan estas tensiones y se proponen como sistemas sostenibles y válidos, será objeto de análisis en las siguientes páginas.

4.3.2 Mecanismos de reproducción cultural: el cambio y las estructuras tradicionales

En epígrafes anteriores hemos atendido a los mecanismos desplegados por las artes o artesanías tradicionales para garantizar la transmisión del conocimiento. La importancia de dichos mecanismos estriba no sólo en constituir una forma de reproducción cultural coherente y efectiva, sino en proponer, además, un modelo generador de experiencia social e identidad que, condiciones económicas mediante, son entendidas como absolutas y sostenibles. Es hora pues de que abordemos las estructuras que han garantizado que dichos mecanismos gocen de semejante vigencia. Un abordaje que, a través de los casos de nuestros ‘tesoros vivos’, necesariamente ha de acompañarse del examen de su vitalidad y capacidad para afrontar las tensiones a las que se ven sometidas. Esto implica un análisis de lo que supone la propia tradición en el contexto de las artes y artesanías tradicionales y, en especial, de aquellos elementos que han sido seleccionados para su patrimonialización, es decir los ‘tesoros vivos’, incluyendo las dinámicas de cambio.

Cabe preguntarse cómo los elementos patrimonializados son capaces de someterse a su naturaleza cambiante y no perder la sanción, dentro de un régimen de protección legal que, si bien innovador y holístico en sus pretensiones ya que comprendía el fenómeno patrimonial como una serie de manifestaciones culturales que, hasta el momento de su disposición habían sido ignorados, conoce cierta rigidez. A pesar de la problemática reseñada en el epígrafe anterior, no es menos cierto que la figura del ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’ se dispone como un mecanismo normativo diseñado para garantizar la transmisión del conocimiento tradicional. Desde luego, y como hemos visto en páginas anteriores, tanto el maestro Tanino como el maestro Miyata entienden que el rol fundamental de los ‘tesoros vivos’ será el del traspaso a la siguiente generación del conocimiento comprendido en sus propias disciplinas. De hecho el primero llegará a afirmar que el papel del ‘tesoro vivo’ es *“intentar que no se extinga el trabajo que hago. Para que siga existiendo después de mí. Mi trabajo es transmitir esta técnica a los siguientes”*. En este sentido, el maestro Tanino contempla una continuidad y coincidencia en la producción desde la era Edo hasta nuestros días. El maestro Miyata, por otra parte, ofrece una aproximación más reflexiva acerca de lo que supone la tradición y, especialmente, su papel en ella: *“El nagauta lleva vivo cerca de cuatrocientos años y yo no soy más que un punto intermedio.*

Es importante que yo también lo transmita al siguiente. Es mi misión. [...] Al final de todo, mi deber es transmitir correctamente a la siguientes generaciones lo que me han enseñado". Ciertamente, el sistema normativo japonés parece construido para ofrecer cobertura e incentivar ese otro sistema 'informal' de perpetuación, que representa la tradición.

Con el adjetivo 'tradicionales', a estas artes y artesanías se les presupone una especial relación con el pasado. Bien por antigüedad o por estatus, se ven sometidas a distintos criterios de autenticidad relativos a una transmisión fidedigna desde el pasado, que las validan de cara a su constitución como tradiciones. Sin embargo, como ya hemos visto, ésta no es sino una lectura reduccionista moderna de la propia tradición, que ignora su carácter vivo y cambiante. Esto no impide, desde luego, que el discurso historicista esté muy presente en la narrativa de nuestros 'tesoros vivos', y que reflexionen acerca de su estatus como tradiciones y las pulsiones y sinergias que se dan en su seno. De hecho, para el maestro Murose la categoría 'tradición', en sentido estricto, no tiene mucho sentido ya que dicho término *"ha fluido en función de los valores, el sentido estético y de la belleza y otros conceptos"*. Es más, entenderá que las técnicas no son, en modo alguno, tradicionales y la tradición sólo podrá encontrarse en la fidelidad a un espíritu 'antiguo'. El maestro argumenta su postura diciendo que *"las técnicas de trazado del dibujo, de aplicación del oro o de pulido no pueden considerarse, de ningún modo, como tradición"* ya que *"las técnicas están cambiando constantemente"*; la tradición será otra cosa, no será *"sino el corazón que hace que los aspectos intangibles de las obras realizadas conforme al espíritu antiguo, sean importantes. Las cosas bellas lo son porque finalmente son sentidas como tal. Ésa es la tradición que, en mi opinión, no cambia"*. Es ésta una interesante reflexión acerca de los criterios de fluidez y continuidad, redundando en la consistencia de la tradición incluso cuando el normal devenir de la cultura implica la evolución de las técnicas.

Si bien él mismo reconoce que la interpretación de lo que es ese núcleo inmutable cambia con el tiempo, admite que lo tradicional ha de ser una selección y un compromiso consciente con una serie de elementos procedentes del pasado. Esto no representa una actitud inmovilista con respecto al ámbito de la creatividad, sino que es asumido como un comportamiento absolutamente normalizado y extensible a todas las sociedades o culturas. Esta interpretación se verá reforzada cuando añade que: *"En el pasado las personas actuaban de forma similar, aprendiendo de formas anteriores y*

transmitiendo un nuevo presente. Creo que hemos llegado a un presente repetido. Por eso las personas de la era Edo, Momoyama o Roma cuidaban o valoraban tanto el legado producido 200, 300 o 400 años antes. Podemos ganar mucho aprendiendo de esa actitud”. El maestro Murose no contempla el presente sino como una constante reinterpretación del pasado, eso sí, en términos totalmente activos y reflexivos. Una reflexividad que se manifiesta cuando dice que *“incluso en nuestra era estamos intentando transmitir las más espléndidas cosas del presente a través del aprendizaje constante del pasado. Creo que éste es nuestro ejercicio de repetición y que ahora podemos pensar igual que la gente del pasado”*. De nuevo nos encontramos con la repetición como mecanismo para alcanzar un estado de plenitud, eso sí, ahora a nivel societario. Si, para Murose, la tradición no es sino la selección consciente, natural y presente en toda sociedad, de aquellos elementos del pasado que son entendidos comunitariamente como positivos y enriquecedores, él no mostrará dudas en cuanto a sus preferencias: *“De hecho, la era Edo tiene el mejor mensaje. Con diferencia el mejor”*.

Esta forma de entender la tradición no sólo la contempla como reflexiva y maleable, sino que prefigurará la gestión de la constante (si bien ficticia) dicotomía entre tradición y cambio. No en vano, hemos de partir de la premisa de Murose con respecto a las posibilidades expresivas que la disciplina permite, una capacidad expresiva que sólo podrá conseguirse cuando *“más allá de lo que pueda aprender de mi maestro, a través de él es como puedo atrapar su significado. A partir de ahí puedo avanzar”*. Si es el sometimiento a la disciplina lo que garantiza el progreso en el aprendizaje y libera las fuerzas expresivas individuales, podemos colegir que será la propia tradición de estas artes y artesanías la que abrirá las puertas a la innovación y permitirá la creatividad. El maestro Miyata parece confirmar este extremo cuando asegura creer que *“debo transmitir a las generaciones posteriores mis puntos de vista para mejorar el nagauta”*. Tanto más por cuanto afirma que *“en el caso del nagauta, no estamos haciendo exactamente lo mismo que hace diez años. No se puede cambiar la tradición pero hay partes que hay que cambiar adaptándolo a la época”*, dejando claro que a pesar de existir un corpus intocable, a la postre las modificaciones son naturales y, como él mismo ha apuntado, a través de su propia interpretación de la disciplina.

Obviamente no todos aquellos que están complicados con la disciplina tienen la misma capacidad para producir el cambio. El cambio (o afán creativo e innovador) estará,

como hemos visto, en manos de aquellas personas que ocupan los puestos más altos en la jerarquía. En efecto, la misma maestría que les hace dignos de sanción patrimonial, los convierte en ápices de un sistema altamente jerarquizado, lo que les permite, a su vez, ser instrumentales en el cambio. Ellos, como ningunos otros, tienen la capacidad y legitimidad para ampliar los campos de expresión artística, a la vez que, desde su privilegiada posición, son capaces de percibir las amenazas y oportunidades que encaran sus disciplinas, y actuar sobre ellas. El ejemplo que nos brindaba Murose en el epígrafe anterior es revelador acerca de esta capacidad para detectar problemas y la agencia necesaria para resolverlos. Su iniciativa a la hora de modificar la figura del aprendiz y situarlos como *staff*, frente al sistema *iemoto* (modelo *shitamachi* en sus propias palabras) tradicional, ofrece un ejemplo claro de esta capacidad para provocar el cambio en función de necesidades sentidas. ¿Supone esto que este sistema tradicional *iemoto*, como estructura central en la reproducción cultural, se bate en retirada? Como veremos, la situación es un poco más compleja de lo que parece.

Si resultan innegable las tensiones a las que este sistema o estructura de reproducción cultural, altamente jerárquico, y del que nuestros ‘tesoros vivos’ participan, se ve sometido, no es menos cierto que goza aún hoy de gran predicamento. Esta prevalencia es explicable por diversos motivos, y no puede adscribirse únicamente a un apego a ‘lo tradicional’. De hecho el sistema *iemoto*, al menos en los casos que nos ocupan, demuestran ser permeables al cambio y de una adaptabilidad sorprendente. Sin duda, la vigencia de este sistema *iemoto* se debe a que ofrece soluciones a problemas siempre presentes. Uno de estos problemas es el organizativo. A pesar del reconocimiento de la imposibilidad que representa la continuidad del modelo *shitamachi*, lo cierto es que el Instituto Urushi de Mejiro que el maestro Murose encabeza, no es precisamente una cooperativa. La sustitución formal de los rangos de maestro y aprendiz no esconde el hecho de que quien se sitúa en el vértice de la estructura del Instituto es el propio maestro; hecho que se refleja incluso en la distribución espacial del edificio donde tiene sede esta organización. Curiosamente el taller del maestro está situado en la parte más elevada del edificio, teniendo incluso que salvar un peldaño para acceder a su cámara, circunstancia que no se da en el resto del inmueble. Más aún, en la primera planta que ocupa el maestro únicamente puede encontrarse una amplia sala que, según fuimos informados, estaba destinada a la restauración de obras antiguas. A esta sala sólo el maestro y los miembros más

aventajados del *staff* podrán tener acceso, siendo, por otro lado, un ámbito de trabajo excepcional, antes que el *milieu* de ningún miembro. El resto del *staff* quedaría repartido en dos salas que ocupan un semisótano. Si bien no podemos atribuir semejante distribución a un acto consciente y activo para preservar la jerarquía al carecer de datos suficientes, no deja de revestir un carácter simbólico imposible de ignorar.

La persistencia del sistema *iemoto* en las artes y artesanías japonesas no puede circunscribirse, únicamente, a determinadas manifestaciones que son entendidas como escleróticamente tradicionales; su vigencia a la hora de contribuir a la revitalización de fenómenos culturales populares (Cang, 2007) o para constituirse en agente vertebrador de nuevas formas de expresión o de sistemas formales de aprendizaje (Morishita, 2006) son una muestra no sólo de su maleabilidad, sino de su capacidad para proporcionar soluciones a problemas hodiernos. La forma en que fenómenos y disciplinas más o menos contemporáneos o, en principio, ajenos al contexto tradicional adoptan o fagocitan este sistema, es testimonio de su utilidad a la hora de dispensar prestigio y, por tanto, de administrar el poder. El maestro Miyata ofrece una oportuna reflexión con respecto a cómo funciona dicho sistema: *“Creo que los que se dedicaban a un arte tradicional como la ceremonia del té o de otro arte, se dieron cuenta de la importancia de otorgar nombre. Ese sistema fue tomado por primera vez por el mundo de la ceremonia del té y luego se fue extendiendo en otras artes hasta que llegó a ser algo normal. El iemoto es como un dios. El arte tradicional ha sido transmitido durante años y años dando y recibiendo el nombre. [...] En nagauta están, por ejemplo, los Kineya o los Yoshizumi. El iemoto les permite llevar ese nombre y los que lo reciben también lo dan a sus discípulos. Así se va creando una familia grande. Es como una pirámide”*. En este sentido, la autoridad del maestro, en su capacidad como máximo exponente de una disciplina, descansa en su habilidad para transmitir con el nombre, el prestigio asociado al mismo.

Pero en contextos ajenos a estas estructuras tradicionales de transmisión del conocimiento, ¿de qué manera es acogido dicho sistema? El mismo maestro Miyata arroja luz al respecto cuando afirma que *“no tenemos iemoto pero el sistema sí, porque ponemos ‘Tôon’ delante del nombre”*. Efectivamente, en ausencia de la figura material del maestro como cabeza de una escuela o estilo, encontramos que dicho papel se ve arrogado por la propia institución que actúa no sólo como transmisor de un determinado conocimiento sino también del prestigio asociado al mismo. Así pues, al adoptar el

nombre Tôon (en referencia a la extinta Universidad de Música de Tokio) nos encontramos con que una entidad puede, asimismo, actuar como referente simbólico sobre el que construir un linaje artístico o artesanal. Casos como éste demuestran que el sistema *iemoto*, lejos de ser una reliquia del pasado, puede constituirse en herramienta útil para garantizar la supervivencia de determinadas prácticas artísticas o artesanales patrimonializables y puestas en riesgo por la lógica sociocultural dominante (Cang, 2008: 78-80).

4.3.3 El rol de las artes y artesanías tradicionales en el mundo contemporáneo

Hasta ahora hemos constatado, a través de los casos propuestos, una alta capacidad de adaptación por parte de las artes y artesanías tradicionales. Los tres ‘tesoros vivos’ que hemos tenido la fortuna de examinar ofrecen un panorama diverso y complejo que imposibilita cualquier intento de homogeneización y nos anima a contemplar esta categoría patrimonial con un espíritu holístico y consciente de la enorme casuística presente. Por tanto, tras constatar la problemática existente con respecto a la reproducción de estas disciplinas, los mecanismos dispuestos para garantizar la misma, y haber abundado en las estrategias adaptativas adoptadas para tal fin, tan sólo queda examinar la proyección que de las mismas se hace en relación al contexto sociocultural en el que existen. Tendremos que atender, pues, al rol que estas artes y artesanías entienden o aspiran a ocupar en las sociedades contemporáneas.

Hasta este punto, diferentes análisis se han ofrecido con respecto al papel que los ‘tesoros vivos’ juegan en la fabricación patrimonial japonesa, pero no nos hemos detenido en *qué* papel pretenden los mismos jugar, no ya de cara al sistema patrimonial, sino al conjunto de la sociedad japonesa y, asimismo, mundial. Por supuesto, no faltan reflexiones modestas acerca del verdadero estatus de estas disciplinas. El maestro Tanino asume que su designación como ‘portador de propiedades culturales intangibles importantes’ se debe a que “*hago un trabajo que no hace mucha gente. Cómo te lo explico... es hacer bien un trabajo al que no se dedica la gente. Un trabajo raro y especial*”. Y añade: “*En los papeles que no son de Najio salen manchas amarillas a lo largo de tiempo. Sea cual sea el papel. Pero al papel de Najio no le ocurre eso. No salen manchas aunque pasen siglos. [...] No atraen ratones tampoco. Los ratones roen papeles no para comerlos sino para hacerse un nido con ellos. Los cortan muy pequeños y con eso hacen su nido. En invierno el papel de Najio coge frío. [...] Dentro*

*de un fusuma hay listones como un shôji*¹⁴³. *Si utilizan otros papeles que no sean de Najio se transparentan esos listones. Pero con mis papeles no pasa eso. No se ven. Por eso utilizan mis papeles. También por el peso que gana la fusuma. Las puertas que pesan poco no se abren bien. Si pesan se abren sin ninguna dificultad*”. El papel es algo que se usa todos los días, pero el maestro Tanino opina que lo que él elabora es un producto de alta calidad que representa ciertas ventajas que son difíciles o imposibles de encontrar.

Estas reflexiones concuerdan perfectamente con las características del propio maestro; a saber, que es un artesano preocupado primordialmente por la calidad del producto y por la utilidad que éste pueda proporcionar a sus clientes. Esta postura le convierte en un artesano clásico, un hombre de negocios, prácticamente como lo concibiera Yanagi Sôetsu, donde existe poca o ninguna preocupación por la ulterior relación simbólica que pueda establecerse con un producto prestigiado. El maestro Miyata ciertamente pertenece a un ámbito, el de las artes escénicas, cuyas dinámicas internas de producción y estatus están enormemente distanciadas de las de una artesanía como la del maestro Tanino, y sin embargo coincidirá en la asunción de la radical importancia que tiene su propio quehacer. De este modo, preguntado acerca de la necesidad de que el público tenga ciertos rudimentos de su arte para poder apreciarlo mejor, recordará lo que sus maestros le decían: “*Si hay sólo una persona que entiende nagauta dentro de mil espectadores, tú canta para esa persona*’. [...] *Por eso siempre intento hacer lo mejor en cualquier concierto*”. Es decir, el maestro Miyata no se preocupa de que su arte sea o no justamente apreciado: él canta como si alguien en la audiencia fuera un exigente *connaissanceur* y eso le basta como acicate para esforzarse en cada interpretación.

Existe, en la interpretación que nuestros ‘tesoros vivos’ hacen del rol que ocupan artes y artesanías, un importante sesgo identitario. Como ya hemos visto, no es infrecuente la construcción simbólica de estas disciplinas en clave nostálgica, por lo que no es de extrañar que en el sesgo mostrado en la proyección de su utilidad aparezcan motivos similares. Tal será el caso de la relación con la naturaleza. El maestro Miyata, a la hora de valorar la importancia de la cultura tradicional destaca: “*Lo que dicen muchas veces es que en Japón la contemplamos y la apreciamos [la naturaleza], por ejemplo, un grillo que canta en otoño. Pero para los extranjeros no es más que un ruido molesto. En eso*

¹⁴³ *Fusuma*, 襖, y *shôji*, 障子, son dos tipos de puerta corredera elaboradas con marcos de madera y pantallas de papel japonés.

Japón es distinto". Es curiosa la forma en que, al mismo tiempo que se valora la apreciación de la naturaleza en la cultura tradicional, se construye identitariamente asumiendo un contraste con la actitud de otros países. Esto es algo que el maestro Murose refleja al reflexionar sobre la prominencia del patrimonio inmaterial nipón, aduciendo que *"probablemente viene a consecuencia de la relación de los japoneses con la naturaleza. Se puede decir que nació de ese espíritu, al igual que el urushi que yo intento transmitir. Esta forma de pensar permite expresarse de una forma muy bella y más allá de ser un sistema de valores propio de los japoneses, creo que es importante que el resto del mundo tenga conocimiento de ella"*. No existe, pues, duda alguna del mérito aparente de esta relación intrínseca de la cultura tradicional japonesa con la naturaleza, hasta el punto de constituir valores a tener en cuenta a nivel global.

En realidad, Esta construcción no se hace únicamente situando lo extranjero en el ámbito de la alteridad, sino que, tal y como vimos en apartados anteriores, dicha alteridad estará también representada por el conjunto de la sociedad y cultura japonesas, que se ha sometido a la modernización y la occidentalización. No en vano, un segundo sesgo incidirá en los beneficios psicosociales que la propia cultura tradicional y estas artes y artesanías representan para el conjunto de la sociedad. Sin embargo, estas posturas se manifiestan más como aspiraciones que como efectos observables. El propio maestro Miyata, quien no duda de que, en líneas generales, la cultura tradicional es muy importante y cada sociedad tiene la suya propia,- añadiendo que lo es porque *"lleva viva muchos siglos"*-, tiene más reservas acerca del auténtico impacto de la misma en las sociedades contemporáneas, llegando a sostener que éste *"dependerá de cada persona"*. Es una postura que huye de maximalismos morales y que incide en la importancia de la interpretación individual a la hora de encontrarle valor o sentido a la pervivencia de las artes y artesanías tradicionales.

El maestro Murose, por el contrario, no desprecia la posible proyección societaria que la cultura tradicional parece permitir. En el contexto de un país devastado emocionalmente por la triple catástrofe representada por el terremoto, el tsunami y el desastre nuclear en Fukushima de 2011, entiende que en Japón *"la mayoría de los japoneses trabajan en empleos que no ofrecen calidad o valor añadido, y durante bastante tiempo este sistema de valores complaciente se mantuvo"*. Si la catástrofe es entendida como aldabonazo que ha de hacer reflexionar sobre el sistema de valores, el maestro Murose plantea el modelo tradicional como aquel que, no sólo contribuye al conjunto de la sociedad, sino

que es construido individualmente como un proceso de auto-realización: *“Por ese motivo no hay muchas cosas de este calibre [el urushi]. Hemos llegado a un punto en el que comprendemos la necesidad de hacer, aunque sea una sola cosa, siempre y cuando satisfaga nuestro propio corazón. Quizás esta opinión sea conforme con mi profesión, pero pienso que en el sistema de valores tradicional del Japón no existe esa satisfacción con la escasa calidad del trabajo, principalmente porque debe satisfacer al corazón”*. De nuevo el nivel de exigencia y satisfacción personales aparecen como elementos intrínsecos a la naturaleza de las artes y artesanías que Murose entiende como *“lo más importante. En mi opinión, y precisamente en estos momentos, los principios que rigen las artesanías tradicionales o las artes escénicas tradicionales son muy persistentes a la hora de fabricar el sentir [kokoro, corazón] del pueblo japonés”*. Este aserto no hace sino subrayar que el modelo representado por las disciplinas tradicionales que, según el criterio del maestro, proporciona el necesario correctivo a una serie de problemas de amplio espectro ya diagnosticados en el conjunto de la sociedad japonesa, está fuertemente enraizado en el discurso identitario de tono nostálgico que situaría a la auténtica cultura japonesa en ese *locus* imaginario ajeno a la modernidad y a la occidentalización.

La particularidad del discurso del maestro Murose no subyace en su localidad, sino más bien en su proyección internacional, lejos de los contextos que le son originales. El mismo Murose destaca la capacidad de este discurso de fagocitar el de la modernidad cuando razona que *“a pesar de que la imagen de la tradición en Japón sigue fuertemente asociada con la era Edo, lo cierto es que las artesanías tradicionales están jugando y adquiriendo sensaciones muy contemporáneas. Esto es algo que la mayoría de la gente en el resto del mundo no conoce. Y es algo que creo debería comunicarse más al resto del mundo”*. Esta interpretación de la capacidad de adaptación que artes y artesanías tradicionales juegan en la actualidad no las relega al margen de las corrientes dominantes sino que, muy al contrario, las sitúa en plena vanguardia. Las connotaciones de semejante propuesta son muy variadas; lo cierto es que si la modernidad es global, por qué unos fenómenos capaces de capitalizarla no habrían de serlo también: *“En función de esto la maravilla de la cultura japonesa podría ser recibida aún más en todo el mundo; y no sólo desde el ámbito ordinario de la economía, sino también de la cultura, hasta el punto de que vaya más allá de la historia y alcance un nivel más alto y se disemine por el mundo”*.

Si apartamos la atención del matiz identitario, lo cierto es que lo que propone (quién sabe si vaticina) el maestro Murose no es otra cosa que la globalización de la cultura japonesa, acorde quizás con las estrategias de ‘poder blando’ referidas en epígrafes previos. Epítome de lo que supone la tradición, como filiación invertida y selección reflexiva de aquellos elementos que mejor sirven a propósitos contemporáneos, Murose no sólo reconoce esta naturaleza en su propia disciplina (y en todas aquellas que, sancionadas patrimonialmente o no, se adscriben a esa ‘tradicionalidad’), sino que la postula, en cuanto a estrategia de auto-realización individual, como alternativa frente al modelo posmoderno dominante del trabajo alienante y el consumo conspicuo y, aprovechándose de la globalidad del mismo, la proyecta al resto del mundo. Lo importante de la postura de Murose en relación a su papel como ‘tesoro vivo’ y, por tanto, patrimonio no es, en consecuencia, la garantía que ofrece de conservación de su propia disciplina, sino la posibilidad de cambio de todo lo demás.

5. EVALUACIÓN Y CONCLUSIONES

5. EVALUACIÓN Y CONCLUSIONES

El propósito de la presente investigación no ha sido otro que el de ofrecer un análisis del particular desarrollo patrimonial japonés, con especial interés en sus procesos de conformación y dotación de prestigio, así como su integración en dinámicas discursivas de diversa índole. La labor desarrollada a través de un esquema metodológico preciso y distintos planteamientos teóricos ha facilitado la ordenación de las etapas que han jalonado esta investigación, y que se han visto completadas con un trabajo de campo que ha supuesto el acercamiento a la propia realidad patrimonial japonesa en la figura de los ‘tesoros vivos’ Tanino Takenobu, Murose Kazumi y Miyata Tetsuo.

La propia investigación, cernida sobre aquellos aspectos que hemos creído más relevantes a la hora de abordar el estudio del fenómeno patrimonial en Japón, y confrontada con los resultados del trabajo de campo, ha permitido el desarrollo de una ‘descripción densa’ que arroja una serie de reflexiones que, en buena medida, satisfacen los objetivos propuestos para este estudio. Así pues, y conforme a la hipótesis planteada en el apartado concerniente a la metodología, podemos establecer una serie de conclusiones alrededor de dos ítems específicos: el estatus del patrimonio intangible en Japón, y más específicamente el de los ‘tesoros vivos’; y la relación que este patrimonio tiene con discursos más amplios relativos a la tradición y la identidad japonesas. No obstante, la imbricación de ambos ítems es tal que resultaría engañoso intentar ofrecer una nítida distinción entre ambos, por lo que procederemos a su segregación únicamente por razones de utilidad narrativa antes que como fiel reflejo de la realidad descrita.

En el primero de los casos, y haciendo uso de los resultados obtenidos tras la conclusión del trabajo etnográfico llevado a cabo, hemos concluido que las artes y artesanías tradicionales japonesas participan de un sistema jerárquico de dotación de prestigio, en el que los ‘tesoros vivos’ ocuparían el vértice. Este sistema, que los propios ‘tesoros vivos’ epitomizan, produce una progresiva valoración artística y simbólica del producto y la labor de las personas complicadas con estas disciplinas, en perjuicio de la funcionalidad primaria de las mismas. Desde luego, semejante aserto debe ser matizado mediante el reconocimiento de la enorme diversidad que incluso un espectro tan limitado como el de los ‘tesoros vivos’, presenta. Tal será el caso de las artes escénicas que, representadas en esta investigación por el maestro Miyata, nunca abandonaron el *milieu* artístico. En el ámbito artesanal, por otra parte, puede observarse una situación de

interesante discriminación. Resulta inevitable constatar el fuerte componente artificador existente en aquellos artesanos que escogen discursos de auto-representación que inciden en una desvinculación geográfica y enfatizan la individualidad. Un ejemplo diáfano de esta realidad, lo supondrá el caso del maestro Murose. Por otro lado, aquellos artesanos o grupos de artesanos que se representan de forma colectiva lo hacen mayoritariamente mediante referencias regionales y un claro discurso historicista y/o identitario, siendo éstos, en su mayor parte, mecanismos de promoción o comercialización que se dan en ámbitos de escasa centralidad económica. El maestro Tanino refleja a la perfección a este conjunto de artesanos.

A pesar de estas dinámicas artificadoras, el estatus privilegiado del que gozan los ‘tesoros vivos’ está, en gran medida, en deuda con su propia naturaleza como artes o artesanías tradicionales. No en vano serán precisamente aquellos elementos constitutivos de su praxis los que los haga merecedores de la más alta sanción patrimonial. Un ejemplo de esto es la perpetuación de un modelo de reproducción cultural que, a través del énfasis en la dedicación, la importancia de la copia y/o la repetición, y la inmanencia de un sistema estético y conceptual tradicional, se dispone para garantizar la transmisión del conocimiento. Ciertamente, y al albur de las necesidades y agencias de nuestro tiempo, estos mecanismos se muestran flexibles y permeables, tal y como demuestra la actitud de los ‘tesoros vivos’ abordados con respecto a su papel en los procesos productivos. Estos procesos, por otra parte, trascienden el ámbito de lo meramente instrumental y se transforman en contextos aglutinadores de discursos éticos en los que la disciplina adquiere un carácter total y se convierte en un medio para satisfacer determinadas aspiraciones relativas a la auto-realización.

El grado de implicación que la fenomenología descrita tiene para con el desarrollo de determinados discursos de raíz identitaria, hace que nos veamos obligados a volver sobre algunos aspectos de la misma. Resulta, por tanto, necesario destacar el papel que juega la propia designación. Al enfatizar la necesaria transmisión de estos conocimientos tradicionales, el sistema normativo apoya explícitamente un sistema de aprendizaje, producción y de dotación de prestigio concreto, el sistema *iemoto*, que encuentra difícil cabida en las sociedades contemporáneas, al menos en su faceta premoderna, que es la caracterización más pintoresca y que suele entenderse como más representativa. Sin embargo, estas estructuras tradicionales que, como mecanismos de

reproducción cultural, se sancionan patrimonialmente, resultan tener una capacidad de adaptación y una vida útil que va más allá de los contextos con los que tradicionalmente se ven asociados; tal y como refleja el caso del maestro Miyata y la adopción del sistema *iemoto* por su universidad aunque, eso sí, en diferentes términos.

Si esto es producto de una serie de corrientes y/o discursos propios al contexto sociocultural japonés, es difícil de determinar; lo cierto es que es, por un lado, testimonio de la vitalidad de estas realidades estructurales, mientras que, por otro, se construye como elemento vehicular para la reproducción de un tipo de cultura tradicional, y se sanciona oficialmente. Esto resulta en que los tesoros vivos', como epítomes de un sistema y máximos representantes de una realidad cultural, reflexiva y conscientemente seleccionada y cultivada, sirven para la proyección de una serie de valores entendidos como tradicionalmente japoneses. Estos valores, fundamentados en la pretendida armonía con la naturaleza que caracterizaría a la cultura japonesa tradicional y en una ética laboral que se transforma en herramienta para la auto-realización, trascienden la simple construcción identitaria de la fenomenología abordada, y transfieren su validez a nivel global, tal y como el propio maestro Murose parece aspirar.

Indudablemente, la situación del patrimonio inmaterial en Japón no puede, a grandes rasgos, ceñirse a la representación que, de la misma, se ofrece en la figura de los 'tesoros vivos'. Un ejemplo de ello es la gran dificultad para reproducir el patrón maestro-aprendiz en los términos de un modelo claramente feudal. En este sentido no resulta difícil entender que formas de aprendizaje y producción en principio procedentes de tiempos pretéritos, aunque lo sean de un pasado seminal que respalda la mirada nostálgica hacia el "auténtico" Japón, susciten pocas adhesiones en un país profundamente comprometido con/por la posmodernidad; menos aun cuando las perspectivas económicas son, en líneas generales, tan poco halagüeñas.

Ciertamente los 'tesoros vivos' suponen el zénit de un sistema piramidal, la de las artes y artesanías tradicionales, que recoge una fenomenología y casuística tremendamente variada, y si bien ellos representan el éxito y la prosperidad, sin duda existe una mayoría que, fuera de toda pretensión, tiene en su saber artesano la única forma con que ganarse el sustento. No obstante, si algo refleja la sanción patrimonial encarnada en los 'tesoros vivos' es la asunción de que la tradición implica fluidez y adaptabilidad, y que si bien

determinados mecanismos socioculturales no pueden ser reproducidos por las condiciones socioeconómicas prevalentes, no es menos cierto que dicho sistema, siendo como es útil y provechoso a la hora de transmitir el conocimiento y estructurar la dotación de prestigio y poder (y, presumiblemente, beneficio económico), sigue siendo interpretado como válido y se dispone de él con las modificaciones que resulten necesarias.

Indudablemente, la realidad patrimonial sancionada que suponen los ‘tesoros vivos’ genera identidad, conoce un bajo riesgo de desaparición (aunque no está exenta de cierta vulnerabilidad), se sitúa en circuitos socioeconómicos diferentes y usa de políticas de promoción y patronazgo bien distintas a las del común de las artes y artesanías tradicionales (sancionadas con algún grado de protección y/o reconocimiento o no). Mientras que en España, si bien determinadas manifestaciones populares encuentran un reconocimiento formal en su declaración como patrimonio, otras languidecen por el despoblamiento de áreas rurales o la modificación de patrones relacionales y de modos de vida; la simple pérdida, en suma, de significación en el entorno en el que tradicionalmente se ha ido desarrollando. Las figuras patrimoniales con frecuencia ignoran una realidad fundamental y constatable de estos hitos: su vitalidad; entendiendo esta vitalidad como el desarrollo en el seno de una sociedad concreta, y su sometimiento y evolución/desaparición según las dinámicas subyacentes (intereses y necesidades) en la misma. Japón no es ajeno a estas dinámicas, y cabe preguntarse si el énfasis que se concede a un sistema como es el de los ‘tesoros vivos’, no esconde la compleja problemática a la que se ven sometidas la generalidad de las artes y artesanías tradicionales niponas.

De lo que no cabe la menor duda es de que, tal y como nuestro análisis de los ‘tesoros vivos’ refleja, este sistema emplaza a un grupo de artesanos en una situación de privilegio que es difícil encontrar en otros países del mundo, especialmente porque se les hace recipientes de un discurso complejo que intenta construir la identidad japonesa contemporánea en base a una referencialidad sobre la imagen nostálgica de un Japón que, de existir, periclitó hace mucho. Si bien los concesionarios no parecen rehusar el uso de dicho discurso, es evidente que han encontrado la forma de constituirse en algo más que reliquias vivientes, proyectándose como algo más complejo y vivo.

A grandes rasgos, esta flexibilidad mostrada para con los ‘tesoros vivos’, en absoluto se corresponde con el ofrecido a otro tipo de fenomenología patrimonial. Dado que la designación patrimonial suele ir acompañada por el establecimiento de la singularidad del hito, de una fijación de sus partes constituyentes, se ignora la parte viva y dependiente de la sociedad que la recrea, y se fosiliza, tal y como ocurre en especial con los *minzoku geinou*¹⁴⁴ (“artes escénicas populares”), en un intento de musealización que resulta inútil a la par que peligroso.

Las políticas patrimoniales japonesas han tendido a ignorar esta formulación básica de las dinámicas culturales, sin las cuales no podría reproducirse ningún fenómeno, pues barajan la exclusión del objeto concesionario en función del mantenimiento de la ortodoxia reproductiva, sin atender al carácter espejo que estos elementos pueden tener con respecto a la sociedad en que se inscriben. La ignorancia de que ciertos hitos lo son precisamente porque producen identidad, conduce a las instituciones a la más elemental ceguera a la hora de acotarlos o sancionarlos patrimonialmente, tratándolos como sujetos estáticos e inmutables. Quizás, la cuestión estriba en la interpretación de la ortodoxia como identidad, que hacen las instituciones. Deberíamos, entonces, valorar la existencia de técnicas de restauración y/o creación, procedentes de un pasado icónico, como necesarias dotadoras de autenticidad de un patrimonio condenado irremediabilmente a la fijación. Tendríamos que entender, por tanto, que la exuberancia patrimonial, en cuanto a que el patrimonio japonés participa de determinados discursos transversales en el contexto de la cultura japonesa, provoca la desidia ante la pérdida de parte de su acervo.

Bien es cierto que la ortodoxia en la concesión y mantenimiento, puede no responder a simple ceguera o ignorancia, sino a un deliberado interés por establecer cánones estéticos o culturales de clara proyección identitaria. Puede que no nos equivocáramos al suponer que el patrimonio intangible que se protege y promueve, está en directa relación con la cuestión del *nihonjinron*, y un proyecto de identidad nacional. Al fin y al cabo la influencia que Japón ha ejercido sobre la UNESCO, que culminará finalmente con la Convención de 2003, digna sucesora de la normativa nipona de 1950, demuestra un interés por promocionar a nivel internacional una suerte de sensibilidad institucional

¹⁴⁴民俗芸能.

hacia una serie de fenómenos potencialmente patrimoniales que contribuyen a incrementar el prestigio del propio país interna y externamente.

Podemos concluir, por tanto, que el sistema de los ‘tesoros vivos’ trabaja esencialmente sobre realidades que, aun partiendo de una situación de debilidad, no corren riesgo inmediato de desaparición. También que el estatus de ‘tesoro vivo’, fiel reflejo de la complejidad del área, sirve como herramienta, para alguno de los concesionarios, a la hora de marcar una extracción del ámbito tradicional y situar al fenómeno en el del arte, quitándole parte de su significación original y dándole una nueva. Hemos de entender que, en la obligatoriedad de la transmisión del conocimiento se crea una salvaguarda normativa no ya para garantizar la simple supervivencia de la disciplina, sino también para sellar el rol identitario que las designaciones juegan, al impedir la completa transición hacia ese universo artístico.

Un último apunte ha de hacerse en correspondencia con la posible extrapolación de la experiencia patrimonial japonesa a otros ámbitos socioculturales. Invariablemente el carácter pionero y efectivo (a pesar de la problemática reflejada) de la normativa japonesa de 1950 y sus sucesivas enmiendas, amén del papel crucial jugado en la consecución de la Convención de 2003, ha sido ponderado y alabado con asiduidad. No en vano el nuevo paradigma que ha promovido ha dado pie al novedoso reconocimiento de formas culturales simbólicamente significativas para una multitud de sociedades y grupos humanos que, hasta el momento, habían quedado en los márgenes de la valoración patrimonial. Bien es cierto que esta transición no está exenta de críticas e importantes contradicciones, sin embargo es de justicia reconocer que supone un mecanismo instrumental en los procesos de empoderamiento de aquellos grupos que reproducen elementos designados, como no se había conocido en el ámbito cultural hasta la fecha.

Los ‘tesoros vivos’ representan, por otra parte, una parte muy específica del patrimonio inmaterial en Japón, y sin embargo ocupan una posición de prestigio e influencia colosales que, si bien son el resultado de un sustrato previo que favorece semejante apreciación, no dejan de ser agentes activos en la conformación de determinados discursos relativos a la identidad, a la tradición y a la individualidad. Desde luego, cabría preguntarse acerca de la idoneidad de la transposición de dichas estructuras a otros ámbitos socioculturales, a la vista de su capacidad adaptativa y para perpetuarse.

Fijados estructuralmente en la obligatoriedad de la reproducción de unas relaciones productivas, de transmisión del conocimiento y del prestigio, esta investigación ha demostrado que los ‘tesoros vivos’ son capaces de interpretar dichas estructuras de una manera que satisfaga sus necesidades y aspiraciones.

De las lecturas que puedan hacerse de esta experiencia tenemos la posibilidad de plantear sistemas de gestión y protección del patrimonio inmaterial, idóneas en función del estudio pormenorizado de las estructuras tradicionales que dotan de vitalidad y privilegian a determinada fenomenología en el conjunto de la sociedad que la acoge. Finalmente, y dado que, en su faceta identitaria, el patrimonio intangible resulta espejo de nuestra sociedad, el sensible estudio de esta cuestión se convierte, inevitablemente, en una *conditio sine qua non* para la correcta comprensión de las sociedades contemporáneas.

6. EVALUATION AND CONCLUSIONS

6. EVALUATION AND CONCLUSIONS

The main goal of the present research is to offer an analysis of the development of the original Japanese heritage system, with special interest in the process of configuration and ascription of prestige as well as its integration into different discursive dynamics. The study, using a precise methodological framework and different theoretical approaches, facilitates the organization of the stages of the research comprises and is completed with fieldwork which has approached the real situation of Japanese heritage through the figures of ‘national living treasures’ Tanino Takenobu, Murose Kazumi and Miyata Tetsuo.

The research, focused on the aspects considered most relevant to understanding the heritage phenomenon in Japan, and corroborated by the fieldwork results, provides a ‘thick description’ to satisfy the objectives of this study. As expressed in the hypothesis in the Methodology chapter, it is therefore possible to offer conclusions about two specific items: the status of intangible heritage in Japan, especially the ‘national living treasures’, and the connection of this type of heritage with wider discourses relating to the idea of tradition and Japanese identity. However, the overlap between these two aspects is such that it would be misleading to offer a clear distinction between them, and so this segregation responds to usefulness for narrative rather than to the faithful reflection of the reality described.

In the first case, and assisted by the results on completion of the ethnographic work, it is possible to conclude that traditional Japanese arts and crafts form part of a hierarchical system of ascription of prestige, with the ‘national living treasures’. This system, epitomised by the ‘national living treasures’, produces a progressive artistic and symbolic valuation of the product and labour of the people involved in these disciplines, in detriment to their primary function. Obviously, such a statement must be qualified by acknowledging the enormous diversity found in even such a small spectrum as that of ‘national living treasures’. The scenic arts (which are represented in this research by master Miyata) are an example of this and will never abandon the artistic milieu. On the other hand, in the environment of crafts it is possible to observe an interesting situation of discrimination. Inevitably there is a strong tendency to artification found among the artisans who choose self-representation discourses which highlight geographical disengagement and emphasise their own individuality. A clear example of this is the

case of master Murose. Conversely, artisans or artisan groups who are collectively represented choose to do so mainly through regional references and a diaphanous historicist and/or identity discourse, as promotional and commercialisation strategies, mainly to be found in economically peripheral areas. Master Tanino is a perfect example of this type of artisan.

In spite of the artifying dynamics mentioned above, the privileged status enjoyed by the ‘national living treasures’ is greatly in debt to these being traditional arts or crafts. It is precisely the component elements of their praxis which entitle them to maximum heritage sanction. An example of this is the perpetuation of a model of cultural reproduction which is arranged to guarantee the transmission of knowledge via emphasis on dedication, importance of the copy and/or the repetition, and the immanence of a traditional aesthetic and conceptual system. Certainly, and in accordance with the needs and agencies of our times, these mechanisms have proved to be flexible and permeable, as shown by the attitude of the ‘national living treasures’ approached with respect to their role in the productive processes. These processes, on the other hand, transcend the merely instrumental and are transformed into cohesive contexts of ethical discourses where the disciplines are completely defined and become the means to satisfying some aspirations towards self-realisation.

The degree of involvement of the phenomenon described above with certain identity discourses leads to the reexamination of some aspects of this. Therefore, it is necessary to highlight the role played by the designation itself. When emphasising the necessary transmission of the traditional knowledge, the normative system explicitly supports a system of learning, production and ascription of prestige known as the *iemoto* system, which does not fit easily into the context of contemporary societies, especially since its pre-modern facet, its picturesqueness is seen as its most characteristic feature. Nevertheless, these traditional structures which are sanctioned by heritage have an ability to adapt ability which transcends the contexts with which they are traditionally associated. The case of Master Miyata and the adoption of the *iemoto* system by his university is an example of this, although in different terms.

It is difficult to determine if this is the result of several trends and/or discourses present in the Japanese sociocultural context; in any case it must be considered a testimony to the vitality of these structural realities on one hand, while on the other hand it is

construed as a vehicular element for the reproduction of a particular type of traditional culture, one which is officially sanctioned. As a result of this, ‘national living treasures’ serve as epitomes of a system and supreme representatives of a reflective and consciously selected cultural reality to project values understood as traditionally Japanese. These values, based on an alleged harmony with nature which characterised Japanese traditional culture and on a work ethic that is transformed into a tool for self-realisation, transcend the simple identity construction of the phenomenon approached and transfer their validity to a global level, something master Murose has aspired to.

Undoubtedly the situation of intangible heritage in Japan cannot be limited to its representation in the figure of ‘national living treasures’. An example of this is the enormous difficulty in reproducing the master-apprentice pattern in terms of a clearly feudal model. In this sense it is not difficult to understand that learning and production systems, coming from earlier times, even from a seminal past that backs a nostalgic approach towards the “authentic” Japan, have few followers in a country deeply committed to post-modernity and even less so when the economic perspectives are, generally, unpromising.

Certainly ‘national living treasures’ are the zenith of a pyramidal system of traditional arts and crafts involving enormously varied phenomenology and casuistry, and if they obviously represent success and prosperity, it is equally true that for the majority of craftsmen, ambitions apart, artisan knowledge is their only means to make a living. Nevertheless, if anything reflects faithfully the heritage sanction embodied in the ‘national living treasures’ it is the assumption that tradition implies fluidity and adaptability, and that although certain sociocultural mechanisms cannot be reproduced because of the prevalent socioeconomic environment, it is equally true that this system, useful and advantageous for the transmission of knowledge and organization of the ascription of prestige and power (and, presumably, profit), is still interpreted as valid while using the changes deemed necessary.

Undoubtedly, the sanctioned heritage reality represented by the national living treasures produces identity, is subject to low risk of extinction (although still vulnerable to a certain degree). It is located in different socioeconomic contexts and enjoys promotional and patronage policies quite distinct from other traditional arts and crafts sanctioned with less protection and acknowledgement or none at all). While in Spain certain folk

phenomena achieve some formal recognition and are defined as heritage, others languish due to depopulation of rural areas or to changes in patterns of relationships or the way of life; in short the loss of significance in the context where they traditionally have taken place. Heritage entities frequently ignore a fundamental strain in the nature of these phenomena: their vitality; understanding this vitality as its development within a particular society, and its submission and evolution/vanishing depending upon the underlying dynamics (interests and needs) of that society. Japan is not foreign to these dynamics, so it is still valid to wonder if the emphasis given to the ‘national living treasures’ scheme does not distract from the complex predicament that affects the majority of Japanese traditional arts and crafts.

Definitely, and as the present research on ‘national living treasures’ shows, this system places a group of artisans in a situation of privilege that is hard to find anywhere else in the world, especially because they are made recipients of a complex discourse aiming to create the Japanese contemporary identity upon the foundations of a continual reference to the nostalgic image of a Japan that died out long ago, if it ever existed. Even though appointees are not reluctant to make use of such discourse, it is clear that they have found the way to become more than just living relics, and projecting themselves as something complex and vital.

The flexibility shown by the ‘national living treasures’ roughly corresponds to that offered to other types of heritage. Given that the heritage designation is usually accompanied by the establishment of the intrinsic uniqueness of the phenomenon, and the definition of its constituent parts, its vitality and how it depends upon the society that recreates it is often ignored leading to fossilisation and museification. In terms of the *minzoku geinô*¹⁴⁵ (“folk scenic arts”) this can be dangerous as well as useless.

Japanese heritage policies have tended to ignore this basic formulation of cultural dynamics, essential for the reproduction of every phenomenon, especially when considering the exclusion of the designated object at the expense of the perpetuation of orthodox cultural reproduction, and without paying attention to how these elements mirror the society in which they are found. The ignorance about how some phenomena became such precisely because of their ability to produce identity, leads to a lack of insight when defining them or sanctioning them as heritage, eventually considering

¹⁴⁵ 民俗芸能.

them immutable and static subjects. The question may lie in the institutional interpretation of orthodoxy as identity. It is important, then, to ponder the existence of restoration techniques and/or creation, as originating from an iconic past, as necessary providers of authenticity to a heritage that seems inevitably sentenced to fixation. Consequently, it is essential to understand that the heritage boom triggers apathy as a consequence of the loss of depth, as Japanese heritage is involved in certain transverse discourses in the context of Japanese culture.

It is quite true that the orthodoxy in designation and maintenance is not only the result of lack of insight or plain ignorance, but also of a deliberate interest in promoting a particular aesthetic and cultural canon as a standard identity projection. Therefore, it is not wrong to suggest that the protected and promoted intangible heritage is directly related with the nihonjinron question, and the project of national identity. After all, the influence exerted by Japan on UNESCO, which finally reached a peak with the 2003 Convention, a worthy heir of the Japanese law of 1950, proves the interest in the promotion at international level of an institutional awareness of a range of phenomena with the potential of becoming heritage, contributing to increased internal and external prestige for countries.

It can thus be concluded that the 'national living treasures scheme' works essentially on realities which, although weak, are not in immediate danger of disappearance. Also that the status of 'national living treasure', a faithful reflection of the complexity of the situations approached, is used as an instrument by some of the appointees when positioning themselves outside the traditional milieu and shifting the phenomenon into the realm of art, removing in the process part of its original significance and producing a new one. Given the obligatory nature of the knowledge transmission, it is therefore necessary to understand that a normative safeguard is created in order not only to guarantee the mere survival of the designated disciplines, but also to secure their identity role while hindering a complete transition to the art world.

A final note should be made on the possible extrapolation of the Japanese heritage normative experience to other socio-cultural areas. In spite of the predicament analysed here, the pioneer and effective nature of the Japanese law of 1950, and its role in the configuration of the 2003 Convention, has been continuously pondered and praised. The promoted new paradigm has indeed been instrumental in the recognition of

symbolically significant cultural elements for numerous peoples and societies which up to then had been excluded from the heritage valuation. Obviously, this transition has not been exempt of criticism and fundamental contradictions, but it is nevertheless important to recognise how essential it has been for the encouragement of empowerment processes of groups reproducing designated phenomena, to a degree unknown until now.

On the other hand ‘national living treasures’ represent a very specific part of intangible heritage in Japan. However, the status occupies a position of colossal influence and prestige which, while resulting from an underlying context that favours such recognition, is an active agent in the configuration of certain discourses relating to identity, tradition and individuality. It is therefore important to question the suitability of the transposition of these structures to other sociocultural contexts, especially when considering their ability to adapt themselves to different environments and to perpetuate themselves. Structurally fixed and obliged to reproduce productive relations, knowledge transmission and prestige ascription, this research has shown that ‘national living treasures’ are able to interpret these structures in a way that satisfies their needs and aspirations.

From the different possible readings of the Japanese experience, an opportunity arises to devise intangible heritage protection and management systems, appropriate to the detailed study of the traditional structures that ascribe vitality and prestige to specific phenomena in the context of the societies that foster them. Finally, and considering how intangible heritage as an identity facet mirrors any given society, the tangible research on this subject inevitably becomes a *conditio sine qua non* for the correct understanding of contemporary societies.

7. APÉNDICES

7. APÉNDICES

Apéndice 1

Cuestionarios usados durante el trabajo de campo. Como puede observarse, existe un alto grado de coincidencia que sólo se verá alterado cuando las propias disciplinas abordadas provoquen un cambio en la naturaleza de las preguntas.

Artesanías

Parte 1. Personal

1. ¿Cómo se definiría: artista o artesano? ¿Por qué?
2. ¿Cómo entró en el mundo de este/a arte/artesanía?
3. ¿Cuántos discípulos tiene? ¿Qué características han de tener para acceder a la enseñanza?
4. [Si tiene hijos] ¿Alguno de sus hijos está dispuesto a sucederle? Hábleme de ello.

Parte 2. ‘Tesoro vivo’

5. ¿Qué sintió al conocer su designación como ‘tesoro vivo’?
6. ¿Qué significado tiene para usted convertirse en ‘tesoro vivo’?
7. ¿De qué manera pone su obra a disposición del ciudadano japonés? ¿Qué tipo de promoción lleva a cabo?
8. ¿Cuál es el papel del ‘tesoro vivo’ en la cultura japonesa?
9. El sistema de los ‘tesoros vivos’ es pionero y casi único en el mundo, ¿a qué cree que se debe?
10. ¿Cuál es la diferencia entre el artista y el artesano? ¿Cree relevante la diferenciación hoy día?
11. ¿Qué papel juega la tradición en su trabajo?
12. En su opinión, ¿cuáles son las principales amenazas para las artes/artesanías tradicionales?
13. A su entender, ¿cuál es la relación que la sociedad japonesa tiene con su patrimonio tradicional?

14. ¿Y con su pasado?
15. ¿Calificaría su disciplina como de Edo? ¿Por qué?
16. ¿Cuál cree que es el futuro de las artes/artesanías?

Parte 3. Como artista/artesano

17. ¿A qué hora comienza su jornada? ¿Podría explicar su rutina diaria? ¿Varía en función de la época del año?
18. ¿Se considera usted un maestro en su arte/artesanía? ¿Por qué?
19. ¿Cuál sería el proceso/camino para dominar una disciplina como la suya?
20. ¿Qué papel cree que juega el *utsushi* (copia o replicado) en ese proceso?
21. ¿Debe un aprendiz conseguir dominar técnicamente el oficio antes de expresarse estéticamente?
22. La calidad de una pieza, ¿se obtiene sólo por la pericia técnica o requiere, además, un sentido estético especial?
23. ¿Es posible entrenar o desarrollar este sentido estético? [En caso negativo] ¿Por qué?
24. [En caso afirmativo] ¿Podría explicar cómo?
25. ¿Además del aprendizaje técnico, es necesario un aprendizaje de tipo filosófico o espiritual?
26. ¿Tienen importancia los conceptos tradicionales (tales como *wa*, *wabi-sabi*, *shibui*, etc.) a la hora de ejercer su labor?
27. [En caso afirmativo] Elija el que le parezca más importante y explíquemelo.
28. ¿Qué principios rigen su carrera artística/artesanal y por qué?
29. Su sistema de aprendizaje y producción, ¿sería aplicable a otras disciplinas? ¿Incluso aquellas áreas no relacionadas con el arte o la artesanía?
30. ¿Considera usted que el momento de la producción de una obra es especial? ¿En qué sentido?
31. ¿Cómo cree que su personalidad se refleja en su obra, hasta el punto de hacerla diferente?
32. ¿Cree que el público/usuario debe tener cierta formación para disfrutar su obra?
33. ¿Cree que esta apreciación aumenta si sus piezas son utilizadas para sus propósitos originales?

Parte 4. Japón y el mundo

34. ¿Cree que las artes/artesanías tradicionales son importantes para las sociedades contemporáneas? ¿Por qué?
35. En este sentido, ¿cuáles cree usted que son los valores que la cultura tradicional puede aportar al resto de la sociedad? ¿Sería esto aplicable al resto del mundo?
36. Si cree que hay algo sobre este asunto que es importante conocer, no dude en decírmelo.

Artes escénicas

Parte 1. Personal

1. ¿Qué es para usted un artista?
2. ¿Cuáles fueron las circunstancias de su introducción al mundo de las artes escénicas?
3. ¿Cuántos discípulos tiene? ¿Qué características han de tener para acceder a la enseñanza?
4. [Si tiene hijos] ¿Alguno de sus hijos está dispuesto a sucederle? Hábleme de ello.

Parte 2. ‘Tesoro Vivo’

5. ¿Qué sintió al conocer su designación como ‘tesoro vivo’?
6. ¿Qué significado tiene para usted convertirse en ‘tesoro vivo’?
7. En su opinión, ¿cuáles son las características necesarias para alcanzar esta distinción individual? ¿Qué papel juega el resto de la troupe?
8. ¿Cuál es el papel del ‘tesoro vivo’ en la cultura japonesa?
9. El sistema de los ‘tesoros vivos’ es pionero y casi único en el mundo, ¿a qué cree que se debe?
10. ¿Cuál es la diferencia entre el artista y el artesano? ¿Cree relevante la diferenciación hoy día?
11. ¿Qué papel juega la tradición en su trabajo?
12. En su opinión, ¿cuáles son las principales amenazas para las artes/artesanías tradicionales?

13. En su opinión, ¿cuál es el futuro de las artes escénicas tradicionales?
14. A su entender, ¿cuál es la relación que la sociedad japonesa tiene con su patrimonio tradicional?
15. ¿Y con su pasado?

Parte 3. Como artista

16. ¿A qué hora comienza su jornada? ¿Podría explicar su rutina diaria? ¿Varía en función de la época del año?
17. ¿Se considera usted un maestro en su arte? ¿Por qué?
18. ¿Cuál sería el proceso/camino para dominar una disciplina como la suya?
19. ¿Qué papel cree que juega el *monomane* (copia o mímica) en ese proceso?
20. ¿Debe un aprendiz conseguir dominar técnicamente el oficio antes de expresarse estéticamente?
21. La calidad de una interpretación, ¿se obtiene sólo por la pericia técnica o requiere, además, un sentido estético especial?
22. ¿Es posible entrenar o desarrollar este sentido estético? [En caso negativo]¿Por qué?
23. [En caso afirmativo] ¿Podría explicar cómo?
24. ¿Además del aprendizaje técnico, es necesario un aprendizaje de tipo filosófico o espiritual?
25. ¿Tienen importancia los conceptos tradicionales (tales como *wa*, *wabi-sabi*, *shibui*, etc.) a la hora de ejercer su labor?
26. [En caso afirmativo] Elija el que le parezca más importarte y explíquemelo.
27. ¿Qué principios rigen su carrera artística y por qué?
28. Su sistema de aprendizaje y la interpretación, ¿sería aplicable a otras disciplinas? ¿Incluso aquellas áreas no relacionadas con el arte?
29. ¿Considera usted que el momento de la interpretación es especial en relación a las sesiones de práctica? ¿En qué sentido?
30. ¿Cómo cree que su personalidad se refleja en su obra, hasta el punto de hacerla diferente?
31. ¿Cree que el público/usuario debe tener cierta formación para disfrutar su obra?

Parte 4. Japón y el mundo

32. ¿Cree que las artes/artesanías tradicionales son importantes para las sociedades contemporáneas? ¿Por qué?

33. En este sentido, ¿cuáles cree usted que son los valores que la cultura tradicional puede aportar al resto de la sociedad? ¿Sería esto aplicable al resto del mundo?

34. Si cree que hay algo sobre este asunto que es importante conocer, no dude en decírmelo.

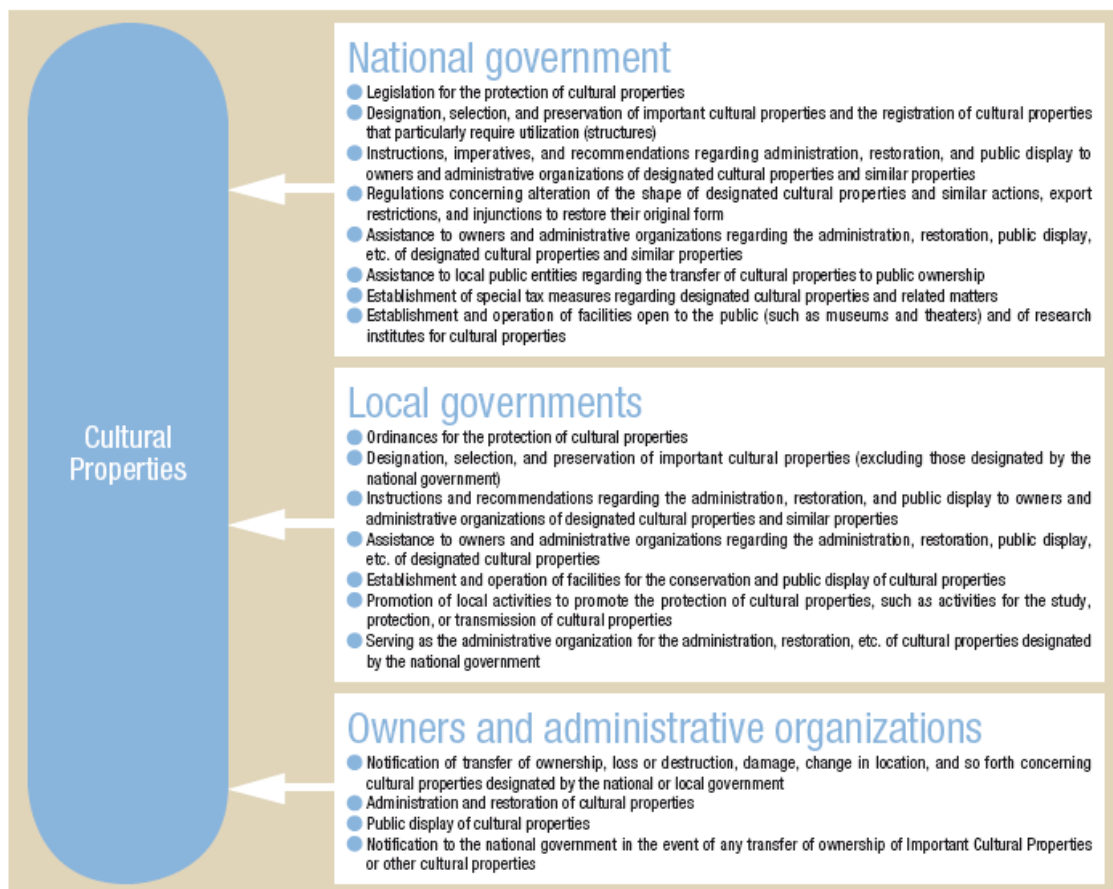
Apéndice 2

Proceso de designación, registro y selección de las propiedades culturales.



Apéndice 3

Cuadro de la situación de los gobiernos nacional y local, de los propietarios y las asociaciones en el marco de la Ley de 1950 y otras regulaciones.



Apéndice 4

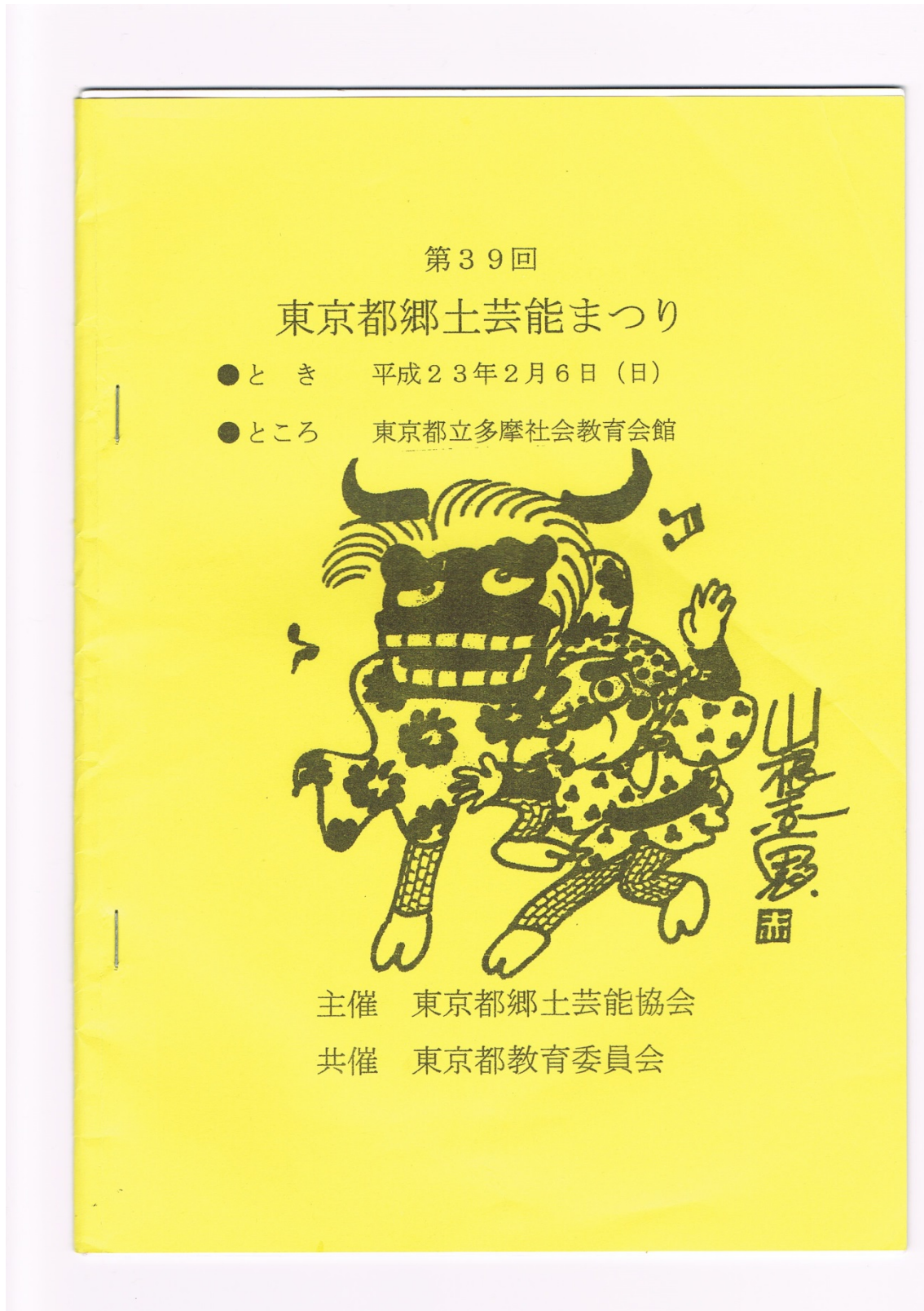
Número de designaciones como titular de una propiedad cultural importante para el año 2010, desglosado por actividad y número de designados.

◆ Number of Recognized Important Intangible Cultural Properties holders As of April 1, 2010

Division	Category	No. of designation	
		Individual recognition	Collective or group recognition
Performing arts	Gagaku	0	1
	Noh	7	1
	Bunraku	3	1
	Kabuki	4	1
	Kumiodori	2	1
	Music	20	6
	Dance	1	1
	Engei	2	0
	Subtotal	39	12
Craft techniques	Ceramics	9	3
	Textile weaving and dying	15	7
	Lacquerwork	5	1
	Metalwork	5	0
	Woodwork and bamboowork	2	0
	Doll making	2	0
	Papermaking	3	3
	Subtotal	41	14
Total	80	26	

Apéndice 5

Portada del libreto de la 39ª edición del Festival de Artes Escénicas Populares de la región de Tokio, celebrado el 6 de Febrero de 2011 en salón de actos del centro cultural de la ciudad de Tama.



Apéndice 6

Fotos de la 39ª edición del Festival de Artes Escénicas Populares de la región de Tokio, donde puede observarse la enorme variedad de disciplinas: interpretación de *taiko*¹⁴⁶, piezas de *kyôgen*¹⁴⁷, danzas populares, etc.



¹⁴⁶ Los taiko (太鼓) o wadaiko (和太鼓) son un tipo de tambor utilizado, normalmente, en la música tradicional japonesa.

¹⁴⁷ 狂言, forma de teatro cómico japonés tradicional, usado a modo de entremés o sainete en el teatro *noh*.





Apéndice 7

El siguiente folleto fue recogido en la estación tukiota de Ochanomizu¹⁴⁸, la última semana de Junio de 2010. El texto de la parte superior derecha reza como sigue: “¡Magnífico y maravilloso concurso, número uno en Japón, de carrozas de héroes hechas con la habilidad [o ingenio, pericia o incluso arte] de Edo!”¹⁴⁹.

¹⁴⁸ 御茶ノ水.

¹⁴⁹ Traducción nuestra.

Apéndice 8

Poster de la exposición-mercado WAZA 2011, organizada por la Asociación para la Promoción de las Artesanías Industriales (APAI) sobre en el centro comercial Tobu, sito sobre la estación tokiota de Ikebukuro y celebrada la última semana de Febrero.

ジャパ
ン・イ
ズム



熱いものは冷めないように、汁ものは口ざわりよく
素材、形状、高さ、深さ・・・
日本のうつわには、おいしく味わうための
様々な工夫が凝らされています。
うつわとは「入れもの」と同時に「容量」を表す言葉
作り手の技量や度量が反映された作品には、
確かな存在感と充足感があります。
使い手を思いやる心「ジャパン・イズム」が息づく
伝統の品々をご紹介します。

WAZA

ゆるぎない美意識、進化する技。

伝統的工芸品展

2011

[会期] 2/24(木)～3/1(火)

[会場] 東武百貨店池袋店10F催事場(1・2番地)
第2会場: 9F呉服「染織綿の世界展」

開催時間: 連日午前10時～午後8時
※最終日は午後5時閉場

[後援] 経済産業省、中小企業庁、関係都府県・政令指定都市、中核市、豊島区、日本商工会議所、全国商工会連合会、全国中小企業団体中央会
[財] 日本産業デザイン振興会、(財)生活用品振興センター、(財)地域活性化センター [協力] (株)東武百貨店



(財)伝統的工芸品産業振興協会

〒171-0021 豊島区西池袋1-11-1 TEL.03-5954-6033 <http://www.kougei.or.jp/>

Apéndice 9

Fotos de la exposición WAZA 2011 organizada por la Asociación para la Promoción de las Artesanías Industriales (APAI).







Apéndice 10

Folleto promocional de una función de teatro *noh* en el auditorio del distrito de Kita (Tokio):

「狂言」
鐘かねの音ね

「能」
清きよ経つね

第八回 飛鳥山新能

野村万作 梅若玄祥

2010年10月5日(火)
開場:午後6時 / 開演 午後7時 / 終演予定 午後9時頃

会場 **飛鳥山公園内野外舞台**
※雨天時:北とびあ さくらホール (JR京浜東北線 王子駅下車・徒歩5分)

6月3日(木)チケット発売開始 <全席指定>
SS席 8,000円 / S席 6,500円 / A席 4,500円 | B席 2,000円

チケットぴあ 通常電話予約 **0570-02-9999** Pコード: 404-519

[お申し込み・お問い合わせ]
飛鳥山新能実行委員会事務局 (電話での受付時間: 午前10時~午後5時) TEL 03-3821-3378 FAX 03-3821-5023

主催:飛鳥山新能実行委員会 共催:北区/北区教育委員会/(財)北区文化振興財団
後援:東京商工会議所北支部/北区町会・自治会連合会/北区商店街連合会/(社)北産業連合会
東京王子ロータリークラブ/北区謡曲連合会

Apéndice 11

Lista de artesanos con representación digital y links asociados.

Artesanías

Kitagawa Hyôji (喜多川俵二), textil:

<http://www.e-chikiriya.co.jp/art/a4/a4.html>

Shigeto Suzuta (鈴田滋人), textil:

<http://www.city.saga-kashima.lg.jp/main/297.html>

Shimura Fukumi (志村ふくみ), textil:

<http://shimuranoiro.com>

Inoue Manji (井上萬二), cerámica:

<http://www.umakato.jp/waza/artist/artist03.html>

Isezaki Jun (伊勢崎淳), cerámica:

http://tohbidou.com/free_9_1.html

Ito Sekisui V (五代伊藤赤水), cerámica:

http://www.sadotokusen.jp/sekisui/en_index.html

Kakiemon Sakaida XIV (十四代酒井田柿右衛門), cerámica:

<http://www.kakiemon.co.jp/savesociety.html>

Tokuda Yasokichi III (三代徳田八十), cerámica:

<http://www.mangetsu.co.jp/tokudayasokichi/>

Yoshita Minori (吉田美統), cerámica:

<http://www.mangetsu.co.jp/yoshitaminori/>

<http://www.kinzingama.com/?lang=en>

Amata Akitsugu (天田昭次), metalistería:

<http://www.katana-japan.com>

Katsura Morihito (桂盛仁), metalistería:

<http://www.katsura-morihito.com>

Ôsumi Toshihira (大隅俊平), metalistería:

<http://www.oosumi-museum.jp>

Ôzawa Kômin (天田昭次), metalistería:

<http://www.toyama-brand.jp/TJN/?tid=102177>

Masumura Kiichiro (増村紀一郎), *urushi*:

<http://k-masumura.jimdo.com>

Murose Kazumi (室瀬和美), *urushi*:

<http://murose.com>

Akiyama Nobuko (秋山信子), fabricación de muñecas:

<http://miraito.jp/index.html>

Kawagita Ryôzô (川北良造), carpintería:

<http://kagaworld.or.jp/kougei/cls1/39/39.htm>

Iwano Ichibei IX (九代岩野市兵衛), *washi*:

<http://www.echizenwashi.jp/english/index.php>

Artes escénicas

Nomura Mansaku II (二世野村万作) / Nomura Tarô (野村太良), ambos *noh* (*kyôgen*):

<http://www.mansaku.co.jp/index.html>

Sowa Hiroshi (曾和博朗), *noh* (*kotsuzumi*):

http://www.p-kodou.com/profile_hiroshi.php

Tomoeda Akiyo (友枝昭世), *noh* (*shite*):

<http://www.tomoeda-akiyo.com/index.html>

Ichiryûsai Teisui VI (六代一龍齋貞水), *kôdan*:

http://www.yougou.co.jp/teisui/file/index.php?page_type=7

Miyata Tetsuo (宮田哲男), *nagauta*:

<http://www.touon.com>

Nishikawa Senzô X (十代西川扇藏), *kabuki-mai*:

<http://www.nishikawaryu.jp/html/profile.htm>

Kiyomoto Eijudayû (清元清寿太夫), *kiyomotobushi* (vocal) / Kiyomoto Umekichi (清元梅吉), *kiyomotobushi* (*shamisen*):

<http://www.kiyomoto.org>

Aoki Reibo (青木鈴慕), *shakuhachi*:

<http://www.page.sannet.ne.jp/show2/>

Shiroma Tokutarô (城間徳太郎), *kuma odori* (*uta sanshin*):

<http://www.ii-okinawa.ne.jp/people/shiroma-monkakai/>

Terukina Chôichi (照喜名朝一), música clásica de Ryûkyû:

<http://www.geocities.co.jp/SiliconValley-PaloAlto/5962/teru01org.html>

8. BIBLIOGRAFÍA

8. BIBLIOGRAFÍA

Abel, J. E.

-2011 “Can Cool Japan save Post-Disaster Japan? On the Possibilities and Impossibilities of a Cool Japanology”. *International Journal of Japanese Sociology*, nº 20, pp. 59-72.

Agudo Torrico, J.

-1999 “Cultura, patrimonio etnológico e identidad”. *Boletín Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 29, pp. 36-44. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

-2004 “Patrimonio y derechos colectivos”. *Antropología y Patrimonio: Investigación, documentación e intervención*, pp. 12-29. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares.

-2006 “Patrimonio etnológico: recreación de identidades y cuestiones de mercado”. *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*, pp. 196-213. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Aikawa, N.

-2004 “Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. *Museum International*, nº 221/222, vol. 56 (1-2), pp. 140-153. UNESCO.

Altieri, M. A.

-2004 “Linking ecologists and traditional farmers in the search for sustainable agriculture”. *Frontiers in Ecology and the Environment*, nº 2, pp.35–42.

Anttonen, P.

-2005 “Tradition through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship”. *Studia Fennica Folkloristic*, nº 15, pp. 40-68. Helsinki: Finnish Literature Society.

Aplin, G.

-2002 *Heritage. Identification, Conservation and Management*. Oxford: Oxford University Press.

Ariño Villarroya, A.

-2002a “La patrimonialización de la cultura y sus paradojas en la sociedad del riesgo”. *¿Más allá de la modernidad? Las dimensiones de la información, la comunicación y sus nuevas tecnologías*, pp. 329-352. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

-2002b “La expansión del patrimonio cultural”. *Revista de Occidente*, nº 250, Marzo, pp. 129-150.

Arizpe, L.

-2000 “Cultural heritage and globalization”. *Values and Heritage Conservation*, pp. 32-37. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Ashworth, G. y Graham, B. (eds.)

-2005 *Senses of Place: Senses of Time*. Aldershot: Ashgate.

Assmann, A.

-2006 “The Printing Press and the Internet: From a Culture of Memory to a Culture of Attention”. *Globalization, Cultural Identities, and Media Representations*, pp. 11-24. Albany: State University of New York Press.

Augé, M.

-1992 *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Londres: Verso.

-1998 *El viaje imposible*. Barcelona: Gedisa.

Banks, M.

-2001 *Visual Methods in Social Research*. Oxford: Sage Publications.

Barthel-Bouchier, D.

-2013 *Cultural Heritage and the Challenge of Sustainability*. Walnut Creek: Left Coast Press.

Beasley, W. G.

-1990 *Historia contemporánea de Japón*. Madrid: Alianza Editorial.

Beck, U.

-1998 *La sociedad del riesgo*. Barcelona: Paidós.

Berglund, B. E.

-2008 "Satoyama, Traditional Farming Landscape in Japan, Compared to Scandinavia". *Japan Review*, nº 20, pp. 53–68.

Bhabba, H. K.

-1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.

Blacker, C.

-1975 *The Catalpa Bow. A Study of Shamanistic Practices in Japan*. Richmond: Taylor & Francis.

Bodo, S.

-2012 "Museums and intercultural spaces". *Museums, Equality and Social Justice*, pp. 181-191. Londres: Routledge.

Bortolotto, C.

-2010 "Globalising Intangible Cultural Heritage? Between International Arenas and Local Appropriations". *Heritage and Globalisation*, pp. 97-114. New York: Routledge.

Boyer, P

-1986 "Tradition et vérité". *L'Homme*, vol. 26, nº 97-98, pp. 309-331.

Boukhari, S.

-1996 “Beyond the monuments: A living heritage” y “Mr African Heritage”.
Sources UNESCO, nº 80, pp. 7 y 10.

Brett, D.

-1993 “The construction of heritage”. *Tourism in Ireland: a critical analysis*, pp.
183-202. Cork: Cork University Press.

Brown, M.F.

-2005 “Heritage Trouble: Recent Work on the Protection of Intangible Cultural
Property”. *International Journal of Cultural Property*, nº 12, pp. 40-61.

Brugman, F.

-2006 “La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”.
Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad, pp. 55-66. Granada: Instituto
Andaluz del Patrimonio Histórico.

Buruma, I.

-2003 *La creación de Japón, 1853-1964*. Barcelona: Mondadori.

Byrne, D.

-1991 “Western hegemony in archaeological heritage management”. *History and
Anthropology*, nº 5, pp. 269–276.

Cang, V. G.

-2007 “Defining Intangible Cultural Heritage and its Stakeholders: the Case of
Japan”. *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 2, pp. 46-55.

-2008 “Preserving Intangible Heritage in Japan: the Role of the Iemoto System”.
International Journal of Intangible Heritage, vol. 3, pp. 72-81.

Carrera, G.

-2006 “La evolución del patrimonio (inter) cultural: políticas culturales para la
diversidad”. *PH Cuadernos*, nº 17, pp. 14-29.

Carretero Pérez, A.

-1999 “Museos etnográficos e imágenes de la cultura”. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, pp. 94-109. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Cavallaro, D.

-2013 *Japanese Aesthetics and Anime. The Influence of Tradition*. Londres: McFarland & Company.

Chang, J., Su, W.-Y. y Chang, Ch.-Ch.

-2011 “The Creative Destruction of Ainu Community in Hokkaido, Japan”. *Asia Pacific Journal of Tourism Research*, vol. 16 (5), pp.505-516.

Cleere, H.

-2001 “The uneasy bedfellows: Universality and cultural heritage”. *Destruction and Conservation of Cultural Property*, pp. 22-29. London: Routledge.

Comas D’Argemir, D.

-1998 “Economía, cultura y cambio social”. *Antropología económica*. Barcelona: Ariel.

Cowen, T.

-2002 *Creative Destruction: How Globalization is Changing the World’s Cultures*. Princeton: Princeton University Press.

Cox, R.

-2003 *The Zen Arts. An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*. Londres: Routledge Curzon.

-2008 “Introduction”. *The Culture of Copying in Japan. Critical and historical perspectives*. Londres: Routledge.

Creighton, M.

-1997 "Consuming rural Japan: The marketing of tradition and nostalgia in the Japanese travel industry". *Ethnology*, vol. 36 (3), pp. 239-255.

-2010 "Spinning Silk, Weaving Selves: Nostalgia, Gender, and Identity in Japanese Craft Vacations". *Japanese Studies*, vol. 21 (1), pp.5-29.

Cuisiner, J.

-1999 "Cultura popular y cambio social". *Arxius de Sociologia*, nº 3, pp. 33- 51.

Daliot-Bul,M.

-2009 "Japan brand strategy: the taming of 'Cool Japan' and the challenges of cultural planning in a postmodern age". *Social Science Japan Journal*, vol. 12 (2), pp. 247–266.

Davies, R.J. e Ikeno, O.

-2002 *The Japanese Mind. Understanding Contemporary Japanese Culture*. Singapur: Tuttle.

de Jong, F.

-2009 "Hybrid Heritage". *African Arts*, 42 (4), pp. 1-4.

Doi, T.

-1986 *The Anatomy of Dependence*. New York: Kodansha.

Eco, U.

-1968 *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

Estruch, J.

-1994 "El mito de la secularización". *Formas Modernas de Religión*, pp. 267-280. Madrid: Alianza Editorial.

Fernández de Paz, E.

-2000 “Artes populares”. *Gran enciclopedia de Andalucía*, vol. VI, Cultura andaluza, pp. 341-375. Córdoba: Tartessos.

-2004a “La museología antropológica ayer y hoy”. *Antropología y Patrimonio: Investigación, documentación e intervención*, pp. 30-47. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares.

-2004b “Museos y patrimonio intangible. Una realidad material”. *Mus-A*, nº 4, pp. 129-137.

-2006 “De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural”. *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol.4 (1), pp. 1-12.

-2015 “La valorización artesana y su repercusión turística. El caso de Chile”. *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol.13 (2), pp. 375-393.

Foucault, M.

-1978. *The history of sexuality*, vol. 1. New York: Vintage Books.

Frolet, E.

-1991 “Mingei: The Word and the Movement”. *Mingei. The Living Tradition in Japanese Arts*, pp. 9-18. Tokyo: Kodansha International.

Fukagawa, M.

-2008. “Aspects of ‘Wa’ – Harmony in Japanese Product Design”. *Wa: the Spirit of Harmony and Japanese Design Today*, pp. 25-28. Tokyo: The Japan Foundation.

Fukuzawa, Y.

-1996 [1885] “Good-by Asia”. *Japan: a documentary history: The Late Tokugawa Period to the Present*, pp. 351–353. Nueva York: M.E. Sharpe.

Gadamer, H-G.

-1975 *Truth and Method*. Londres: Sheed and Ward.

-1976 *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley: University of California Press.

García Canclini, N.

-1982 *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.

-1999 “Los usos sociales del Patrimonio Cultural”. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, pp. 16-33. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Geertz, C.

-1989 [1973] *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Giddens, A.

-1991 *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity.

-2000 *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.

Godelier, M.

-1989 “Prefacio”. *Lo ideal y lo material: pensamiento, economías, sociedades*, pp. 11-16. Madrid: Taurus.

Golding, V.

-2010 “Dreams and wishes: The multi-sensory museum space”. *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, pp. 224-40. Londres: Routledge.

Gómez Pradas, M.

-2003 “Mingei o el arte del pueblo. Las colecciones japonesas del Museu Etnològic de Barcelona”. *Artigrama*; nº 18, pp. 199-210.

Gramsci, A.

-1949 *Notas sobre Maquiavelo, la política y el estado moderno*. Madrid: Nueva Visión.

Guasch, O.

-1997 *La observación participante*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Guth, C. M. E.

-1996 *Art of Edo Japan. The Artist and the City 1615-1868*. Londres: Yale University Press.

-2000 "Charles Longfellow and Okakura Kakuzô Cultural Cross-Dressing in the Colonial Context". *Positions*, vol. 8 (3), pp. 605-636.

Haft, A.

-2013 *Aesthetic Strategies of the Floating World . Mitate, Yatsushi, and Fûryû in Early Modern Japanese Popular Culture*. Leiden: Brill.

Hareven, T. K.

-2002 *The Silk Weavers of Kyoto. Family and Work in a Changing Traditional Industry*. Berkeley: University of California Press.

Hartley, J.

-1994 "Representation". *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, pp. 265-266. Nueva York: Routledge.

Harvey, D. C.

-2001 "Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies". *International Journal of Heritage Studies*, vol.7 (4), pp. 319-338.

Harvey, D. W.

-1989 *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Hashimoto, H.

-2003 "Between Preservation and Tourism: Folk Performing Arts in Contemporary Japan". *Asian Folklore Studies*, vol. 62 (2), pp. 225-236.

Heelas, P.

-1996 "Introduction: Detraditionalization and its Rivals". *Detraditionalization: Critical Reflections on Authority and Identity at a Time of Uncertainty*, pp. 1-20. Oxford: Blackwell.

Hendry, J,

-1995 [1987] *Understanding Japanese society*. Londres: Routledge.

Hernández i Martí, G-M.

-2008 "Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites". *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, nº 5, pp. 27-37.

Hernández Ramírez, J.

-2004 "La construcción social del patrimonio selección, catalogación e iniciativas para su protección. El caso del Palacio del Pumarejo". *Antropología y Patrimonio: Investigación, documentación e intervención*, pp. 84-95. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares.

-2006 "Producción de singularidades y mercado global. El estudio antropológico del turismo". *Boletín antropológico*, nº 66, pp. 21-50. Mérida: Universidad de los Andes.

Herzfeld, M.

-2006 "Spatial Cleansing: Monumental Vacuity and the Idea of the West". *Journal of Material Culture*, vol. 11 (1-2), pp.127-149.

Hoass, S.

-1982 "Noh Masks: The Legacy of Possession". *The Drama Review*, vol. 26 (4), pp. 82-86. The MIT Press.

Hobsbawm, E. y Ranger, T.

-1983 *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Hooper-Greenhill, E.

-2000 *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres: Routledge.

Ito, T.

-1998 "Review of Forest Culture Research in Japan: Toward a New Paradigm of Forest Culture". *Environmental Forest Science*, vol. 54, pp. 149-155. Springer.

Itoh, T.

-1993 *Wabi Sabi Suki. The Essence of Japanese Beauty*. Hiroshima: Mazda Motor Corporation.

Ivy, M.

-1988 "Tradition and Difference in the Japanese Mass Media". *Public Culture Bulletin*, vol. 1 (1), pp. 21-29.

Kanter, R. M.

-1977 *Work and Family in the United States: A Critical Review and Agenda for Research and Policy*. New York: Russell Sage Foundation.

Kato, K., Sumire S. y Toshimori T.

-2009 "Factors maintaining species diversity in satoyama, a traditional agricultural landscape in Japan". *Biological Conservation*, nº 142, pp. 1930-1936.

Kawashima, Y.

-2003 *Japanese Foreign Policy at the Crossroads. Challenges and Options for the Twenty-First Century*. Washington: Brookings Institution Press.

Kikuchi, Y.

-1994 "The Myth of Yanagi's Originality: The Formation of "Mingei" Theory in Its Social and Historical Context". *Journal of Design History*, vol. 7 (4), pp. 247-266. Oxford University Press.

-2004 *Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*. Londres: Routledge Curzon.

Kirshenblatt-Gimblett, B.

-2004 "Intangible Heritage as Metacultural Production". *Museum International*, n° 221/222, vol. 56 (1-2), pp. 52-65. UNESCO.

Kleinberg, J.

-1983 "Where Work and Family Are Almost One: The Lives of Folkcraft Potters". *Work and Lifecourse in Japan*, pp. 215-247. Albany: State University of New York Press

Knight, J.

-2005 *Waiting for Wolves in Japan: An Anthropological Study of People-wildlife Relation*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Kobori, H. y Primack, R. B.

-2003 "Conservation for satoyama, the traditional land-scape of Japan". *Arnoldia*, n° 62, pp. 2-10.

Kockel, U.

-2007 "Reflexive Traditions and Heritage Production". *Cultural Heritage as Reflexive Traditions*, pp. 19-33. Nueva York: Palgrave MacMillan.

Kuhn, T.S.

-1977 "Preface". *The Essential -Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, pp. IX-XXIII. Chicago: University of Chicago Press.

Kumar, B. M. y Takeuchi, K.

-2009 "Agroforestry in the Western Ghats of peninsular India and the satoyama landscapes of Japan: a comparison of two sustainable land use systems". *Sustainability Science*, vol. 4 (2), pp. 215–232.

Kurin, R.

-2004 "La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica". *Museum International*, nº 221/222, vol. 56 (1-2), pp. 68-81. UNESCO.

Larsen, K. E.

-1994 *Architectural Preservation in Japan*. Trondheim: ICOMOS International Committee and Tapir Publishers.

-1995 *Nara Conference on Authenticity*. Tokyo: UNESCO WHC and Agency for Cultural Affairs.

Latour, B. y Woolgar, S.

-1979 *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza.

Leach, B.

-1972 "Introduction". *The Unknown Craftman: A Japanese Insight into Beauty*, pp. 87-100. Tokyo: Kodansha International.

-1976 *Hamada, Potter*. Tokyo: Kodansha International.

Lenclud, G.

-1987 "La tradition n'est plus ce qu'elle était...". *Terrain*, nº 9, pp. 110-123.

Leftwich, M.

-2011. "Welcome to my world: Personal narrative and historic house interpretation". *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*, pp. 123-135. Londres: Routledge.

Lévi-Strauss, C.

-1962 *El totemismo en la actualidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

-1964 *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ley, G.

-2000 "Bharatamuni's Natyasastra, and Zeami's Treatises: Theory as Discourse". *Asian Theatre Journal*, vol. 17 (2), pp. 191-214.

Limón Delgado, A

-1999 "Patrimonio ¿de quién?". *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, pp. 8-15. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Lovell, N.

-2005 "Introduction". *Locality and Belonging*, pp. 1-22. Londres: Routledge.

Lowenthal, D.

-1995 "Changing Criteria on Authenticity". *Nara Conference on Authenticity in relation with the World Heritage Convention*, pp. 121-135. Tokyo: UNESCO WHC and Agency for Cultural Affairs.

-1997 *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge: Cambridge University Press.

-1998 [1985] *El pasado es un país extraño*. Tres Cantos: Akal.

Lyotard, J. F.

-1986 *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.

Mandly Robles, A.

-2008 “Comunicación y cultura. Políticas de turismo y patrimonio en Andalucía”. *Comunicación y Poder*, pp. 159-194. Madrid: Fundación Unicaja.

Martín Barbero, J.

-1993 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Matanle, P.

-2006 “Organic Sources for the Revitalization of Rural Japan. Craft Potters of Sado”. *Japanstudien*, vol. 18, pp. 149-180. Munich: Verlag.

Mead, M.

-1974 “Visual Anthropology in a Discipline of Words”. *Principles of Visual Anthropology*, pp. 3-10. Berlín: Mouton de Gruyter.

Miller, L.

-2011 “Cute Masquerade and the Pimping of Japan”. *International Journal of Japanese Sociology*, nº 20, pp. 18-29.

Miller, R. A.

-1982 *Japan's Modern Myth: The Language and Beyond*. New York: Weatherhill.

Mimura, K. U.

-1994 “Soetsu Yanagi and the Legacy of the Unknown Craftsman”. *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 20, pp. 208-223.

Miyata, S.

-2005 “Mechanism for Safeguarding and Inventory-Making of Intangible Cultural Heritage in Japan”. *Sub-Regional Experts Meeting in Asia on Intangible Cultural Heritage: Safeguarding and Inventory-Making Methodologies*. Tokyo: ACCU.

Mizuta, M. E.

- 2006 “‘Fair Japan’: On Art and War at the Saint Louis World’s Fair, 1904”. *Discourse*, vol. 28 (1), pp. 28-52.

Moeran, B. D.

- 1981a “Japanese Social Organization and the Mingei Movement”. *Pacific Affairs*, vol. 54 (1), pp. 42-56.
- 1981b “Yanagi Muneyoshi and the Japanese Folk Craft Movement”. *Asian Folklore Studies*, vol. 40 (1), pp. 87-99.
- 1987 “The Art World of Japanese Ceramics”. *Journal of Japanese Studies*, vol. 13 (1), pp. 27-50.
- 1990 “Japanese Ceramics and the Discourse of ‘Tradition’”. *Journal of Design History*, vol. 3 (4), pp. 213-225.
- 1998 *Folk Art Potters of Japan. Beyond an Anthropology of Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Moreno Navarro, I.

- 2004 “Globalización, mercado, cultura e identidad”. *Entre las Gracias y el Molino Satánico. Lecturas de antropología económica*, pp. 485-514. Madrid: UNED.
- 2011 “Los papeles posibles de la Antropología en tiempos de Glocalización”. *Revista Andaluza de Antropología*, nº 1, pp. 2-25.

Môri, Y.

- 2011 “The pitfall facing the Cool Japan project: the transnational development of the anime industry under the condition of post-Fordism”. *International Journal of Japanese Sociology*, nº 20, pp. 30–42.

Morishita, M.

-2006 "The iemoto system and the avant-gardes in the Japanese artistic field: Bourdieu's field theory in comparative perspective". *The Sociological Review*, vol. 54 (2), pp. 283-302.

Morris, I.

-1994 *The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan*. Tokio: Kodansha Globe.

Munjeri, D.

-2004 "Patrimonio Material e Inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia". *Museum International*, n° 221/222, vol. 56 (1-2), pp. 13-21. UNESCO.

Murakami, Y.

-1985 "Ie Society as a Pattern of Civilization: Response to Criticism". *Journal of Japanese Studies*, vol. 11 (2), pp. 401-421.

Nas, P.J.M.

-2002 "Masterpieces of Oral and Intangible Culture. Reflections on the UNESCO World Heritage List". *Current Anthropology*, vol. 43 (1), pp. 139-148.

Nora, P.

-1989 "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations*, n° 26, pp. 7-25.

-1996 *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Vol. 3. Nueva York: Columbia University Press.

Nye, J.S.

-2004 *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Nueva York: Public Affairs.

Okakura, K.

-1905 *The Awakening of Japan*. Nueva York: The Japan Society.

O'Neill, P.G.

-1984 "Organization and Authority in the Traditional Arts". *Modern Asian Studies*, vol. 18 (4), pp. 631-645.

Pardo, F. y Gil, L.

-2005 "The impact of traditional land use on woodlands: a case study in the Spanish Central System". *Journal of Historical Geography*, nº 31, pp. 390-408.

Pearce, N.

-1991 "The Rise of Mingei". *Mingei. The Living Tradition in Japanese Arts*. Tokyo: Kodansha International.

Pink, S.

-2006 *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*. Londres: Routledge.

Phillips, M. S.

-2004 "What is tradition when it is not 'invented'? A historiographical introduction". *Questions of tradition*, pp. 3-29. Toronto: University of Toronto Press.

Plata García F. y Rioja López C.

-2005 "El efecto dominó en el patrimonio etnológico". *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, pp. 180-195; Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Pocock, D.

-1997 "Some reflections on World Heritage". *Area*, vol. 29 (3), pp. 260-268.

Pouillon, J.

-1975 "Tradition: transmission ou reconstruction". *Fétiches sans fétichisme*, pp. 155-173. Paris: Maspero.

Prats, Ll.

-1997 *Antropología y patrimonio*. L'Hospitalet de Llobregat: Ariel.

-2003 "Patrimonio + turismo = ¿desarrollo?". *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol.1 (2), pp. 127-136.

Rees Leahy, H.

-2012 *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham: Ashgate.

Ricoeur, P.

-1981 *Hermeneutics and the Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rimer, J. T. y Yamazaki, M.

-1984 *On the Art of the Noh Drama: The Major Treatises of Zeami*. Princeton: Princeton University Press.

Robertson, J.

-1988 "Furusato Japan: The Culture and Politics of Nostalgia". *Politics, Culture, and Society*, vol. 1 (4), pp.494-518.

Rodowicz, J.

-1992 "Rethinking Zeami: Talking to Kanze Tetsunojo". *The Drama Review*, vol. 36 (2), pp. 97-105.

Rohlen, T. P.

-1974 *For Harmony and Strength: Japanese White-Collar Organization in Anthropological Perspective*. Berkeley: University of California Press.

Rosas Mantecón, A.

-1999 "La participación social en las nuevas políticas de patrimonio cultural". *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, pp. 34-51. Granada:

Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Rousmanniere, N. C.

-2002 "Arts of Kazari: Japan on Display". *Kazari: Decoration and Display in Japan - 15th-19th Centuries*, pp. 20-31. Londres: British Museum Press.

Sadler, A. W.

-1975 "Folkdance and Fairgrounds: More Notes on Neighborhood Festivals in Tokyo". *Asian Folklore Studies*, vol. 34 (1), pp. 1-20.

Saito, Y.

-2007 *Everyday Aesthetics*. New York: Oxford University Press.

Salz, J.

-2007 "Trapping *The Fox and the Trapper*: Maruishi Yasushi's Challenging Debut". *Asian Theatre Journal*, vol. 24 (1), pp. 178-196.

Santamarina Campos, 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*, nº 22, pp. 263-286.

Sastre de la Vega, D.

-2008 "La idea de belleza según Yanagi Soetsu". *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*, pp. 163-174. [Recurso electrónico] Universidad de Granada.

Sato, Y. y Asano, M.

-2008 "Humanitarian and Democratic Norms in Japan's ODA Distributions". *Norms, Interests, and Power in Japanese Foreign Policy*, pp. 111-127. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Scholem, G.

-1971 "Revelation and Tradition". *The Messianic Idea in Judaism and other Essays*, pp. 282-303. Nueva York: Schocken Books.

Shidei, T.

-2000 "Notes on Satoyama". *Kansai Organization for the Nature Conservation Bulletin*, n° 22, pp.71-77.

Smith, R.J.

-1985 "A Pattern of Japanese Society: Ie Society or Acknowledgment of Interdependence?". *Journal of Japanese Studies*, vol. 11 (1), pp. 29-45.

Söderberg, M.

-1996 *The Business of Japanese Foreign Aid. Five case studies from Asia*. Londres: Routledge.

Sugiyama Lebra, T.

-1985 "Is Japan an Ie Society, and Ie Society a Civilization?". *Journal of Japanese Studies*, vol. 11 (1), pp. 57-65.

Sullivan, S.

-2004 "Local involvement and traditional practices in the world system". *Linking Universal and Local Values: Managing a Sustainable Future for World Heritage*, pp. 49-55. Paris: UNESCO World Heritage Centre.

Suzuki, D. T.

-1959 *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós.

Tada, M.

-2004 [1972] *Japanese Gestures*. Dallas: Three Forks Press.

Takeuchi, K.

-2003 "Satoyama landscapes as managed nature". *Satoyama: The traditional rural landscape in Japan*, pp. 9-16. Tokyo: Springer.

Thompson, J. B.

-1995 *The Media and Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Thornbury, B. E.

-1994 "The Cultural Properties Protection Law and Japan's Folk Performing Arts". *Asian Folklore Studies*, vol. 53 (2), pp. 211-225.

-1995 "Behind the Mask: Community and Performance in Japan's Folk Performing Arts". *Asian Theatre Journal*, vol. 12 (1), pp. 143-163.

-1999 "National Treasure/National Theatre: The Interesting Case of Okinawa's Kumi Odori Musical Dance-Drama". *Asian Theatre Journal*, vol. 16 (2), pp. 230-247.

Thornton, P.

-2003 "Monomane, Yūgen, and Gender in Izutsu and Sotoba Komachi". *Asian Theatre Journal*, vol. 20 (2), pp. 218-225.

Tilley, C.

-1999 *Metaphor and Material Culture*. Oxford: Blackwell.

Tsuji, N.

-1994 "Ornament (Kazari): An Approach to Japanese Culture". *Archives of Asian Art*, vol. 47, pp. 35-45.

-2002 "Foreword: On Kazari". *Kazari: Decoration and Display in Japan - 15th-19th Centuries*, pp. 14-19. Londres: British Museum Press.

Urry, J.

-1995 *Consuming places*. Londres: Routledge.

Valaskivi, K.

-2013 “A brand new future? Cool Japan and the social imaginary of the branded nation”. *Japan Forum*, vol. 25 (4), pp. 485-504.

Valcuende del Río, J.

-2004 “Algunas paradojas en torno a la vinculación entre patrimonio cultural y turismo”. *Antropología y Patrimonio: Investigación, documentación e intervención*, pp. 96-109. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares.

-2008 “Memoria e historia: individuos y sociedad”. *La recuperación de la memoria histórica: una perspectiva transversal desde las ciencias sociales*, pp. 20-31. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Washitani, I.

-2001 “Traditional sustainable ecosystem ‘SATOYAMA’ and biodiversity crisis in Japan: conservation ecological perspective”. *Global Environmental Research*, nº 5, pp.119–133.

Watanabe, M.

-1974 “The conception of nature in Japanese culture”. *Science*, nº 183, pp.279-282.

Williams, S.

-1996 “The desire to protect and preserve” y “Beyond the monuments”. *Sources UNESCO*, nº80, pp. 8-9.

Yamamura, K. y Murakami, Y.

-1984 “Ie Society as a Pattern of Civilization: Introduction”. *Journal of Japanese Studies*, vol. 10 (2), pp. 279-363.

Yanagi, S.

-1921 “Kondo no sashie ni oite”. *Shirakaba*, Julio.

-1952 *The Responsibility of the Craftsman: And Mystery of Beauty*. Helena: Archie Bray Foundation.

-1972 *The Unknown Craftman*. Tokyo: Kodansha International.

Yanagi, S. y Leach, B.

-2014 *Yanagi Sôetsu and Bernard Leach Letters – from 1912 to 1959*. Tokyo: *Nihon Mingeikan*.

Yanagi, S.

-1991 “The Discovery of Beauty: Sôetsu Yanagi and Folkcrafts”. *Mingei. The Living Tradition in Japanese Arts*. Tokyo: Kodansha International.

Yiengpruksawan, M. H.

-2001 “Japanese Art History 2001: The State and Stakes of Research”. *The Art Bulletin*, vol. 83 (1), pp. 105-122.

Yoshida, K.

-2004 “The museum and the intangible cultural heritage”. *Museum International*, n° 221/222, vol. 56 (1-2), pp. 108-112. UNESCO.

Yuki, M.

-2013 “Analyzing Satoyama: A Rural Environment, Landscape, and Zone”. *POETICA: An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, n° 80, pp.51-63.

Zachmann, U. M.

-2007 “Blowing Up a Double Portrait in Black and White: The Concept of Asia in the Writings of Fukuzawa Yukichi and Okakura Tenshin”. *Positions*, vol. 15 (2); pp. 345-368.

Zwerin, M.

-1976 *A Case for the Balkanization of Practically Everyone: The New Nationalism*. London: Wildwood House.

9. REFERENCIAS

9. REFERENCIAS

9.1. Documentales

Folletos editados por la Agencia para Asuntos Culturales del Ministerio de Cultura

japonés:

- The World Heritage in Japan.
- Cultural Properties for Future Generations.
- Invitation to the system of preservation districts for groups of historic buildings.
- Our Treasure Cultural Landscape to future generations.
- Intangible Cultural Heritage. Protection System for Intangible Cultural Heritage in Japan.
- Preservation and Utilization of Cultural Properties.
- Promotion of the Ainu Culture.

Videos de presentaciones y material adicional de las distintas conferencias organizadas por la ACCU, a consultar en su base de datos:

<http://www.accu.or.jp/ich/en/>

9.2. Digitales

Página del programa para la transmisión del Patrimonio Cultural Inmaterial: los Tesoros Humanos Vivos, de la UNESCO:

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00061&lg=ES>

Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003:

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006>

Carta de Nara sobre la Autenticidad:

http://www.international.icomos.org/naradoc_eng.htm

Declaración de Bogotá de 1978:

http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35221&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Ley de Protección de Propiedades Culturales de 1950:

http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/japan/japan_law_protectionproperty_entno.pdf

Página oficial de la Agencia para Asuntos Culturales del Ministerio de Cultura japonés:

<http://www.bunka.go.jp/index.html>

Página oficial del Instituto Nacional de Investigación de Propiedades Culturales de Tokio:

http://www.tobunken.go.jp/index_e.html

Página oficial de la Agencia de Asuntos Culturales y publicado por el Centro Cultural UNESCO para Asia/Pacífico (ACCU en sus siglas en inglés):

<http://www.nara.accu.or.jp/english/index.html>

Página oficial de la Asociación para la Promoción de las Artesanías Industriales dependiente del Ministerio de Industria y comercio japonés:

<http://kougeihin.jp/>

Página oficial del Museo de Artesanías Populares (Mingeikan) en Tokio:

<http://www.mingeikan.or.jp/english/index.html>

Página oficial del Museo Japonés de Artesanías Populares (Nihon Kogeikan) en Osaka:

<http://nihon-kogeikan.sakura.ne.jp/>

Página oficial del Museo de Artesanías Tradicionales Japonesas en Tokio:

<http://www.nihon-kogeikai.com/index-E.html>

Página oficial del Museo Nacional de Tokio:

<http://www.tnm.jp/>

Página oficial del Teatro Nacional de Kabuki en Tokio:

<http://www.kabuki-za.co.jp/>

Página oficial del Teatro Nacional de Noh en Tokio:

<http://www.ntj.jac.go.jp/english/schedule/national-noh-theatre.html>

Página oficial del Teatro Nacional de Kumi Odori en Urasoe (Okinawa):

http://www.ntokinawa.or.jp/index.php?option=com_content&task=view&id=108&Itemid=131

Página oficial del Santuario de Ise (Prefectura de Ise):

<http://www.isejingu.or.jp/>

Página oficial del Santuario de Kanda Myôjin (Tokio):

<http://www.kandamyoujin.or.jp/>

Página oficial del Templo budista Tôdai (Nara):

<http://www.todaiji.or.jp/>

Página oficial de la Asociación Andaluza de Antropología:

<http://www.asana-andalucia.org/>

Página oficial de la Revista Andaluza de Antropología:

<http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/>

Página oficial de PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural:

<http://www.pasosonline.org/>

Página oficial de la Asociación para la Difusión y el Estudio de la Cultura Japonesa en Andalucía (ADEC JAP-AN):

<http://institucional.us.es/adecjapan/>

Página oficial de la Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red (AIBR):

<http://www.aibr.org/antropologia/aibr/revista.php>

Página oficial de la Revista Electrónica de Estudios Japoneses (Electronic Journal of Japanese Studies):

<http://www.japanesestudies.org.uk/>

Wikipedia:

<http://es.wikipedia.org/>

<http://en.wikipedia.org/>

Página oficial de JSTOR:

<http://www.jstor.org/>