

# *Del objeto etnográfico como vida a la vida como espectáculo*

POR

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER

Esta reflexión sobre el objeto etnográfico nos sitúa de lleno en el campo de las relaciones entre la expresión verbal y la no verbal, campo de decisivas implicaciones tanto en el método como en la teoría antropológica. La etnografía decimonónica se inicia dentro de una actitud eminentemente descriptivista. El objeto o el “hecho” en sí son reflejados en el escrito y en el dibujo del etnógrafo en un empeño de precisión empirista. Sin duda su inquietud se ve reforzada por el peso absorbente de la Arqueología y de la Historia del Arte, donde las cosas constituyen un reino hegemónico y son vistas bajo un prisma eminentemente formal y estético. Este momento coincide con el de un extraordinario desarrollo museológico. Se ha hablado de la *Museum Age of Anthropology*,<sup>1</sup> que algunos sitúan entre 1880 y 1920. Se recogen profusamente objetos etnográficos que son colocados en sus vitrinas y en sus salas dentro de los museos de etnografía, etnología, secciones de antropología de los *Museums of Natural History* o en los museos denominados de artes y tradiciones populares.

Pero esta colocación de los objetos, expoliados de su mundo original y contemplados en sí mismos dentro de sus colecciones, va a chocar muy pronto con las inquietudes teóricas de la Antropología, eminentemente preocupada por las relaciones más que por los objetos. Los encadenamientos causales de la Antropología evolucionista son sin duda más fácilmente representables en el espacio, constituyendo las distintas salas representaciones de los distintos momentos evolutivos. También el difusionismo particularista permitía representar, en los museos nacientes de los diferentes estados americanos, la continuidad secuencial de la difusión en una correlativa plasmación metonímica en el espacio del museo. Sin embargo, ya Boas, director del American Museum of Natural History, tropezaba con la evidente dificultad de contextualizar sus objetos y luchaba contra ella en su presentación de las diferentes unidades culturales como integradas.

Será, con todo, el funcionalismo, para el que “la relación es el hecho” y donde el todo integrado es la unidad fundamental, el que confirma la contundente ruptura con el mundo del museo ante su imposibilidad de plasmar en él las complejas relaciones

---

<sup>1</sup> Vid. G. STOCKING (1985).

de sus análisis. El mundo de las relaciones antropológicas cobrará nuevos niveles de sutileza al abrirse hacia la lógica interna estructural. Los objetos serán cada vez más transparentes para la mirada antropológica, su interna riqueza cultural parecerá cada vez más imposible de ser contemplada en un museo. En realidad, ese mundo de relaciones y lógicas subyacentes parece que solo puede ser expresado a través de la palabra, en prolivos textos. Frente a ello, parecerá imposible dentro de un museo el poder llegar a *hacer palabras con cosas*.<sup>2</sup>

Fuera de la historia de nuestra disciplina, la historia de nuestra cultura se ha encontrado en multitud de ocasiones en el dilema expresivo que contrapone la palabra a la cosa. La cosa ha sido entendida no pocas veces como una ayuda para el intelecto, como una forma de vehicular y de impresionar al contemplador en el esfuerzo por transmitir conceptos. Pero no pocas veces ha sido interpretado también como un inconveniente o incluso como un impedimento.

Arte y religión, poesía y mística se han debatido frente a este dilema. La expresión más sangrante la constituyen los fervorosos momentos de iconoclasia que desde tiempos bíblicos hasta nuestro siglo han puntuado a lo largo de la historia los momentos del aborrecimiento de las cosas. Unas veces será el racionalismo incrédulo y otras el más alto y platónico racionalismo del creyente. Con un tono más intimista y moderado recogemos la fuerte tradición del ascetismo sensorial, que lleva al hombre religioso a recoger su mirada hacia el suelo y a evitar por todos los medios el deleite de los sentidos, ascética empírica que se proyecta también sobre el arte no representativo y sobre la poesía conceptual.

Es, sin duda, distinto el tipo de vivencia con el que solemos reaccionar leyendo las palabras de los libros o contemplando los signos de las cosas. El hombre intelectual, acostumbrado al discurrir de los conceptos abstractos, de ordinario ha sabido vibrar también con emoción ante el mensaje transmitido por el paisaje, por la obra de arte o por el recuerdo. Es un *silencioso lenguaje* o el *lenguaje mismo del silencio*. No estamos lejos por tanto de la “soledad sonora” o de la “música callada”. El método antropológico nos ha acostumbrado a un ir y venir continuo entre las palabras entendidas en contexto no verbal y los objetos y formas expresivas no verbales, contextualizadas en el marco de lo verbal. A ello llega a acostumbrarse el buen antropólogo de campo en una empiria observadora cargada de intencionalidad ideal y en unas formulaciones teóricas incrustadas en el vital ejemplo de lo concreto y palpable. Pero, si a eso estamos acostumbrados metodológicamente, durante décadas hemos menospreciado, en cambio, las posibilidades expresivas de lo no verbal. Moviéndonos den-

---

<sup>2</sup> Es el título de un capítulo de la obra de M. JACKSON (1989).

tro de esta eterna paradoja cultural vamos a tratar de sugerir por qué medios podemos llegar a expresar relaciones, mostrando objetos. Tal y como antes decíamos, por qué caminos podemos llegar a *hacer palabras con cosas*. Avanzaremos en este sentido a través de tres maneras de intentarlo.

## 1. CATEGORIZANDO EL MUNDO DE LOS OBJETOS

La conservación de algún tipo de patrimonio cultural nos sitúa históricamente en el marco del espíritu de la colección. El coleccionismo humano parece datarse en los objetos de remotas sepulturas paleolíticas pertenecientes a un *homo sapiens* anterior al actual. La singularidad del objeto, en el conjunto de la colección, brillará a lo largo de la Edad Media en la conservación de reliquias. Todo un sofisticado y valorado coleccionismo que traslucía prestigio, poder y riqueza. Todo un universo estructurado a partir de ejes estructurantes valorativos, mapa mental de categorías humanas sacralizadas que posteriormente parecerá traducirse en la lógica del coleccionismo de la arqueología clásica y especialmente en el deslumbrante mundo de las obras de arte. Es aquí donde el objeto triunfa en virtud de valores que se le consideran intrínsecos. Es la materia y forma del objeto —y como mucho la inmediata función que se sigue de la forma— la que parece triunfar como expresión de sí misma.

Sin embargo, será sobre todo a partir del siglo XVIII y de los empeños ilustrados cuando empiecen a triunfar los llamados gabinetes de curiosidades o gabinetes del mundo. Allí van a aparecer representados los más extraños y exóticos objetos que pueden dar pie a las más dispares y heterogéneas colecciones. El fenómeno ha cautivado la atención de los más agudos investigadores de la historia de los museos.<sup>3</sup> Hay que ordenar y clasificar un increíble abanico de diversidad, hay que colocar en categorías, multitud de cosas. Su ordenamiento por yuxtaposición espacial exige volver a pensar sobre cómo se debe nombrar a todas las cosas posibles.

Estamos ante una manera de hacer y fijar palabras mediante cosas: la categorización de las cosas. Categorización plasmada en multitud de museos en cada ciudad, en los que la fuerza de la organización espacial constatable, la aparente evidencia empírica de semejanzas yuxtapuestas, el respaldo de una disciplina científica oficial dotan de poder convincente y contribuyen a plasmar en nuestra cultura una manera de clasificar y ordenar el mundo, una ontología y axiología culturales.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Es especialmente sugestiva la obra de E. HOOPER-GREENHILL (1992).

<sup>4</sup> En este tema incide con agudeza J. FABIAN (1983).

## 2. EL GIRO ETNOGRÁFICO DEL PATRIMONIO

En los últimos treinta años, podemos hablar de una importante transformación —o revolución— en el concepto de patrimonio. Convertido en fenómeno omnipresente y absorbente, en elemento cotidiano de nuestra vida, ha sido replanteado en profundidad y se ha convertido en uno de los objetivos de la crítica cultural. No solo se han elaborado nuevos conceptos, sino que se han llevado a cabo numerosos proyectos innovadores. Podíamos decir que el enfoque hegemónico ha experimentado un importante giro. Si la línea dominante hasta hace poco venía marcada por una concepción estetizante, hija de la Historia del Arte, en la que el objeto artístico era paradigmático, no pocos autores procedentes de distintas disciplinas coinciden en afirmar la centralidad como nuevo modelo de referencia del objeto etnográfico.<sup>5</sup>

Resumamos sucintamente algunas de las líneas de la transformación. Por una parte, se han ampliado considerablemente los campos de interés patrimonializador. En última instancia, todo puede tener interés de cara a su patrimonialización, idealmente hablando. Dado que esto no es posible en la práctica, hay que seleccionar de acuerdo con los usos del recuerdo que nos parezcan prioritarios. En la práctica, caminamos hacia una musealización de nuestro mundo, musealización del cambio social de nuestra vida.<sup>6</sup> Debido a todo ello y a las facilidades de desplazamiento de los posibles usuarios, la musealización se produce cada vez con más frecuencia *in situ*. Ello permite en mucha mayor medida la posibilidad de contextualizar el elemento patrimonializado o de representar amplios y extensos conjuntos integrados.

En paralelo, se han producido también significativos cambios en las inquietudes de la Antropología. Se ha recuperado el interés por una “cultura material” revisitada con nuevas perspectivas teóricas:

- La Antropología del consumo.
- La vida social de las cosas.
- La relación entre arte y artefacto.
- La crítica antropológica tendente a la desacralización y desmitificación de la obra de arte y su retórica de “obra universal”, que va siendo sustituida por la de “obra cultural”.
- El proceso de construcción del valor hegemónico de ciertos objetos, etc.

---

<sup>5</sup> Entre otros, M. HUFFORD (1994).

<sup>6</sup> Es desarrollado este tema en FERNÁNDEZ DE ROTA, J. A. (1998).

Podíamos decir, por tanto, que el patrimonio se abre cada vez más hacia los intereses y las posibilidades expresivas del antropólogo, al tiempo que sectores importantes de la Antropología se han centrado en la investigación de las cosas y de sus significados y valores. Todo ello ha facilitado el que el objeto patrimonializable sea captado con mayor frecuencia en su vertiente de objeto etnográfico. Pero ¿qué es el objeto etnográfico? Consideramos que no hay ningún tipo de objetos que sean exclusiva o peculiarmente etnográficos. Es la mirada etnográfica la que lo constituye como tal. Ya sea un objeto encontrado en una casa rural, en el palacio de la realeza o en el taller de Diego de Velázquez, cualquiera de estos objetos puede ser percibido como etnográfico. Es su cercanía al hombre y a la vida cotidiana, la atención a su vida social y a su constitución y continua reconstitución cultural lo que nos permite percibir al objeto como etnográfico. Como consecuencia de ello, el objeto etnográfico es característicamente un objeto fragmentario. Es eminentemente su carácter de elemento integrante de un conjunto del que le hemos aislado y el hecho de que necesite de un conjunto de vida socio-cultural para ser comprendido lo que le convierte en objeto etnográfico.

Estas nuevas circunstancias y la potencia de las nuevas tecnologías de la información hacen posible el que sea presentado el objeto, enmarcado sugerentemente en un juego de importantes interrelaciones. Habrá que utilizar el arte de la metonimia y de la mimesis para poder rescatarlo de su trivialización como fragmento. Estas artes empleadas con inspiración y eficacia permiten hoy sugerir mucho acerca de su función, valor y carácter simbólico.

### 3. EL HOMBRE COMO ESPECTÁCULO PARA OTRO HOMBRE

El acercamiento etnográfico a los objetos trata de entenderlos en su carácter más íntimo de cercanía con el hombre. En la medida en que humanizamos las cosas y nos adentramos en las intimidades de la vida cotidiana, en la manera cultural de atender a lo más biológico y a lo más existencial, de una u otra forma nos empieza a aparecer cada vez más cercano el hombre como espectáculo. La vida se experimenta allí como si se representase. El valor espectacular de lo cotidiano lo convierte en ubicuo: son nuestras vidas cotidianas —al igual que las de otros muchos— las que entran en relación con lo que contemplamos. Ese mundo interiorista de objetos parece provocar especialmente la ilusión de autenticidad y realidad, la imagen de un encuentro inmediato. Este tipo de museografía parece presentar el vivir cotidiano de forma panóptica, frente a la perspectiva panorámica de la clasificación del mundo, propia del evolucionismo.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Es excelente al respecto el artículo de B. KIRSHENBLATT-GIMBLETT (1991).

Pero el acercamiento al vivir humano puede utilizar también el más vital de los objetos: el cuerpo humano presentado en escena como objeto. De alguna manera se le puede separar, aislar como fragmento y replicar de múltiples formas. Son muchas las maneras como los humanos pueden ser exhibidos. Desde reproducciones pictóricas, fotografías o presentaciones fílmicas a maniqués tridimensionales con o sin caras o cuidadosamente reproducidos en cera. El cuerpo humano puede ser conservado muerto o puede ser presentado vivo. En multitud de ocasiones los propios humanos han sido exhibidos *living style* ante sus semejantes.

Partiendo de la Edad Moderna, Colón en 1593 vuelve de su primer viaje, trayendo a un grupo de indios caribeños con sus atuendos y utensilios, con los que hará camino de Sevilla a Barcelona para presentarse y presentarlos a los Reyes Católicos. En el trayecto deberá detenerse en infinidad de lugares, porque las gentes desean verlos. Los autores británicos hablan de una exhibición de esquimales en Brighton en 1501 y, los franceses, de otra en Rouen en 1550 donde se construye una aldea de indios brasileños. No pretendo hacer aquí resumen de una larga historia que llega hasta comienzos de nuestro siglo. En 1893 en la feria de Chicago, conmemorativa del tercer centenario del descubrimiento de América, se presentan diferentes grupos de indios americanos en el marco de su vida cotidiana, participando en su presentación el propio Franz Boas. Sin duda, nuestra reacción ante este recuento es de profundo desagrado. La contemplación del público desde la superioridad occidental nos habla de la degradación de la imagen y de los sentimientos de ciertos grupos humanos.

Pero, antes de seguir adelante, atendamos a una sugerente escena comentada por Bárbara Kirshenblatt.<sup>8</sup> En 1847 se presenta en Londres el llamado “Egyptian Hall”, que supone una exhibición de formas de vida africanas. Entre ellas se presenta a un grupo de bosquimanos. Uno de los distinguidos visitantes será el entonces joven novelista Charles Dickens, que redactará el siguiente comentario: “quién que viese a los cuatro severos, enanos, abyectos bosquimanos —con otros dos actores naturales, hombre y mujer— puede olvidar cómo surgió gradualmente algo humano e imaginativo en el feo hombrecillo cuando fue sacado del fuego del carbón para hacer una representación dramática del rastreo de un animal, del disparo sobre él con flechas envenenadas y de la muerte de la criatura”. Es decir, Dickens parece encontrar el calibre humano de aquellos hombres no en el hecho de sus habilidades como cazadores, sino en su capacidad para representar cómo cazaban. Hemos dado un fundamental giro a la imagen de degradación de un ser humano que es exhibido, cuando el ser humano participa activamente y lleva a cabo una representación de su propia vida.

---

<sup>8</sup> B. KIRSHENBLATT-GIMBLETT, *op. cit.*

Muchos de los momentos más significativos de nuestra vida son representación. Sin duda, en multitud de ocasiones nos sentimos improvisando una escena o consideramos que los demás están representando. Unas veces, encarnamos papeles tipificados ante los demás de forma no muy distinta a como puede estarlos representando un actor. Otras veces, simulamos o tratamos de convencer a los demás, actuando de una forma distinta de lo que podría ser nuestra más espontánea y sincera actuación. Sin duda, en algunos momentos la formalización de los roles, lo estereotipado de las fórmulas y acciones constituye un tipo de representación en el que nos corresponde actuar simultánea o consecutivamente como actores y como espectadores. La fiesta y el ritual han sido investigados en Antropología como *performance*.<sup>9</sup> Ha sido su consideración como puesta en escena —repetida de forma semejante pero nunca idéntica— una de las vías de investigación más sugerentes y fructíferas. Podíamos decir que la fiesta, tal y como ocurre localmente o como una antología de puestas en escena etnográficas, es una forma de *performance* gobernada por una estética y con distintos niveles de teatralidad. La propia vida social y cultural se ha tratado de entender metodológicamente como un drama social en la obra de E. Goffman o en la escuela de Manchester con M. Gluckman y V. Turner, entre otros autores. Y no solo esto, este último, entre otros, ha pensado que la representación teatral de papeles culturales es una forma especialmente adecuada de explicar y comprender una forma de vida.

Nuestra reflexividad individual, siendo capaces de contemplarnos a nosotros mismos como en un espejo, tiene su correlato en la vida social, donde nos vemos a nosotros mismos delante de los demás y actuamos de la manera en que creemos conveniente que nos perciban. Este estrecho abrazo entre la acción y la contemplación hace que nuestra vida social se exprese continuamente en formas de actuar que constituyen un metacomentario social. De esta manera, entre la actuación teatral, plenamente formalizada, con escenario, actores y público diferenciados, y la actuación aparentemente sincera y espontánea del vivir cotidiano se da una gradación de niveles de representatividad, por una parte, y espontaneidad e improvisación, por la otra.

Detengámonos, a modo de ejemplo, en dos escenificaciones festivas de especial relevancia. Por una parte, el carnaval es un tipo de fiesta popular de extraordinario arraigo, de entusiasta participación, pero donde precisamente la fiesta tiene sobre todo el carácter de una representación. Podíamos decir que lo más genuino, tradicional y espontáneo consiste en representar papeles de forma teatral y con un carácter marcadamente paródico. Es antigua la polémica sobre si el carnaval es auténtico o se ha prostituido. Al menos, mis datos recogidos sobre la prensa local de Betanzos en

---

<sup>9</sup> Entre otros, S. J. TAMBIAH (1979), V. TURNER (1974, 1982).

torno al 1900 parecen percibir los carnavales del momento como una tradición profundamente alterada y que piensan que difícilmente se va a perpetuar. Tengo datos a lo largo del siglo XX, hasta los últimos años, en que se formulan opiniones semejantes. A pesar de todo ello, si hay momentos en que el carnaval parece perder apoyo popular y vistosidad, ha habido otros momentos a lo largo del siglo en que ha renacido con fervor popular y notable éxito. Si nos preguntamos por la existencia de algún tipo de criterios racionales para justificar si se trata de una auténtica tradición o de una falsificación teatral de la misma, nos encontraremos en un mundo de paradojas. Muchas de las máscaras empleadas corresponden sin duda a fórmulas repetidas desde hace mucho tiempo; esto, por una parte, puede servirnos para pensar que se trata de una fiesta de peso tradicional, pero, paradójicamente, si hay algo tradicional en el carnaval es su pretendida imagen de invención, espontaneidad, improvisación y falta de artificio. De esta manera, cualquier manifestación podría ser criticada por falta de tradición o por falta de invención.

En 1901 la prensa betanceira atiende con expectativa a un “entierro de la sardina” con nuevos presupuestos que prepara don Claudino Pita. Se piensa que va a corregir las tosquedades, torpezas y elementos desagradables que se venían produciendo, con una nueva concepción que en principio los periodistas aplauden. El miércoles de ceniza salen así simultáneamente dos “entierros de la sardina” de dos lugares distintos con interpretaciones y características distintas. Uno era el que se había convertido en los últimos años en tradicional. El otro, el que pretendía dar una adecuada lección de lo que debe ser un auténtico “entierro de la sardina”. Se trata evidentemente de dos parodias de entierro, una que se considera críticamente como depauperada y otra que pretende ser la auténtica. Las expectativas creadas entre los periodistas van a verse frustradas. El “entierro de la sardina” de don Claudino Pita, dirán, “defraudó sus expectativas; en vez de un entierro de la sardina fue en realidad una parodia del entierro de la sardina”. Según sus críticos fue por tanto una parodia de la parodia de un entierro. ¿Es esto una auténtica representación carnavalesca? ¿Qué es lo que se puede y hasta dónde se puede parodiar en un carnaval?

Pasemos ahora de la fiesta paródica por antonomasia a otro ejemplo bien distinto, el de la representación festivo-ritual de la Semana Santa en Ferrol. La celebración de la Semana Santa es una escenificación religiosa fuertemente ritualizada. Sus características más notables parecen acuñarse en España en el esplendor barroco del siglo XVI para continuarse en evolución histórica dentro de unos marcos, al menos pretendidamente, semejantes. Refiriéndome en concreto a la Semana Santa ferrolana distinguiré algunos aspectos que sirvan para iluminar la secuencia lógica de este trabajo. En primer lugar la potente tradición “ferrolana” surge en torno a 1945. Durante



la primera mitad del siglo tan solo se celebraba la procesión principal y una segunda como corolario de la primera para acompañar a una imagen hasta su iglesia. En el momento actual se celebran 17 procesiones. Desde 1945 hasta los años 60 se produce un ininterrumpido crecimiento de cofradías, cofrades, pasos y efervescencia creadora de una compleja escenificación a lo largo de toda la Semana Santa. Los años setenta suponen una importante crisis debida a ciertas cortapisas del episcopado y al ataque frontal de algunos sacerdotes de la ciudad que consideraban la Semana Santa como un folclore impropio de la religión. Es decir, se plantea también el problema de la autenticidad, de la “teatralidad” de la representación.

Durante la última década han vuelto a aumentar considerablemente el número de cofrades y la brillantez de las procesiones. Se han pagado y esculpido nuevos pasos y la participación ciudadana es masiva y entusiasta. El crecimiento experimentado en la década de los noventa por las cofradías y celebraciones de Semana Santa en Ferrol corre parejo con el éxito creciente que está teniendo en otras ciudades. En esta ciudad no deja de ser paradójico el hecho de que casi todo el mundo sepa e insista en que la tradición es muy reciente, de menos de cincuenta años. Es decir, una tradición de poca antigüedad en la ciudad, pero asimilada y vivida con notable intensidad. En cualquier caso, los ferrolanos han pasado a vivir otra importante paradoja común a las de otras ciudades: no pocos de los cofrades, que sacrifican su tiempo y su dinero y que apoyan con convencido entusiasmo la Semana Santa ferrolana, se autodefinen como no creyentes. La situación vuelve a colocarnos ante importantes aporías.

Como vemos, los dos momentos de expansión de la Semana Santa ferrolana, que asume como propia la tradición de otras ciudades españolas, coinciden con dos momentos históricos de signos bien distintos. Podemos preguntarnos si el primer momento, los años de la posguerra española, que suponen prácticamente una invención de la tradición, constituyen un momento más auténtico y espontáneo que el de su expansión en los años noventa. El primer momento parece responder a una coyuntura en que parte importante de la población española protagoniza un ferviente movimiento de revitalización religiosa. El segundo encaja en un momento mucho más escéptico ideológicamente, pero en el que se vive la importancia de salvar “patrimonialmente” tradiciones, fiestas, actividades culturales, con una mayor conciencia de simulacro o teatralidad y donde parece especialmente claro que no es necesario, para revivir una antigua costumbre, el participar de las convicciones y creencias propias de la época histórica cuyo esplendor se imita.

Simulacro, espontaneidad, autenticidad se conjugan evidentemente de formas muy distintas. Los ejemplos presentados nos hablan de un continuo de gradaciones, de un más a un menos en cada una de estas características. Si atendemos al ritual que

va degenerando en espectáculo folclórico o turístico, podemos preguntarnos dónde está la distinción entre una “tradición genuina”, una revitalización cultural, una falsificación folclórica, una cultura de elite, etc. Esta gradación nos muestra una serie de intermediarios entre las manifestaciones culturales y las representaciones patrimoniales.

\* \* \*

El concepto de patrimonio, antes centrado en la conservación de objetos se han ido abriendo paulatinamente a la conservación y revitalización de actividades tales como fiestas, ritos y actividades culturales de corte tradicional. Los objetos etnográficos conservados *in situ* tienen también más posibilidades de ser presentados de una forma menos fragmentaria y más integral, más encarnada en la actividad vital de las gentes. Si antes se patrimonializaban elementos pertenecientes a épocas históricas pasadas, de alguna manera ya muertos, encerrados en un marco espacial o segregados para su conservación al ámbito de un museo, hoy día se superan continuamente estos límites espaciales y temporales. Se llega en la patrimonialización hasta el momento histórico actual y en espacios no necesariamente separados del vivir cotidiano de la gente. Con ello, el carácter de “simulacro” que necesariamente tiene toda acción patrimonial se acerca y a veces se confunde con las cotas de autenticidad-simulacro que ordinariamente tiene cualquier actividad tradicional pretendidamente espontánea. En los dos ejemplos propuestos, los carnavales y la Semana Santa, nos es imposible distinguir entre actividad genuina y actividad patrimonializadora. Todo ello nos hace concebir en múltiples ocasiones el objeto patrimonial como objeto etnográfico en pleno sentido de la palabra. El *living style*, la manera viviente de presentar al hombre en acción, cobra nuevas posibilidades de dignidad, ya sea porque el hombre interpreta y actúa satisfecho de su interpretación, ya sea porque muchas veces es difícil distinguir entre actor y espectador o ya sea porque se hacen borrosos los límites entre lo genuino y la representación teatralizada de la propia vida. Cada vez el carácter fragmentario de la actividad se halla menos segregado de la vida a la que pertenece. Cada vez se patrimonializa más el cambio social de nuestra propia vida y cada vez la actividad patrimonializadora forma parte de nuestra manera más genuina y espontánea de vivir cada día.

A lo largo de nuestra exposición, hemos atendido a la manera como podemos hacer palabras con objetos en el mundo del patrimonio. Hemos empezado por la manera de categorizar con el ordenamiento de objetos descontextualizados. Hemos atendido al giro en la orientación del patrimonio desde el objeto estético hacia el

objeto etnográfico y hemos presentado la vida humana como espectáculo, como manera de dar vida y realidad humana a los objetos. De esta manera, las posibilidades de hacer palabras con las cosas han adquirido un nuevo horizonte antes imposible o insospechado. En realidad, estamos aprendiendo social y culturalmente a vivir con nuestros recuerdos, a contemplar la vida humana como espectáculo de nuestra propia vida. Por supuesto que las ideas más sofisticadas, precisas y complejas deberán seguir siendo expresadas con palabras, sea en libros, sea a través de medios audiovisuales, sea en los paneles de la exposición o en la palabra del guía-protagonista. Pero el objeto aportará no pocas ideas y la inmediata captación de una extraordinaria riqueza humana. Nuestro amor por los objetos contemplados en la investigación de campo podrá corresponderse, en ciertos aspectos, con el atractivo que hoy día nos brindan los objetos como medio de explicar, en empiria expresiva, profundidades y complejidades del vivir humano.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, J. A.: 1998. "Arquitectura, vida y patrimonio" en *Cultura e Arquitectura. Incursions Antropológicas no Espaço Construído. Seminário Internacional Universidade Fernando Pessoa, Porto*. Ed. Lea. Santiago.
- FABIAN, J.: 1983. *Time and the other*. Columbia University Press. New York.
- HOOPER-GREENHILL, E.: 1992. *Museums and the shaping of knowledge*. Routledge. London.
- HUFFORD, M. (ed.): 1994. *Conserving Culture*. University of Illinois Press. Urbana y Chicago.
- JACKSON, M.: 1989. *Paths towards a clearing*. Indiana University Press. Bloomington.
- KARP, I. y LAVINA, S. D.: 1991. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press. Washington.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B.: 1991. "Objects of Ethnography" en KARP, I. y LAVINE, S. (eds.), *Exhibiting Cultures*. Smithsonian Institution Press. Washington.
- STOCKING, G. W.: 1985. *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*. The University of Wisconsin Press. Madison.
- TAMBIAH, S. J.: 1979. *A Performative Approach to Ritual*. The British Academy. London.
- TURNER, V.: 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press. Ithaca.
- : 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications. New York.